



AUTONOMÍA, UNIVERSALISMO Y RENOVACIÓN:
LA PRIMERA ÉPOCA DE LA *REVISTA MEXICANA DE*
LITERATURA (1955-1957)

T e s i s

que para optar al grado de

Doctor en Literatura Hispánica

p r e s e n t a

Alejandro Iván Pérez Daniel

Asesor: **Dr. Anthony Stanton**

MÉXICO, D. F.

SEPTIEMBRE 2008

AGRADECIMIENTOS

Por fortuna, la preparación y escritura de estas páginas han estado acompañadas de muchos y muy gratos momentos. Esta brevísima nota es insuficiente para expresar a cabalidad mi gratitud con quienes, de una u otra forma, han ayudado para que esta investigación llegara a buen fin.

La idea de estudiar revistas literarias surgió en mis conversaciones con Yliana Rodríguez, hacia mediados de 2003 cuando cursaba los estudios del doctorado. Un comentario del Dr. James Valender en una conferencia, y el trabajo de Jorge Zepeda sirvieron como inspiración e incentivo para retomar la idea a la hora de elegir tema de tesis.

El profesor Anthony Stanton fue desde el principio un impulsor entusiasta del proyecto. Fue gracias a sus consejos, a sus rigurosas lecturas y correcciones, a sus cursos y, sobre todo, a las largas y fascinantes charlas en que se convirtieron –al poco tiempo de iniciarse– sus asesorías y seminarios que la investigación tomó forma. Su magisterio hizo que la elaboración de este trabajo fuera para mí una extraordinaria aventura intelectual y humana.

Gracias al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios y, en especial, a su diligente director, el Dr. Aurelio González, pude solicitar apoyos y realizar algunos viajes que me ayudaron a completar la investigación. La amabilidad y eficiencia de Griselda Rayón y Josefina Camacho facilitaron papeleos y trámites indispensables.

Las conversaciones y el trato diario durante el doctorado con Hugo Hernán, César, Juan Pablo, Gabriel, María José, Adriana, Jorge, María Elena, Pablo Lombó y Jimena hicieron más llevaderos los arduos días de trabajo y estudio. Recuerdo con especial cariño los juegos de ping pong, las sobremesas futboleras, la puesta del arbolito de navidad, los atardeceres en Tlalpan y las conversaciones interminables. Que surgiera y durara la amistad ha sido lo mejor de esos años. Otros amigos de la era colmea: Daniel Scot Gutiérrez, Marta Domínguez y Claudia Masferrer.

Agradezco también a Claudia Acosta, que me recibió en su casa de Bogotá. A las familias Uribe Gómez (Pacho y Éricka, María Elena y Alberto, Gloria y César, Marta y Daniel, Julián y Nancy, Chava y –por supuesto– doña Teresa) y Montoya Uribe (Margarita, el Mono, Moniquita y Laura Andrea) les debo mucho más que su hospitalidad y calidez durante mi estancia en Medellín y Pereira. La señora María Taborda tuvo la gentileza de prestarme algunos ejemplares de *Mito* del fondo reservado de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

Una parte de la investigación se enriqueció en el ámbito del seminario del Ibero-Amerikanisches Institut, gracias a los comentarios y sugerencias del Dr. Peter Birle, el Dr. Friedhelm Schmidt-Welle, y la Dra. Sandra Carreras. Una beca del IAI me permitió consultar los fondos de su Biblioteca. Mi estancia en Berlín no hubiera sido ni lo placentera ni lo provechosa que fue sin la extrema generosidad y desinterés de María José, Verónica y Robert Oelsner, Pepe Castillo y Kerstin Stamm. La camaradería espontánea de Natalia, Jenny, Susana, André, Rike, Pablo y Alexandra durante esas semanas hizo que el trabajo se pareciera más a una fiesta. A Amit y Naomi (y a Sebastian y Leo) les agradezco los días felices que pasé en Chesthire.

Agradezco a la señora Estela Ortega su impagable ayuda.

Sólo me queda por mencionar a quienes, por haber estado más cerca de mí durante este tiempo, les corresponde mi amor más que mi gratitud. A Herón y Rebeca –mis padres– y a Mónica (por supuesto a Lorenzo) está dedicado este trabajo.

ÍNDICE

Agradecimientos	5
Advertencia	7
Introducción	9
1. DESLINDE TEÓRICO. LOS ESTUDIOS SOBRE REVISTAS LITERARIAS Y SUS HERRAMIENTAS TEÓRICAS	9
2. EL PRESENTE ESTUDIO	20
Capítulo I. México en la década de los cincuenta: la situación de la cultura	27
1. CONTEXTO POLÍTICO MEXICANO A MEDIADOS DE SIGLO	27
2. LOS INTELLECTUALES MEXICANOS EN LOS AÑOS CINCUENTA.	32
3. EDITORIALES, REVISTAS Y SUPLEMENTOS DE LA ÉPOCA	40
4. POLÉMICAS EN EL CAMPO CULTURAL. LOS ALCANCES DEL NACIONALISMO	55
Capítulo II. Los orígenes y fundación de la <i>Revista Mexicana de Literatura</i>	69
1. LA FORMACIÓN DEL GRUPO	69
2. LA <i>REVISTA MEXICANA DE LITERATURA</i> POR FUERA: TÍTULO, FORMATO, TIPOGRAFÍA, DISEÑO GRÁFICO, ARTE Y FINANCIAMIENTO	95
Capítulo III. La posición política de la <i>Revista Mexicana de Literatura</i>	109
1. EL “TALÓN DE AQUILES” Y LA “TERCERA VÍA”	109
2. ALBERT CAMUS Y LA DEFENSA DE LA LIBERTAD DEL ARTISTA	122
3. LA ENCUESTA “LITERATURA Y SOCIEDAD” Y LA AUTONOMÍA DEL ARTE	132
4. LA CRÍTICA AL MARXISMO: PAPAIOANNOU Y FROMM	140
Capítulo IV. La crítica literaria en la primera época de la <i>Revista Mexicana de Literatura</i>	153
1. 1955 Y LA REACTUALIZACIÓN DE LA POLÉMICA NACIONALISTA. EL CASO DE LA CRÍTICA LITERARIA	153
2. EJERCICIOS DE CRÍTICA LITERARIA. MODELOS Y CARACTERÍSTICAS	166
a) La crítica de tipo académico	166
b) La crítica de los creadores	172
3. LAS RESEÑAS EN LA <i>REVISTA MEXICANA DE LITERATURA</i> . EL CASO DE <i>EL ARCO Y LA LIRA</i>	180

Capítulo V. La narrativa en la primera época de la <i>Revista Mexicana de Literatura</i>	193
1. ANTECEDENTES. LA POLÉMICA EN TORNO A LA LITERATURA FANTÁSTICA	193
2. FANTASÍA Y LITERATURA FANTÁSTICA EN LA <i>REVISTA MEXICANA DE LITERATURA</i>	206
a) Introducción a “lo fantástico”	206
b) La realidad de “lo fantástico”	210
3. LA NARRATIVA DE CORTÁZAR EN LA <i>REVISTA MEXICANA DE LITERATURA</i>	228
a) De “lo fantástico” a “lo real” en la narrativa de Cortázar en los cincuenta	228
b) “Los buenos servicios” y “El perseguidor”	237
4. “NUEVOS ESCRITORES MEXICANOS”	257
5. OTROS NARRADORES EXTRANJEROS	272
Capítulo VI. La poesía en la primera época de la <i>Revista Mexicana de Literatura</i>	281
1. ANTECEDENTES. LA POLÉMICA SOBRE EL SURREALISMO EN MÉXICO	281
2. LA POESÍA DE OCTAVIO PAZ EN LA PRIMERA ÉPOCA DE LA <i>REVISTA MEXICANA DE LITERATURA</i>	296
a) “El cántaro roto” como manifiesto	298
b) “La hija de Rapaccini” y el grupo de Poesía en voz alta	310
c) “Piedra de sol”	319
3. OTROS ACERCAMIENTOS Y MANIFESTACIONES DEL SURREALISMO	328
4. EN BUSCA DE LA TRADICIÓN UNIVERSAL	340
a) Estados Unidos	341
b) Francia	347
c) España y el exilio español	354
d) Hispanoamérica: los poetas de <i>Mito</i> (Colombia) y <i>Orígenes</i> (Cuba)	366
Conclusiones	379
Bibliografía	395
Anexo	413

Advertencia

Las referencias a la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* aparecen señaladas en el texto entre paréntesis. Se indica primero el número de que se trata y enseguida del número de página: por ejemplo (8: 11), si se cita la página 11 del número 8. El resto de los documentos y textos utilizados aparecen en las notas a pie de página y también en la bibliografía. En un anexo se incluye un índice lo más detallado posible de los 12 números de la primera época.

Introducción

1. DESLINDE TEÓRICO.

LOS ESTUDIOS SOBRE REVISTAS LITERARIAS Y SUS HERRAMIENTAS TEÓRICAS

Situar a una revista literaria como objeto de estudio requiere de precisiones teóricas y metodológicas previas. El interés reciente e incipiente por las revistas en los estudios literarios no suele reflejarse en una detenida meditación sobre sus peculiaridades distintivas respecto de otros fenómenos literarios. Más bien se suele acometer el análisis sin teorizar demasiado, como obviando las dificultades y desafíos que la revista en sí representa, si bien cada vez hay más intentos por llenar esta laguna. Todavía en 1986 John King podía afirmar que su estudio sobre *Sur* se había desarrollado “en un vacío de la crítica”, sobre todo en “cuestiones metodológicas y teóricas”.¹ King se apoyaba en las palabras de Francis Mulhern, quien en 1979 había publicado un estudio sobre la revista *Scrutiny*, para afirmar que la falta de reflexión teórica ha impuesto limitaciones a los estudios sobre revistas. Mulhern señaló en su momento que su estudio no poseía ningún “preámbulo teórico metodológico y sistemático” debido a la carencia de estudios precedentes, y creía inadecuado elaborarlo a partir de los conceptos teóricos existentes, y más aún pensaba que era ilegítimo establecer uno por inducción a partir de un solo caso.² En los años noventa Rafael Osuna, quien ha dedicado varios estudios a las revistas de la Generación del 27,

¹ “No se han escrito estudios importantes de las revistas literarias de América Latina y existen pocos de sus equivalentes europeos y de los Estados Unidos. Ya hay señales de que se está prestando mayor atención a esta esfera, pero la investigación desde este estudio, y en particular las cuestiones metodológicas y teóricas que plantea han evolucionado, en gran medida, en un vacío de la crítica” (John King, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, trad. Juan José Utrilla, FCE, México, 1989 [1ª ed. en inglés, 1986], p. 11).

² “Sin duda se notará que este libro carece de un preámbulo teórico metodológico y sistemático [...] Esto se debe en gran parte a la necesidad. Existen pocos precedentes para el estudio de una revista como tal. Sin duda, habría sido inadecuado elaborar un esquema, por derivación y especificación, a partir de los recursos conceptuales existentes [...] y también habría sido ilegítimo, sin duda, forjar uno por inducción, basándose en la investigación de un solo caso” (Francis Mulhern, *The Moment of “Scrutiny”*, apud J. King, *op. cit.*, p. 12).

describió en los mismos términos la situación de los estudios teóricos sobre revistas en el ámbito hispánico. Desde su punto de vista, los numerosos estudios sobre revistas europeas y americanas se han llevado a cabo a pesar de una “extrema incuria” reflexiva, tanto teórica como metodológica.³

Es evidente, sin embargo, que los variados estudios sobre revistas han ensayado, en la práctica, diversos procedimientos metodológicos y han echado mano de otros tantos conceptos teóricos. Este conocimiento acumulado es de gran utilidad para quien en la actualidad desea centrarse en el análisis de una revista literaria. Para realizar este estudio, se han utilizado varias de las herramientas teóricas y metodológicas propuestas, implícita o explícitamente, por algunos de los autores de obras similares. Quizá es Rafael Osuna quien ha escrito lo más cercano a una “teoría literaria de la revista”. Sus “reflexiones” sobre las revistas se basan en su experiencia en el manejo de una gran cantidad de material hemerográfico, y sus observaciones más teóricas tienen en cuenta el hecho de que cada revista es particular; por ello, valora la “inducción” y el análisis caso por caso para acertar en la interpretación: “El sistema abstracto expresado en la serie se obtiene tras estudiar la evidencia suplida por la pragmática de las unidades, no al revés; a la síntesis de la revista se llega inductivamente mediante la acumulación de datos.”⁴ Si bien no hay una postura teórica que abarque todos los fenómenos literarios que toman cuerpo en una revista, los estudios realizados hasta ahora han adecuado diversos conceptos teóricos y metodológicos para tratar de reparar esa falta.

³ “La hemerografía literaria, que debería ser la disciplina que estudiara tanto la estilística formal como referencial de la revista está hoy por hoy en estado de extrema incuria. De extrema incuria reflexiva, se entiende, ya que estudios sobre revistas o basados en ellas existen a millares si incluimos los que se han hecho en España e Hispanoamérica, pero sobre todo en Inglaterra, Francia y Alemania” (Rafael Osuna, *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*, Reichemberger, Kassel, 1998, p. 2).

⁴ Osuna, *op. cit.*, p. 104.

La primera consideración que debe hacerse, entonces, es señalar que el fenómeno de la revista literaria es complejo. Los mayores desafíos que la revista plantea al crítico literario parten de sus múltiples facetas: la revista es una fuente documental de primer orden para las ciencias sociales y otras disciplinas –para la historia política y social, para la sociología, para la historia del arte, etc.⁵ De igual forma, no han sido pocos quienes han visto en la revista un instrumento esencial para escribir la historia de la literatura.⁶ La variedad de matices que ofrece la revista como objeto cultural incluye también el hecho de ser un medio de expresión para los escritores; se vuelve así un documento imprescindible para trazar la historia de los intelectuales, y también para la sociología de la literatura. Estas disciplinas “utilizan” la revista pero no reparan en sus características intrínsecas.

La revista posee un valor como objeto estético y literario en sí mismo que, de acuerdo con Osuna, le otorgan autonomía y vuelve necesaria una metodología especial.⁷ Es indudable que los estudios literarios han venido prestando cada vez más atención a la revista como objeto propio. Al tratarse de un objeto complejo, ha sido necesario que la crítica literaria supere varios problemas de orden teórico y metodológico. El primero de ellos es que la revista, como objeto de estudio, resulta insuficiente para colmar por sí sola

⁵ Por ejemplo, cabe citar el punto de vista de Noemí Girbal-Blacha, quien ha propuesto llevar a cabo “una historia cultural de lo político” (en Argentina) usando como fuente primaria las revistas: “Si las revistas ocupan un lugar ‘a mitad de camino entre el carácter de actualidad de los diarios y la discusión grave de los libros’, pensamos que pueden ser consideradas una fuente legítima para el análisis histórico; toda vez que ellas suelen aparecer como generadoras o trasmisoras de cambios significativos en la esfera pública” (“Introducción” a Noemí Girbal-Blacha y Diana Quattrocchi-Woisson, eds., *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1999, p. 23).

⁶ Alfonso Reyes propuso escribir una historia de la literatura a partir del estudio de las antologías y las revistas literarias “de escuela o grupo”, que para él compartían muchas similitudes (“Teoría de la antología”, *Obras completas*, t. 14, FCE, México, 1962, p. 138). En el caso hispanoamericano, tanto el encuentro como la posterior publicación del libro *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*, editado por Saúl Sosnowski, tenían como intención analizar las revistas “consideradas imprescindibles para leer y redactar la historia literaria latinoamericana del siglo XX” (Alianza, Madrid-Buenos Aires, 1999, p. 11). Bajo esta misma óptica se puede considerar un esfuerzo tan temprano como el libro de Boyd Carter, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas* (De Andrea, México, 1968).

⁷ “La revista es un género discursivo cultural, que posee su propia historia, historiografía e historicidad, amén de su textualidad, funciones y sociología propias y que solicita una personal metodología” (*op. cit.*, p. 4).

todas las interrogantes abiertas que se desprenden de su lectura y es necesario indagar fuera del objeto escogido en principio para analizar. Es muy poco productivo hacer una lectura circunscrita sólo al texto de la revista: es casi imposible hacer una interpretación acertada sin trascender sus límites textuales, sin buscar en otras fuentes. Nadia Lie, por ejemplo, sugiere que se corre el riesgo de hallarse ante “un callejón científico sin salida”.⁸ Sin embargo, los límites de esta búsqueda son problemáticos. Dado que se debe trascender lo textual e incursionar –en primer lugar– en el ámbito de lo cultural (lo que significa, cuando menos, entrar en los terrenos de la sociología e historia de la cultura), el crítico literario puede hallarse frente a complejidades teóricas y metodológicas que escapan a su dominio.

La revista, en sí misma, es una intervención pública, frecuentemente colectiva, que busca incidir en la tradición literaria y, por ello, casi siempre modifica y amplía la “institución” literaria. Lo que vuelve a la revista tan especial como objeto de estudio de la literatura es el hecho de que de manera explícita pone en contacto al texto con el entorno estético, social y político de una época dada, y dialoga con él.⁹ La revista interviene en términos estéticos, en la historia y las ideas literarias precedentes. Puede ser una apuesta por modificar el canon. Las vanguardias históricas tuvieron como principal soporte de sus ideas a las revistas.¹⁰ A menudo, la polémica forma parte del lenguaje en el que los grupos literarios dialogan, y su escenario principal suele ser el de la revista. De tal manera que

⁸ Nadia Lie, al hablar de su experiencia en la elaboración de su estudio sobre la revista cubana *Casa de las Américas*, expresa: “Examinar una sola revista durante un lapso de tiempo prolongado me parecía una tarea muy limitada, además de un callejón científico sin salida: ¿cómo interpretar una revista sin disponer de los materiales con los que dialoga? ¿Cómo entender una revista sin perspectiva externa?” (*Transición y transacción. La revista cubana Casa de las Américas (1960-1976)*, Hispamérica-Leuven University Press, Lovaina, 1996, p. 7).

⁹ Dice Alba Nora Rosenfeld: “Parecería que la revista estuviera más ligada a una historia concreta y a la situación coyuntural que los otros textos literarios” (*Sur: Una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1945*, Tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2001, p. 7).

¹⁰ Renato Poggioli señala: “Sometimes the goal of the little review is merely to publish proclamations and programs or a series of manifestos, announcing the foundation of a new movement, explicating and elaborating its doctrine, categorically and polemically” (*The theory of the avant-garde*, Harvard University Press, Cambridge MA-Londres, 1968, p. 22).

estudiar su dimensión textual es tan importante como analizar su faceta social, como un instrumento de cultura que se relaciona con otras esferas de lo público, tanto en lo político como en lo estético.

Por ello, la mayoría de los estudios sobre revistas ha oscilado entre dos focos de atención: el texto hemerográfico y el contexto. De esta práctica general se infiere que lo ideal consiste en equilibrar el análisis entre ambos aspectos. John King, por ejemplo, en su investigación sobre *Sur*, intentó establecer ciertas bases teóricas al situar su estudio sobre dos ejes (derivados a su vez de las ideas del crítico marxista Raymond Williams): uno es el que tiene que ver tanto con el grupo de intelectuales que está detrás de la revista como con las relaciones que aquél mantiene con la sociedad; el otro es el texto mismo. King planteaba analizar *Sur* “como historia y como texto”: es decir, la revista no es sólo una antología de textos, sino que es necesario observarla “como un proceso –con su propia historia y conflictos internos– que se desarrolló en cierto marco político y cultural”.¹¹ King aboga por enfocar al texto literario en las condiciones sociales e históricas de su producción, y está convencido de que, en el caso de *Sur*, “los acontecimientos ocurridos en la sociedad en general determinan, a la postre, el desarrollo y, por último, el fin” de la revista.¹²

Otros estudios clásicos sobre revistas siguen la misma ruta de analizar la dinámica del grupo de editores de la publicación. Auguste Anglès, autor de un imprescindible trabajo sobre la primera época de la *Nouvelle Revue Française*, trabaja a partir de la descripción y el análisis minuciosos de las relaciones sociales de André Gide y los miembros del primer

¹¹ King, *op. cit.*, pp. 12-13.

¹² *Ibid.*, pp. 15 y 17.

comité de redacción. Él concebía su estudio como una “crónica” de la formación del grupo de escritores que participó en los primeros años de la prestigiosa publicación francesa.¹³

De estos precedentes se desprende que estudiar el contexto de una revista implica dos niveles distintos: uno inmediato, conformado por la dinámica interna del grupo de intelectuales que crean la revista, que se referiría a las relaciones entre quienes conforman el cuerpo de la dirección; y otro más general, que implica el momento histórico (político, social y cultural) en el que se desarrolla la publicación. De la relación entre estos dos niveles surge un tercero, que tiene que ver con el papel que desempeña el grupo de escritores y artistas en el espacio que, a partir de las ideas de Pierre Bourdieu, se llama “campo intelectual”.¹⁴ Bourdieu explica que el escritor se halla determinado por su situación en la red de relaciones sociales con otros agentes que bien pueden ser sus pares, o las editoriales donde publica, las instituciones educativas, los círculos y cafés literarios, etc.; como se sabe, este entramado de relaciones constituye un sistema que el sociólogo francés denomina “campo intelectual”.¹⁵ Esta noción es fundamental para entender el funcionamiento de la literatura como un “área social diferenciada en que se insertan los

¹³ Según los miembros de su equipo de trabajo, Claude Martin, Pascal Mercier y Michel Raymond, el estudio de Anglès “comportait une patiente chronique qui s’attachait à suivre les hommes et les événements semaine après semaine, mais aussi des chapitres de synthèse, magistralement exécutés, où les orientations décisives et les problèmes essentiels étaient mis en relief” (“Advertissement des editeurs”, en Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française. L’âge critique 1911-1912*, t. II, Gallimard, París, 1986, p. 9).

¹⁴ Las ideas de Bourdieu han sido la base de varios análisis e interpretaciones sobre la realidad cultural e institucional latinoamericana, sobre todo en lo que se refiere a la relación entre los intelectuales y el poder. Quienes usan las ideas de Bourdieu para sus estudios son Nadia Lie (*op. cit.*) y Claudia Gilman (*Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003); en el caso de México, Patricia Cabrera López ha intentado analizar la influencia del grupo reunido en torno al suplemento *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* para el periodo entre 1962 y 1987 (*Una inquietud de amanecer. Literatura y poder en México, 1962-1987*, UNAM-Plaza y Valdés, México, 2006).

¹⁵ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Marc Barbut *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, 1967, pp. 135-136. También puede consultarse con provecho la exposición que el propio Bourdieu hace del concepto de “campo literario” en relación con otras esferas sociales en “Le champ littéraire. Préables critiques et principes de méthode” (en *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium*, 1984, núm. 36, pp. 5-20).

productores y los productos de la cultura ilustrada en las sociedades modernas”.¹⁶ Por medio del análisis del campo intelectual es posible entender la dinámica de las relaciones que entablan los grupos de literatos y los escritores –individualmente– entre sí a partir de una idea dominante de lo que debe ser el quehacer literario. A la luz de la idea de campo intelectual, la revista es un vehículo por el que se expresan las posturas y toman cuerpo las divergencias. La revista literaria se desenvuelve e influye simultáneamente y en el mismo medio en que operan otros grupos culturales, con sus órganos de expresión propios. Esto restringe convenientemente el fenómeno de las revistas “culturales” o “intelectuales”, según Altamirano y Sarlo, porque se trata de estudiar como “revistas literarias” sólo las “publicaciones periódicas deliberadamente producidas para generar opiniones (ideológicas, estéticas, literarias, etc.) *dentro* del campo intelectual y cuya resonancia sólo cubre sectores más o menos restringidos de los consumidores de obras literarias”.¹⁷ En pocas palabras, la revista forma parte del panorama cultural de una época, y constituye una manera en que la cultura de élite circula; es claro también que las relaciones entre la revista y el entorno no son sencillas ni lineales.

Algo que es generalmente aceptado es que, salvo las excepciones que confirman la regla, la revista es el medio de expresión de un conjunto de intelectuales; como recuerda Osuna, la revista literaria es “la portavocía de un grupo”, su medio de expresión. Beatriz Sarlo aduce que el colectivo de intelectuales que funda una revista tiene como principal objetivo intervenir para modificar su propio presente: “la revista pone el acento sobre lo

¹⁶ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Hachette, Buenos Aires, 1983, p. 83 (énfasis de los autores).

¹⁷ *Ibid.*, p. 96 (énfasis de los autores).

público, imaginado como espacio de alineamiento y conflicto. Su tiempo es, por eso, el presente”.¹⁸ Y agrega:

“*Publiquemos una revista*” quiere decir “una revista es necesaria” por razones diferentes a la necesidad que los intelectuales descubren en los libros; se piensa que la revista hace posible intervenciones exigidas por la coyuntura, mientras que los libros juegan habitualmente su destino en el mediano o el largo plazo. Desde esta perspectiva, “publiquemos una revista” quiere decir “*hagamos política cultural*”, cortemos con el discurso el nudo de un debate estético o ideológico. La frase, cuya forma previsible es el plural, constituye el colectivo que suele quedar representado institucionalmente en una forma clásica: los consejos de dirección.¹⁹

Al intervenir en la coyuntura, el grupo también asume una postura política frente a la realidad; las revistas dan cuenta de esta dimensión en sus páginas y hay quienes las leen como documentos para la historia de los intelectuales.²⁰

Es claro, entonces, que la dinámica interna del grupo, sus jerarquías, su conformación generacional, sus diferencias en cuanto a formación profesional, origen social y la historia de su formación, son imprescindibles para el análisis de la revista. En sus reflexiones sobre la revista literaria, Osuna postula una división del “discurso hemerográfico” que incluye como parte del “texto” de la revista las conexiones con el

¹⁸ “Intelectuales y revistas: Razones de una práctica”, en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, en *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, Presse de la Sorbonne Nouvelle, París, 1992, p. 9. Un punto de vista similar expresa Girbal-Dacha: las revistas son “un medio gráfico legítimo y particularmente importante para explorar la intersección entre política y cultura” (*op. cit.*, p. 25).

¹⁹ Sarlo, art. cit., p. 9 (énfasis de la autora).

²⁰ Para Gilman, éste es incluso el principal motivo por el que los escritores latinoamericanos de los años sesenta tuvieron cada vez más influencia pública. La autora, al referirse a las décadas de los sesenta y los setenta, apunta que “la revista político-cultural constituyó un modo de intervención especialmente adecuado a los perfiles de esa época y de esa relación programáticamente buscada entre cultura y política” (“Las revistas y los límites de lo decible: cartografía de una época”, en Saúl Sosnowski, ed., *op. cit.*, p. 462). Algo parecido a una historia de los intelectuales latinoamericanos en ese periodo es lo que ha intentado hacer Gilman en su libro citado; ahí añade que “la revista político-cultural fue, en ese tiempo, un soporte imprescindible para la constitución del escritor en intelectual, puesto que supuso la difusión de su palabra en una dimensión pública más amplia” (*op. cit.*, p. 22). Una ambición parecida a la de Gilman (pero restringida a la historia de los intelectuales argentinos) es la que inspiró a Girbal-Blacha y Quattrocchi-Woisson; esta última afirma en el “Estudio preliminar” (al libro colectivo *Cuando opinar es actuar...*) que “la aparición y la publicación regular de una revista permite a sus directores y sus colaboradores crear una esfera de influencia nada despreciable en el terreno de las actividades intelectuales” (*op. cit.*, p. 46).

entorno. Es quizá el intento más serio por armonizar y sistematizar las complejas relaciones entre el texto y su contexto en la revista literaria. El investigador divide en siete partes al gran “discurso hemerográfico”, entre las cuales la literaria y la social destacan por su importancia y complejidad.²¹ Defiende la idea de que el texto de la revista es el centro de las demás partes y de que ninguna de ellas puede analizarse por separado puesto que confluyen en el mismo formato de la revista.²² Osuna reúne bajo la denominación de “discurso social” los tres niveles antes mencionados (la dinámica interna del grupo, el contexto cultural y el papel del grupo en el ámbito de la época):

El discurso social, que por derecho posee una poética propia, tiene en cuenta la atmósfera cultural, política y filosófica que existe en el momento de la actividad del grupo y desde ella enfoca a la revista como producto de una experiencia colectiva en un momento determinado; por ello este discurso está anclado en la realidad y nos sirve para establecer la relación del texto con ella; esto es, vincula los dos polos de la realidad y la estética.²³

Al deslindar esta categoría, sin embargo, Osuna no establece ningún lineamiento metodológico para definir en qué fuentes buscar, o cómo debe proceder la crítica literaria; sólo reconoce que para estudiar la dinámica del grupo editor el cuerpo de la publicación resulta insuficiente.²⁴

Como ya se ha sugerido, el texto literario en una revista subraya el contacto con el entorno y el momento de su enunciación. Es el formato “revista” y su texto el que ofrece mayores pistas al investigador para precisar los alcances de esa relación. Por ello, hay

²¹ Los otros cinco “discursos” son el publicitario, el artístico, el identificador, el tipográfico y el mercantil (*op. cit.*, pp. 21-67).

²² “Ninguno de estos siete discursos debe ser estudiado en un vacío lingüístico, artístico, social o histórico, pues su receptáculo es la estructura total constituida por la revista” (*ibid.*, p. 21).

²³ *Ibid.*, p. 60.

²⁴ Afirma Osuna: “La revista posee muchos espacios ausentes que apuntan a unidades culturales fuera de ella misma, lo que ejemplifica este discurso a la perfección, ya que a menudo sus significados sociales están ocultos tras el formalismo textual; es decir, si la revista posee muchas unidades denotativas, también posee muchas connotativas, correspondiendo al estudioso revelarlas” (*idem*).

quienes proponen enfocar al texto como el elemento esencial en la observación de una revista literaria. Nadia Lie y otras investigadoras de la Universidad de Lovaina hablan de una “pragmática” del texto de la revista literaria para ponerlo en perspectiva de acuerdo con las circunstancias de tiempo y lugar en que se publica.²⁵ En esencia, la propuesta de Lie consiste en reconstruir el diálogo que el texto literario entabla con el entorno en el que surge. Es necesario ver a la revista literaria como un punto cenital de la relación entre la literatura y su circunstancia real.

Una revista de literatura no sólo apela a intervenir en la coyuntura, sino que además encarna en sus páginas una idea artística que necesariamente dialoga con la tradición. Los textos de la revista forman en conjunto una propuesta estética que se asume como diferente. Pese a la variedad de géneros y tipos de expresión, es posible encontrar una cierta armonía entre las obras aparecidas bajo el mismo formato de una revista. La aparición de un texto en tal o cual revista no puede verse como una coincidencia azarosa. Resulta factible encontrar vínculos entre los textos aparecidos en las mismas publicaciones periódicas. La marca que distingue a un texto publicado en una revista de otro que no lo es consiste en el significado que adquiere debido a la relación de contigüidad que existe entre dos textos disímiles y ajenos que aparecen en un mismo número o en una misma serie.

Para referirse a este nivel de análisis, Sarlo habla de la “sintaxis” generada por el formato de la revista. Según esta idea, la yuxtaposición de los textos en el cuerpo de la revista tiene de por sí un significado: “La sintaxis de la revista [...] se diseña para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas, *mostrar* los

²⁵ Lie llama a este tipo de lectura “discursiva” y la distingue de la que hacen King o Anglès, quienes, desde su punto de vista, hacen una lectura más “institucional” de las revistas que ellos estudian. Además, coloca su estudio a la par, en términos teóricos y metodológicos, del de Kristine Vanden Berghe (*Intelectuales y anticomunismo. La revista Cadernos Brasileiros (1959-1970)*, Leuven University Press, Lovaina, 1997).

textos en lugar de solamente publicarlos.”²⁶ Osuna profundiza (por su lado) en esta noción de “sintaxis” y la llama “cotextualidad”. La “cotextualidad” sería, según Osuna, más abstracta y general que la “intertextualidad” porque “no existe una relación de prioridad temporal entre los textos, aunque éstos se suceden unos a otros en el tiempo –pero sin originarse unos en otros–, que un texto no está en servidumbre alguna respecto a otro y que la relación entre ellos la crea un tercero”. Añade que “los textos revelan coespacialmente sus relaciones en diferentes números de la revista, en todos ellos y en un mismo número, sea en la misma página –si son centrales, ello puede ser un signo marcado de significación–, en páginas inmediatamente sucesivas, en el principio y final espaciales o en la misma sección”.²⁷ Osuna afirma que hay una intención de los responsables de la revista al colocar juntos los textos publicados, y que corresponde al investigador descubrirla: “En el análisis poshistórico de la revista, ello obliga a preguntarnos qué tienen en común los libros reseñados, las noticias, las obras de teatro y otros textos cualesquiera.”²⁸

De esta manera, “leer” la revista equivale a descubrir las distintas dimensiones expresivas que tienen por añadidos los textos al aparecer publicados en una revista. Los textos guardan relaciones entre sí dictadas no por sus propias características literarias intrínsecas sino por la posición y el lugar en el que salieron a la luz. El que un texto aparezca en una revista apela al lector de manera distinta a como lo hace el libro; esa diferencia radica en que el texto de la revista denota la circunstancia en la que se produce e invita a ser leído de manera que se tome en cuenta las características del tiempo y el espacio en que se publica. Según Sarlo: “Las revistas están allí mostrando de manera en ocasiones demasiado evidente, cómo fueron leídos los textos, cuáles fueron los límites

²⁶ Art. cit., p. 12 (el subrayado es de la autora).

²⁷ Osuna, *op. cit.*, pp. 94 y 96.

²⁸ *Ibid.*, p. 96.

ideológicos y estéticos que los hicieron visibles o invisibles, cuáles son los fundamentos coyunturales (por no decir históricos) del juicio.”²⁹

La literatura publicada en la revista constituye así un conjunto particular que responde a una lógica estética ideada por un grupo de intelectuales y debe ser leída, en la medida de lo posible, como una sola expresión. Responde de esta manera a la intención de un grupo en un momento determinado. Por ello, la revista permite fechar e interpretar las intervenciones estéticas que el grupo propone a la tradición e institución literarias.

2. EL PRESENTE ESTUDIO

La *Revista Mexicana de Literatura* se publicó durante una década, entre 1955 y 1965. En ese lapso tuvo, al menos, tres etapas y otros tantos equipos de dirección. La primera época comprende doce números bimestrales que están fechados entre septiembre-octubre de 1955 y julio-agosto de 1957. La segunda va desde comienzos de 1959 hasta 1962, bajo la dirección de Tomás Segovia y Antonio Alatorre primero, y luego Tomás Segovia y Juan García Ponce. La tercera, dirigida ya sólo por Juan García Ponce, comprende los años 1963-1965.

El objetivo principal de este estudio es “leer” la primera época de la revista y encontrar en sus textos la propuesta estética y literaria que defendieron sus animadores. Sin ninguna duda, todos los matices e ideas de índole metodológica y teórica antes expuestos han influido en la elaboración de estas páginas. Por lo tanto, como ha quedado dicho arriba, es imposible limitar la interpretación de un esfuerzo cultural colectivo a la lectura del texto de la revista. Así, se recuperan las experiencias analíticas antes expuestas en la medida en

²⁹ Sarlo, art. cit., p. 11.

que se ubica y se interpreta el texto de la revista a partir de la coyuntura histórica en la que se produce, así como del campo cultural en el que se inscribe.

Para situar en su entorno los textos publicados en los poco más de dos años de esta primera época y reconstruir el diálogo que implícitamente la literatura siempre establece con el contexto, fue un objetivo explícito de este estudio describir a detalle el ambiente cultural mexicano de los años cincuenta. De igual forma, la investigación se propuso reconstruir los debates y las polémicas en el campo cultural que tuvieron lugar en aquellos años, así como la situación política nacional e internacional imperante. El primer capítulo se dedica a un breve panorama histórico de aquel momento; sobre todo se ha intentado determinar quiénes eran los actores y las instituciones culturales de aquel campo con el que interactúan y en el que se desenvuelven los miembros del comité de colaboración de la revista. Se hace hincapié en las peculiaridades que tenía la actividad cultural en el contexto político del México de los cincuenta dominado por la ideología oficial –el nacionalismo–, así como en la relación entre los intelectuales y el régimen priista.

Dado que se parte del supuesto de que la *Revista Mexicana de Literatura* es el producto de la intervención pública que a mediados de los cincuenta llevó a cabo un grupo de escritores en México, en el segundo capítulo se intenta reconstruir la historia de su formación. De acuerdo con los testimonios orales disponibles y lo que la prensa cultural publicaba en la época, se ha establecido el origen y la evolución del grupo que dio vida a la revista. En seguida, se hace un análisis somero acerca de las características materiales que posee la publicación y se intenta descubrir en ellas algunos indicios de la vida grupal que llevaron los miembros del directorio.

Una vez asociados en torno a la *Revista Mexicana de Literatura*, los animadores y colaboradores de la primera época participan en los debates y polémicas abiertos por

entonces. Es lógico preguntarse por el papel que desempeñaban en el campo cultural mexicano y los intercambios y dinámicas sociales que tenía tanto con sus pares como con otras esferas como la del poder político. En palabras de Bourdieu, el grupo de la *Revista Mexicana de Literatura* emprende una lucha por conseguir la “legitimidad” de su actividad intelectual.³⁰ En este proceso, los editores de la *Revista* se pronuncian sobre la situación política nacional e internacional. Esta es la materia del tercer capítulo. Se analizan ahí los pronunciamientos colectivos emitidos desde la sección “El Talón de Aquiles” sobre los más diversos temas de la cotidianeidad política. En esas páginas se perfila también el tipo de intelectual que aspiran encarnar y con ello desean sortear los desafíos de un ambiente nacional convulso por las disputas ideológicas en torno a la noción de “compromiso”.

Como se ve, los tres primeros capítulos indagan sobre la relación de la *Revista* con el medio literario. Los siguientes tres se centran un poco más en los textos propiamente literarios que componen los doce números de la primera época. Aunque se suele colocar a esta revista entre las que reciben la estafeta de la tradición de las grandes revistas mexicanas (desde la *Revista Azul*, pasando por *Contemporáneos*, *Taller* y *El Hijo Pródigo*), ha sido muy poco lo que se ha dicho sobre su verdadero aporte estético y literario. El nombre de la publicación se suele asociar con el equipo que sucedió a los iniciadores de la primera época: Juan García Ponce, Tomás Segovia, Antonio Alatorre y algunos otros. Se le asocia también con la llamada “generación de Medio Siglo”, un grupo de narradores conformado por el mismo García Ponce, Salvador Elizondo, Inés Arredondo y Sergio Pitol, entre otros. Una de las preguntas que es necesario hacerse es qué relación hay entre esta primera época y las sucedáneas en la década siguiente; necesariamente, la segmentación de

³⁰ Dice Lie: “La idea del ‘campo’ de Bourdieu, con su connotación de ‘lucha’, nos sitúa también ante otra problemática [...]: la relación que mantiene un discurso ‘con el poder’” (*op. cit.*, p. 15).

este trabajo impide resolverla completamente aunque es el inicio de una respuesta. Hasta la fecha es poco lo que se ha indagado sobre los objetivos que se trazó en la práctica cultural el primer equipo al frente de la *Revista Mexicana de Literatura*.

De esta manera, el cuarto capítulo se centra en la crítica literaria publicada a lo largo de la primera época. Los ejercicios críticos responden, como es natural, al momento de efervescencia polémica que se vive en las letras nacionales a mediados de los cincuenta. Es notorio que los animadores de la *Revista* ven en la crítica una oportunidad para reivindicar un modo de ejercicio intelectual más apegado al profesionalismo y la especialización. En las páginas de la revista se difunden y ponen en práctica modelos críticos que se presentan como más rigurosos.

Si la crítica literaria confronta y cuestiona los usos del medio literario mexicano, otro tanto hacen la narrativa y la poesía. Los relatos y fragmentos de novela que se publican durante la primera época se analizan en el capítulo quinto. Se interpretan a la luz de las polémicas vigentes que se refieren sobre todo a la capacidad de lo literario por “reflejar” la realidad. Los editores reivindican un tipo de narrativa que, alejándose del realismo comprometido (y de los escauceos de algunos coetáneos con el realismo socialista), se pretende como más verdadera y, en todo caso, más estética. Se dedica un apartado especial a analizar los textos de un colaborador notable de esta primera época: Julio Cortázar. Sus relatos se destacan no sólo por su calidad sino por las posibilidades interpretativas que se desprenden de su inclusión en la primera época. Así mismo, se señalan la variedad de intereses que tenía por entonces la nueva generación de escritores nacionales.

La poesía forma parte central de la propuesta estética del grupo. De ello se habla en el sexto capítulo. La serie de textos literarios se abre con “El cántaro roto”, el poema de Octavio Paz que luego se incorporaría a *La estación violenta*. A decir verdad, la obra

contemporánea de Paz y sus intereses estéticos –como su apropiación del surrealismo– guían en líneas generales la propuesta poética de la publicación. De igual forma, los editores muestran una especial sensibilidad y apertura a la poesía producida en otras latitudes: desde las grandes tradiciones occidentales (como la francesa) hasta lo hecho en otros países de habla hispana.

Por último, el estudio se cierra con un balance y una interpretación de los aportes de la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* a la literatura mexicana del siglo XX. Pese a que esta investigación quiso ser –en el inicio– una pesquisa sobre el origen de la dinámica actual del campo cultural mexicano, el estudio de esta revista en su primera época resulta ser insuficiente y muy parcial para escribir una historia de la cultura mexicana en aquellos años. Como dice Gilman, “la revista es siempre un actor incompleto y no da cuenta de la posibilidad de abordar el análisis institucional de la literatura”.³¹ Sin embargo, constituye un primer paso para llegar a escribir esa historia; también es un aporte al estudio de las revistas literarias nacionales.

Generalmente, los estudios sobre revistas abarcan grandes periodos de tiempo y buscan establecer la historia de un gran trozo del devenir de una publicación. Ejemplos sobran. Sin embargo, al elegir estudiar un periodo de dos años –la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*– se imponen varios criterios. El primero es que al tener un *corpus* de análisis relativamente pequeño (doce números con un centenar de páginas en promedio cada uno) ha sido posible ensayar un tipo de lectura menos panorámica de los textos publicados. El principal interés se ha puesto en el análisis de las piezas literarias más importantes para poder hablar más puntualmente de la propuesta estética de la revista.

³¹ Gilman, *Entre la pluma...*, *op. cit.*, p. 23.

El concepto de “cotextualidad”, tal como lo define Rafael Osuna, ha servido para interpretar tanto al texto literario en sí mismo, como al marco que lo rodea. En todos los casos, el objetivo último de la lectura es poder desentrañar las razones por las que los textos literarios aparecen en la revista, y se intenta siempre identificar la aportación a su sentido general. Es decir, que además de ocuparse de la influencia en el campo cultural mexicano del grupo que animó la revista, ha sido muy importante considerar la influencia de la revista, de su apuesta estética, en la tradición literaria mexicana.

Se decidió enfocar únicamente la primera época para tener una imagen muy concreta del estado de la cultura mexicana en un punto de la historia muy determinado, un momento relativamente poco estudiado de nuestras letras. Se pretende medir la importancia del primer grupo que estuvo al frente de la publicación en una época especialmente próspera de nuestras letras y las de América Latina y en la que se comienza a gestar lo que sólo unos años más tarde se conoció como el *boom* latinoamericano. En estricto sentido, una vez que el equipo original se aleja, ocurre el surgimiento de una nueva publicación aunque lleve el mismo nombre: pese a que Armando Pereira señala que hay una comunidad y continuidad de intereses entre ambas etapas,³² las circunstancias y los objetivos varían (son *otros*) al entrar los nuevos editores. Por eso, este estudio llega hasta el número doce de la primera época. Confío en que esta lectura que compagina la dimensión institucional con la del texto literario ayude a calibrar sus aportes para la literatura hispanoamericana posterior.

³² “La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*”, *Literatura Mexicana*, 11, 2000, p. 195.

Capítulo I

México en la década de los cincuenta: la situación de la cultura

1. CONTEXTO POLÍTICO MEXICANO A MEDIADOS DE SIGLO

Los escritores que impulsaron la fundación de la *Revista Mexicana de Literatura* se muestran siempre conscientes del entorno cultural y político de su tiempo. El inicio de la publicación ocurre diez años después del final de la Segunda Guerra Mundial, cuando el clima internacional está dominado por la Guerra Fría. Se suele hablar de los años cincuenta como una década en la que el mundo occidental experimenta una bonanza económica, resultado del nuevo orden mundial resultante de la gran conflagración. Luego de 1945, según Eric Hobsbawm, se inicia “la edad de oro” que arranca en los años cincuenta y se extiende hasta mediados de los setenta.¹ Esa expresión se refiere sobre todo a la prosperidad económica y material de los países desarrollados. Son los años del “plan Marshall” para la recuperación de la Europa occidental, del inicio de los estados de bienestar en las economías del primer mundo, y de la consolidación de la hegemonía capitalista estadounidense en el orbe. Se suele asociar esta década, casi siempre, con el crecimiento de las concentraciones urbanas, con el auge de la clase media, con la popularización de los aparatos electrodomésticos y del automóvil, y con la generalización de un optimismo en el futuro, inédito en la historia. Si acaso lo que empañaba el horizonte era la nada improbable amenaza de una guerra nuclear alimentada por la confrontación ideológica de la Guerra Fría que había comenzado en 1947. La tensión entre Estados Unidos y la Unión Soviética hace que el resto del mundo comience a temer el peor de los

¹ Así titula Hobsbawm la segunda parte de su *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1998, pp. 227-399.

desenlaces. Durante la década de los cincuenta ocurren en diversas partes del mundo varios episodios que se explican en una medida u otra por esta hostilidad: la guerra de Corea (1950-1953), la invasión estadounidense a Guatemala (1954) y la invasión soviética a Hungría (1956) son tres de ellos. Si la intervención de Estados Unidos y sus aliados en Corea para impedir la expansión del comunismo tenía que ver indirectamente con la lucha antisoviética, la invasión a Guatemala se relaciona más con la defensa específica de intereses económicos norteamericanos en aquel país.

Los años cincuenta en México están marcados por la consolidación de las principales instituciones políticas que caracterizan al sistema de partido único, y en general al presidencialismo, lo que de manera eufemística se ha llamado el “sistema político mexicano”.² Adolfo Ruiz Cortines llega a la presidencia en diciembre de 1952 en medio de un asentimiento generalizado aunque no exento de contrapuntos, como la incipiente oposición representada por el movimiento que apoyó la candidatura del general Miguel Henríquez Guzmán, un veterano de la Revolución que encabezó el descontento por la pérdida de poder de los antiguos combatientes. En general, el periodo de 1952 a 1958 se caracteriza, en lo económico, por la continuidad de las medidas desarrollistas comenzadas en 1940 y acentuadas en el gobierno de Miguel Alemán. Este proceso está marcado por la industrialización del país basada en el impulso otorgado a la producción manufacturera durante la Segunda Guerra Mundial. La producción agrícola también aumenta gracias a la inversión en obras de irrigación, lo que permite un reparto de tierras de gran alcance. Si bien los primeros años del sexenio de Ruiz Cortines fueron difíciles, poco a poco comienza

² Para el resumen de estas ideas fueron de gran utilidad los libros de Olga Pellicer de Brody y José Luis Reyna (*Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1952-1960: el afianzamiento de la estabilidad política*, El Colegio de México, México, 1978) y de la misma autora y Esteban L. Mancilla (*Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1952-1960: el entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador*, El Colegio de México, México, 1978).

a funcionar y dar resultados el modelo económico de inversión privada al lado de la gestión pública de las principales industrias; los industriales, aunque en teoría se oponen a la intervención del Estado, en la práctica tienen estrechos vínculos con los dirigentes políticos. Se confirma el proceso de expansión de la clase media, lo que incrementa paulatinamente el consumo y por ende la inversión extranjera, que también se acopla al tipo de gestión económica que se lleva a cabo en México, caracterizado por el control estatal de la actividad económica e industrial:

Algunos empresarios norteamericanos comenzaron a aceptar con gusto las “reglas del juego” impuestas por los dirigentes mexicanos. Ya no venían a poner en duda el control nacional sobre actividades como el petróleo, los transportes o las comunicaciones; conocían bien la fuerza y los límites del nacionalismo mexicano y venían a instalarse en la industria manufacturera donde había posibilidades de ganancia y donde la ideología de la Revolución mexicana no les imponía obstáculo de ninguna clase.³

Este clima de estabilidad fue posible gracias al control social –en ocasiones represivo– de los movimientos independientes de obreros y campesinos ejercido por el grupo en el poder. El periodo ruizcortinista se distingue por “el mantenimiento y el fortalecimiento del sistema político existente”; en consecuencia, se asienta el nacionalismo en lo económico y en lo político como rasgo esencial de esa “ideología de la Revolución mexicana”. Se afianzan las instituciones políticas de masas que permiten el control por parte de la élite partidista de una sociedad cada vez más grande y compleja. Los movimientos obreros y campesinos se controlaban desde el gobierno por medio de su incorporación al partido en el poder (el PRI): “Creadas y controladas por el Estado, estas organizaciones habían sido movilizadas para ser francas colaboradoras del proyecto de conciliación de clases que, apoyado en la ideología de la unidad nacional, era presentado

³ O. Pellicer de Brody y E. L. Mancilla, *op. cit.*, pp. 30-31.

por los dirigentes políticos como el mejor camino para lograr el desarrollo económico de México.”⁴ Al adquirir solidez las instituciones políticas existentes, se vuelve más sencillo mantener controlada a la oposición. La vida pública y la escena política están dominadas por el partido en el poder y la lógica corporativista de atraer al seno del Estado a todos los sectores sociales. Las instituciones creadas desde el Estado tienden a normar las relaciones con los distintos grupos sociales y de esa manera se impone siempre la visión oficialista. La planificación estatal y la adhesión de los grupos sociales en el cuerpo del Estado hacen explícito el ideal de que a partir de la Revolución sea precisamente el Estado el que guíe a las fuerzas sociales hacia el progreso. Como se sabe, muy pronto quedan identificadas las tareas del Estado, del gobierno y del partido oficial. Precisamente lo que pone en entredicho esta lógica son los movimientos sindicales independientes que escapan a la incorporación al partido; hay durante el periodo dos movimientos obreros que el sistema no logra absorber y por ello recurre a la represión para ahogarlos. Se trata del movimiento magisterial de 1958 y del ferrocarrilero, que también se inicia ese año y termina ya bajo la presidencia de Adolfo López Mateos en 1959.

Lo cierto es que la unidad en torno a la figura presidencial y su liderazgo en la consecución de las metas de la Revolución determinan el resto de las acciones públicas.

Daniel Cosío Villegas lo expresa de esta manera:

Le poids du gouvernement sur la vie nationale toute entière est énorme car c'est à peine si l'on peut parler de secteurs indépendants ou même éloignés de lui. Dans ces conditions, tout mouvement public se heurte aussitôt à ce géant herculéen. On peut, alors, faire de la politique dans le gouvernement et pour lui, mais en faire face à lui, contre lui, serait un effort stérile, tant est loin la possibilité d'arriver au pouvoir.⁵

⁴ O. Pellicer de Brody y J. L. Reyna, *op. cit.*, p. 7.

⁵ “L'intellectuelle mexicain et la politique”, en Jean Meyer *et al.*, *Intellectuels et État au Mexique au XXe siècle*, CNRS-Université de Perpignan, París, 1979, pp. 13-14.

La “ideología de la unidad nacional” mencionada antes constituye el motor de las decisiones del Estado y trata de normar la vida pública nacional. Según Rafael Segovia, la idea de la “unidad” y el “interés” nacionales es la modalidad que adopta el nacionalismo durante los primeros años de la posguerra; esto trae aparejada una sumisión al Estado.⁶ El nacionalismo, entonces, condensa –como ideología oficial– las ambiciones autoritarias del régimen revolucionario, sobre todo a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial; Luis Javier Garrido lo expresa en estos términos: “El nacionalismo ha sido el sustento del discurso del Estado mexicano postalemanista y en particular de su partido, pero al menos desde 1946 la verdadera opción de los dirigentes mexicanos fue una política que antepuso los intereses de unos pocos a los de la nación en su conjunto.”⁷

La opinión pública, la prensa en concreto, se suma y difunde el nacionalismo como ideología. Es significativo que la prensa y el régimen formen un frente común y que aquélla se alinee con las directrices oficialistas.⁸ Con un entorno internacional profundamente polarizado entre las dos superpotencias y un régimen nacional que domina todas las esferas de lo público y tan poco abierto a las disensiones, cabe entonces preguntarse por el papel que la cultura y los intelectuales mexicanos desempeñaron en estas condiciones.

⁶ “À partir de la Deuxième Guerre Mondiale, le nationalisme adopte les slogans et l’idéologie de la droite traditionnelle: intérêt national, unité nationale, soumission à l’État, oubli de la lutte des classes, premiers symptômes de xénophobie à propos des ‘idéologies exotiques’ et défenses d’une tradition jusque-là mal vue” (“Le nationalisme mexicain”, en Jean Meyer *et al.*, *op. cit.*, p. 28).

⁷ E incluso añade: “En nombre de una política ‘nacionalista’, que no ha dejado de ser tesis oficial de todos los gobiernos, desde el Estado se ha fortalecido un régimen centralista y autoritario cuya acción no fue respondiendo a las demandas fundamentales de la Revolución de 1910-1917 y que terminó por comprometer seriamente la soberanía nacional” (“El nacionalismo priista”, en Cecilia Noriega Elío, ed., *El nacionalismo en México*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1992, p. 259).

⁸ Usada como fuente primaria para su trabajo, O. Pellicer de Brody y J. L. Reina señalan que la prensa mexicana del periodo que va de 1952 a 1960 ofrece al historiador “una imagen no muy diáfana de los problemas del país”; los acontecimientos de aquella época aparecen “enunciados casi siempre de manera parcial, velada y casi por sistema con escasa profundidad”. Entre las razones que podrían explicar este comportamiento de la prensa nacional en esa época se hallan la presión del gobierno por acallar cualquier voz independiente o divergente de la “orientación desarrollista que se trataba de imprimir al modelo político-económico del país”; también pudo deberse, según los autores, a “la influencia de la Guerra Fría sobre los medios de comunicación masiva, y en el consiguiente estilo maniqueo para aproximarse a los problemas políticos” (*op. cit.*, pp. 3-4).

2. LOS INTELLECTUALES MEXICANOS EN LOS AÑOS CINCUENTA

Tendrán que recordar necesariamente el papel histórico que en la construcción de la Nación mexicana han jugado los intelectuales, no sólo por lo que toca a sus aportaciones literarias o ideológicas, sino por lo que se refiere a su participación activa en el complejo [y] debatido mundo de la política. No es posible, por ejemplo, ignorar que Hidalgo fue un intelectual.

“Autores y libros”, *México en la Cultura*, 7 de septiembre de 1952, núm. 183.

La llegada al poder de Miguel Alemán en 1946 supone la entrada en el gobierno de una nueva generación de dirigentes políticos formados en la universidad y que cuentan con especializaciones académicas específicas para los cargos que desempeñan. Se inicia la transición generacional entre los viejos combatientes –acompañados de un grupo de ideólogos de la Revolución– y los nuevos “cuadros técnicos” o tecnócratas. El Estado atrae a algunos de estos nuevos cuadros intelectuales, pero otros buscan su desarrollo en la investigación en las ciencias sociales.⁹ Aunque en el campo de las artes y la literatura el proceso de especialización sigue otro ritmo, el periodo que comienza sobre todo en la década de los cincuenta se caracteriza, según Annick Lempérière, por el crecimiento de las instituciones culturales mexicanas. Se refiere al papel central que comienzan a desempeñar instituciones de educación superior como la Universidad Nacional Autónoma de México o El Colegio de México en la formación de cuadros especializados, así como en la renovación de los estudios en ciertas áreas de las ciencias sociales. Alude también al crecimiento de las editoriales mexicanas. Pero, según Lempérière, estos avances no van

⁹Annick Lempérière apunta que durante el periodo desarrollista, “si la technocratie attire un certain nombre d’intellectuels vers la politique, d’autres se tournent vers la recherche en sciences sociales” (*Intellectuels, État et Société au Mexique*, L’Harmattan, París, 1992, p. 199).

aparejados a una evaluación crítica de la realidad nacional inmediata.¹⁰ Entre los intelectuales y la nueva generación de tecnócratas funciona de hecho la ideología de la “unidad nacional” que impone su identificación con los objetivos del régimen en el poder o al menos supone su colaboración en la burocracia. Esto es especialmente notorio en el caso de esa franja intelectual integrada por los creadores literarios que, debido a su actividad específica, encuentran más difícil recibir remuneración de instancias privadas o autónomas del Estado.

Durante esta época continúa la tendencia de incorporar a las filas del gobierno a los escritores, iniciada –al menos en el periodo revolucionario, aunque puede remontarse hasta mucho antes–¹¹ en los años veinte con las actividades de algunos miembros del grupo Contemporáneos en puestos de colaboración en ciertas secretarías o como diplomáticos. La relación entre el Estado y los intelectuales en México no es sencilla. Estos dos términos han permanecido siempre muy próximos en la medida en que el Estado ha sido uno de los mayores impulsores de la cultura. En México el mecenazgo de las dependencias estatales ha sido la manera en que el régimen presidencial financiaba y apoyaba la actividad cultural. Guillermo Sheridan, al rastrear los orígenes de la polémica nacionalista de 1932, señala que la vinculación de los intelectuales con el Estado, desde la consolidación del régimen revolucionario a principios de esa década de los treinta, tiende a producirse en términos de subordinación, dada la necesidad de difundir la ideología oficial:

¹⁰ Lempérière se refiere a la década de los cincuenta y a la existencia de revistas como *Cuadernos Americanos* (fundada por Jesús Silva Herzog en 1942), en la que la crítica y el diagnóstico sobre la realidad inmediata y sobre el régimen mexicano durante la posguerra brillan por su ausencia: “Dans un contexte d’économisme dominant et de triomphalisme technocratique, on constate, jusqu’à la fin des années 1950, l’abandon des débats idéologiques mais aussi l’absence quasi-totale de réflexion politique” (*op. cit.*, p. 165). Este diagnóstico es desmentido, en parte, por las polémicas que se producen en el ámbito estético, según veremos más adelante.

¹¹ Si se usa la Revolución como límite temporal, se verá que incluso desde la etapa armada cada facción en disputa, desde los maderistas hasta los carrancistas, tiene en sus filas a algún “intelectual”; así lo muestra Annick Lempérière (*op.cit.*, pp. 42 y ss.).

El auge de la intervención del Estado en el sistema educativo, los medios de comunicación y las artes en la década de los treinta obedecía a su necesidad de legitimarse en ese sentido y creaba las condiciones que propiciaban la aparición de una *intelligentsia* dispuesta a instrumentar esa necesidad. Ante la cada vez más apremiante necesidad que tendrá el Estado de fungir como representante de la nación, los intelectuales comienzan a competir por los puestos que esa necesidad crea en su seno [...]. El Estado asume su papel de empleador de intelectuales –y en consecuencia, de repartidor de dádivas [...].¹²

De igual forma el financiamiento estatal ha sido también la manera en que los escritores se han sostenido a falta de un mercado de bienes simbólicos capaz de apuntalar la actividad artística.¹³ Obviamente esta dependencia del Estado tiene consecuencias visibles –que se irán analizando a lo largo de este estudio– en el ejercicio intelectual, en la cultura y en la práctica literaria, de la misma forma en que en los treinta ocurrió (tal como lo muestra la polémica nacionalista).

Aunque, como se verá adelante, durante los cincuenta surgen varias instancias alternas que ayudan en la autonomización de la actividad literaria, lo cierto es que la tendencia de que los escritores trabajaran en la burocracia continuó durante este periodo. Desde luego, hubo grados de implicación con las tareas de gobierno. Es verdad que no es lo mismo cuando un escritor ejerce el poder, que ser un funcionario público de segundo o tercer nivel. El primer caso es el de Agustín Yáñez, quien es designado como candidato al gobierno de Jalisco en 1952 por el PRI. Un año después asume el cargo. En mayor o menor medida la carrera en el servicio público y en otros puestos subalternos en las oficinas gubernamentales constituye la actividad profesional remunerada más accesible para los escritores del momento. Es cierto también que los dirigentes políticos acostumbran colocar a figuras intelectuales al frente de las oficinas de política cultural para alentar la actividad

¹² *México en 1932: la polémica nacionalista*, FCE, México, 1999, p. 61.

¹³ Dice Annick Lempérière: “Il n’y a, depuis la Révolution jusqu’à nos jours, de carrière possible que dans l’adhésion et la fidélité aux gouvernements révolutionnaires” (*op. cit.*, p. 45).

de ese sector. Tal parece ser el caso, menos notorio que el de Yáñez, de Mauricio Magdaleno, entonces secretario de “Acción social” del gobierno del entonces Departamento del Distrito Federal.¹⁴ En esta función Magdaleno organiza (en la capital de la república, en noviembre de 1954) “La VI Feria del Libro”, cuyo principal propósito era dar difusión a las editoriales y escritores mexicanos de entonces. El crítico literario José Luis Martínez se convierte en el secretario particular de Roberto Amorós, el director de la entonces poderosa empresa estatal Ferrocarriles Nacionales. Este hecho se vuelve importante por lo que luego representa para el financiamiento de la *Revista Mexicana de Literatura*. La mayoría de los escritores, sin embargo, ocupan puestos menores en la escala de la burocracia, como Ricardo Garibay, que para 1955 era subjefe del Departamento de Difusión de la SEP. Otra opción era la diplomacia. La carrera diplomática había sido muy importante para la generación de Contemporáneos y los Estridentistas, y también incluso para Alfonso Reyes, miembro del Ateneo. Lo sigue siendo en los cincuenta tanto para Octavio Paz (en misiones diplomáticas desde mediados de los cuarenta), como para el joven Carlos Fuentes, quienes colaboran en la Secretaría de Relaciones Exteriores.

La intervención directa de un novelista de renombre en el gobierno, así como la frecuente colaboración de escritores en puestos menores, serán motivo de muchos comentarios en la época. En general, se hace notar que los escritores carecen de formas de subsistencia fuera de esos empleos en la burocracia. Se suele lamentar que esto vaya en detrimento del trabajo del escritor que tiene menos tiempo para escribir. Tampoco puede dejar de notarse cierta incomodidad con el problema de estar supeditado a los vaivenes del

¹⁴ Mauricio Magdaleno (1906-1986) desempeñó a lo largo de su vida una gran cantidad de labores en diversas instancias del gobierno. Fue líder del vasconcelismo en 1929. Además trabajó para la Secretaría de Hacienda, fue jefe de los departamentos de Bellas Artes y de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública y luego subsecretario de la misma. Fue diputado y senador. Entre sus libros más conocidos están la novela *El resplandor* (1937) y el libro de cuentos *El ardiente verano* (1954).

régimen político. En ese sentido, aunque no se expresa, se comienza a pensar en la conveniencia de la autonomía del escritor frente al poder o al menos frente al Estado. Pero la autonomía no llega durante esta época. Que ésta era una preocupación real entre los escritores se muestra en el hecho de que a lo largo de 1954 la revista *El Libro y el Pueblo*, dirigida por Alberto Quiroz y órgano de la dirección de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, realiza una encuesta entre escritores mexicanos: se preguntaba a los encuestados si eran partidarios de la idea de que el “Gobierno estable[ciera] un sistema de becas para el escritor que labora[ra] vocacionalmente”; se pedía además añadir las razones y sugerencias para poner en marcha el sistema de becas.¹⁵

La encuesta en sí misma revela la necesidad de “institucionalizar” la escritura creativa, volverla una actividad profesional. Respondieron a estas preguntas 25 escritores, funcionarios y académicos.¹⁶ Todos se declararon a favor de la creación del sistema de becas. La mayoría adujo razones similares: la necesidad de que los escritores se dediquen de tiempo completo a su actividad específica; por ello, hubo algunos que aludieron a la coincidencia entre esta idea y el proyecto oficialista de nación: “La literatura es el medio por el cual un pueblo da y toma conciencia de sí mismo”, dice Andrés Henestrosa.¹⁷ Y aunque la pregunta sugería que fuera el gobierno quien creara este fomento a la cultura,

¹⁵ Dice el texto de la encuesta: “Deseosos de contribuir a sistematizar favorablemente el renglón de ‘las letras patrias’ y de su creador, esta revista ha iniciado una auscultación con las siguientes cuestiones: 1. ¿Es usted partidario de que el Gobierno establezca un sistema de becas para el escritor que labora vocacionalmente? 2. Agradeceremos a usted decir brevemente por qué. 3. Le agradeceremos asimismo, sugerir la forma más viable de establecer este sistema de becas” (“Encuesta para establecer en México la Beca del Escritor”, *El Libro y el Pueblo*, núm. 3, marzo de 1954, p. 35).

¹⁶ Los encuestados fueron: Santiago Zúñiga, Raúl Noriega, Andrés Henestrosa, Gilberto Loyo, Rafael Solana, R. E. Gómez Esqueda, Alfredo Cardona Peña, Emmanuel Carballo, Ricardo Torres Gaitán, Antonio J. Bermúdez, Ricardo Garibay, Luis Garrido, Andrés Iduarte, Carlos Girón Peletier, Leobardo Garza Jaime, Antonio Pompa y Pompa, Luis Padilla Nervo, Fernando Sánchez-Mayans, Octavio Paz, Miguel Álvarez Acosta, Ernesto de la Torre Villar, Víctor Mota, Ofelia Yarza Carreón, Xóchitl [sic], y Wigberto Jiménez Moreno.

¹⁷ “Encuesta...”, art. cit., p. 38. Antonio J. Bermúdez dice que “el trabajo del escritor es la expresión más directa del espíritu nacional y debe ser facilitado y alentado” (“Encuesta...”, *El Libro y el Pueblo*, núm. 5, mayo de 1954, p. 41).

muchos se pronunciaron por la creación de un patronato con participación de las empresas privadas para que no fuera dinero público. Había desconfianza sobre quiénes serían los beneficiados y algunos aluden al temor de que “oscuros intereses” dieran el dinero sólo a unos cuantos. En búsqueda de la autonomía del juicio estético hubo un consenso en que fueran los propios escritores quienes decidieran a quién otorgar las becas. Todo esto demuestra el recelo (tenue y poco claro, es cierto) frente a la idea de que el Estado financie y decida sobre el campo de la creación artística. Sólo algunos de los encuestados aluden a la falta de un mercado sólido de bienes simbólicos como la causa de que el escritor en México no pueda vivir de su actividad; entre ellos están Emmanuel Carballo y Octavio Paz. Carballo subraya que no es el Estado quien puede o debe profesionalizar a los escritores, sino el público: “La resolución del problema fundamental de nuestra literatura, la carencia de lectores, no la resuelve la abundancia de obras auspiciadas por el Estado. Más que dar becas, hay que dar letras.”¹⁸ Paz condensa en su respuesta todas las preocupaciones anteriores:

El problema –la independencia económica de los escritores mexicanos– no se resolverá hasta que el público no compre los libros de los autores mexicanos y, en general, hispanoamericanos. Hasta ahora, los pocos que compran libros en nuestros países prefieren leer traducciones bárbaras de escritores extranjeros de segunda fila. Así, habrá que esperar que surja un nuevo público, que posea conciencia de su idioma tanto como de su tradición. Mientras tanto, nada mejor que las becas. Pero con una condición: que el Estado no pretenda intervenir en la creación artística. Nada de cortapisas políticas, morales, estéticas o religiosas. Nada de comisiones burocráticas destinadas a premiar o castigar a los escritores. De ahí que sea indispensable que las becas sean otorgadas y administradas por los propios escritores.¹⁹

¹⁸ “Encuesta...”, *El Libro y el Pueblo*, núm. 4, abril de 1954, p. 40. El entonces secretario de Relaciones Exteriores, Luis Padilla Nervo, señalaba que “en nuestro medio, el mercado editorial no es suficientemente amplio para sostener al escritor, ni aun en el caso de que éste colabore con regularidad en la prensa” (núm. 6, junio de 1954, p. 52).

¹⁹ “Encuesta...”, núms. 7-8, julio-agosto de 1954, p. 99.

La idea de una beca para que el escritor se dedique de tiempo completo a su actividad serviría para darle al intelectual el lugar que debe ocupar en la sociedad: pensar y escribir en lugar de participar en la intriga política de la coyuntura o ser un simple administrador. Pese a que había un consenso más o menos claro de que por diversas razones los escritores debían marcar una distancia frente al Estado y sus ocupaciones burocráticas, la solución precisa –esto es, la existencia de un mercado literario– estaba lejos aún en el horizonte. Lo que parece claro es que la literatura debía tener un estatuto especial en la sociedad; sus practicantes debían ser “especialistas”, una noción que conforme avanzaba la modernización en otros ámbitos se hacía cada vez más necesaria en el terreno del arte. En otros términos, la encuesta refleja la percepción de la necesidad de que se produzca una verdadera autonomía del campo intelectual respecto del campo político.

Que el financiamiento de la cultura y la “profesionalización” del escritor y su consecuente independencia respecto del Estado eran problemas públicos y vigentes lo muestra el funcionamiento de una institución de capital privado que otorgaba becas. Para cuando se ventila esta discusión en 1954, el Centro Mexicano de Escritores, financiado por la Fundación Rockefeller, llevaba ya tres años trabajando. Se había fundado en junio de 1951, y estuvo adscrito primero al Mexico City College (antecedente de lo que hoy es la Universidad de las Américas) y luego al Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales.²⁰ Su directora en estos años era la escritora estadounidense Margaret Shedd; Ramón Xirau era el subdirector. Los escritores recibían una beca y debían participar en un taller literario semanalmente para mostrar sus avances a otros becarios. Sin embargo, la autonomía respecto del Estado no duró mucho: los primeros dos años fue financiado por

²⁰ *Enciclopedia de México*, t. III, Enciclopedia Britannica de México, México, 1993, s. v. “Centro Mexicano de Escritores”.

completo por la Fundación Rockefeller y luego, en 1953, las becas comenzaron a ser pagadas también con ayuda de instituciones públicas mexicanas.²¹ Lo cierto es que se trata de una de las primeras instancias, no dependientes del Estado, que sancionan el sistema literario y legitiman las obras escritas. Para 1955 habían pasado por ahí autores como Juan José Arreola, Juan Rulfo, Sergio Magaña, Alí Chumacero, Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos, Enrique González Rojo, Ricardo Garibay, entre muchos otros. Que estuviera financiada con dinero privado y que el jurado estuviera conformado por escritores, no impidió que al poco tiempo surgieran envidias, sospechas de parcialidad y de discriminación de parte de quienes no eran seleccionados.²² La inconformidad, sin embargo, es indicio del nivel de sanción de la actividad literaria y del prestigio que esta institución daba a sus miembros.

Los escritores no podían sostenerse sin la ayuda estatal, pero se comienza a cuestionar esta dependencia. Pensar las relaciones entre la estructura social y el poder vigentes en el régimen priista de los cincuenta ayuda a interpretar mejor las polémicas producidas en la época. Ayuda también a situar en un contexto más amplio la intervención pública que representa la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* y a entender las posturas públicas –políticas y estéticas– que sus impulsores toman luego en el ámbito nacional.

²¹ Centro Mexicano de Escritores, *Décimo Aniversario*, CME, México, 1961, p. 7.

²² Como se verá más adelante, los integrantes de la revista *Metáfora* denuestan a sus adversarios por el hecho de ser becarios.

3. EDITORIALES, REVISTAS Y SUPLEMENTOS DE LA ÉPOCA

El sostenimiento del sistema cultural y literario por parte del Estado también incluye la inversión que se hacía en editoriales y en publicaciones periódicas. Como apunta Lempérière, en la década de los cincuenta se vuelve más fácil para los escritores encontrar dónde publicar, ya sea en una revista o en una editorial.²³ El auge editorial abarca tanto a las instituciones estatales existentes como a los incipientes esfuerzos independientes. Aunque la actividad editorial esté dominada por la inversión pública, son significativos, cualitativamente hablando, los trabajos de las editoriales pequeñas y nuevas. Para 1960, había sólo en la Ciudad de México una cuarentena de editoriales.²⁴ Entre las más importantes estaban las ediciones de Cuadernos Americanos, las de la Universidad Nacional Autónoma de México (sobre todo por su Biblioteca del Estudiante Universitario) y viejas editoriales como Porrúa Hermanos (creada en 1914), que para esta época llevaba más de una cincuentena de títulos de su Colección de Escritores Mexicanos. Pero en definitiva, durante los años cincuenta el Fondo de Cultura Económica es, por volumen y también por calidad, la editorial más importante de México. Si desde su fundación en 1934 venía surtiendo de libros y manuales de consulta a las ciencias sociales y a la economía, en 1939 comienza a publicar las ediciones Tezontle, colección dedicada a la creación literaria, en la que apareció, por ejemplo, *¿Águila o sol?* de Octavio Paz (1951); como señala Anthony Stanton, “Tezontle fue la primera –y en aquel momento [finales de los cuarenta] la única– colección editorial del Fondo de Cultura Económica que publicaba libros de

²³ “Pour les écrivains, les années 1950 marquent le début d’une période où il est devenu relativement facile d’être publié, dans une revue puis un éditeur” (*op. cit.*, p. 225).

²⁴ Antonio Acevedo Escobedo, “El desarrollo editorial”, en *México: cincuenta años de revolución, t. IV: La cultura*, FCE, México, 1962, p. 432.

creación literaria y, sobre todo, de poesía”.²⁵ Desde 1947 se halla a la cabeza Arnaldo Orfila Reynal, artífice de la consolidación del Fondo de Cultura Económica como industria editorial en las dos décadas siguientes. El impulso a la literatura mexicana llega tiempo después con la creación de la colección Letras Mexicanas en 1952. Los títulos editados en esa colección constituyen muy pronto un referente del canon literario nacional. Hacia ese objetivo apuntan las justificaciones que motivaron su creación:

Letras Mexicanas será *una guía para el lector* que desee saber qué es lo que se escribe en México y, también será *una biblioteca selecta* de obras de autores desaparecidos, presentados por especialistas que conozcan a fondo el asunto o la obra de que se trate. De esta manera, nuestras tareas editoriales, que ya antes habían tenido contacto con la producción literaria del país, se amplían en una forma coherente y ordenada, con objeto de contribuir –en ediciones económicas y con gran calidad en la presentación– a un mayor conocimiento de la literatura mexicana.²⁶

Los primeros títulos de la colección (que se inaugura con el tomo de la *Obra poética* de Alfonso Reyes, e incluye luego títulos como *Confabulario* de Juan José Arreola o la antología *Poesía mexicana moderna*, preparada por Antonio Castro Leal) dan una idea de la selectividad de quienes la crearon y del prestigio de los autores publicados. Este prestigio se convierte luego en un parámetro de sanción para la actividad literaria, y ser publicado en la colección se vuelve algo codiciado por los autores jóvenes.

Precisamente para los autores noveles ocurre, en la década de los cincuenta, un acontecimiento capital: la creación de la editorial Los Presentes, ideada y dirigida por Juan José Arreola. Ahí publicaron por primera vez no sólo los impulsores de la primera época de

²⁵ *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*, FCE-Fundación Octavio Paz, México, 1998, p. 73, n. 1. Como se sabe, el FCE publica estas ediciones aunque su sello no aparezca. Por regla general se trataba de ediciones financiadas en parte o totalmente por los autores (Víctor Díaz Arciniega, *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1996)*, FCE, México, 1996, p. 93); sin embargo, no siempre fue así: gracias a la correspondencia entre Alfonso Reyes y Octavio Paz ha sido posible conocer los detalles de la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949), aparecido en Tezontle también; en principio Paz debía pagar la mitad de la edición, pero en esa ocasión don Alfonso le comunica que “fue posible pagar aquí por nuestra cuenta la edición de su libro” (Stanton, ed., *Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 132).

²⁶ *Apud* V. Díaz Arciniega, *op. cit.*, p.116 (el subrayado es mío).

la *Revista Mexicana de Literatura* –Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo– sino varios de sus coetáneos que después colaborarían en la revista y que se encontrarían entre los autores más destacados de la literatura nacional de la segunda mitad del siglo XX. Se llamó Los Presentes, primero, una colección de 9 plaquetas y un libro editados por Arreola entre 1950 y 1953 con la ayuda de Jorge Hernández Campos, Henrique González Casanova y Ernesto Mejía Sánchez. Más tarde, entre 1954 y 1957, apareció la segunda serie, compuesta por sesenta títulos más, que constituyó un aporte definitivo al desarrollo bibliográfico y editorial del momento:

Esta colección editó libros pulcramente impresos, cosidos y encuadernados; en promedio salió un nuevo título de Los Presentes cada quince días, aunque algunas semanas llegaron a aparecer dos libros; el tiraje más frecuente fue quinientos ejemplares. Los setenta y un volúmenes constituyen una verdadera proeza, pues los producía una casa editorial sin más capital que el dinero de Arreola y las aportaciones de los autores, que siempre resultaron reducidas.²⁷

En efecto, la peculiaridad del financiamiento de la edición permitió a varios autores inéditos hasta entonces (como el propio Fuentes, Elena Poniatowska, Archibaldo Burns, o Jorge López Páez, entre otros) dar a conocer su talento; como agrega Arreola: “por esos años no había en México una editorial con las características de la mía”.²⁸ También sirvió para la difusión en México de autores de otros países; el mejor ejemplo fue la publicación de *Final del juego* de Julio Cortázar en 1956. Al poco de comenzar su labor, Arreola enfrentó críticas que lo acusaban de sectario y parcial en la selección de los manuscritos; en mayo de 1955 escribió un texto que aclaraba que la colección no era “una capilla ni un cenáculo de amigos predilectos”. Estas acusaciones son indicio, de nuevo, del rápido

²⁷ Óscar Mata, *Juan José Arreola maestro editor*, Ediciones Sin Nombre-CONACULTA, México, 2003, p. 27. Mata enlista y describe cada uno de los 71 títulos de la colección.

²⁸ Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, Diana, México, 1998, p. 276.

prestigio que alcanzó este esfuerzo editorial; como dice en ese mismo texto el autor de *Confabulario*: “Lo cierto es que Los Presentes han venido a remover y animar el ambiente literario de México.”²⁹

Una empresa similar a la de Arreola, por sus ambiciones más que por sus efectivos alcances, era la del librero Emilio Obregón. Por esos años Obregón se une a José Porrúa (recientemente separado de Porrúa Hermanos) para formar una editorial.³⁰ Obregón fue el editor y el gerente de parte de la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*. De hecho, la revista tuvo sus oficinas en el mismo edificio que la Librería Obregón durante 1955 y 1956, en Avenida Juárez 30 en la Ciudad de México. En 1955, el editor encarga a Carlos Fuentes y Octavio Paz del proyecto editorial llamado “Colección Literaria Obregón”. El plan proponía publicar diversas antologías de la poesía en Iberoamérica, títulos del Marqués de Sade, o una antología de “*La literatura mexicana en las revistas*” (que incluía una selección de textos de *Contemporáneos*, *Taller*, *Tierra Nueva* y *El Hijo Pródigo*). La colección, sin embargo, llegó solamente a imprimir cuatro títulos.³¹ De las escasas noticias que se tienen de este frustrado proyecto (según se verá en el capítulo siguiente) se infiere la ambición del editor por dar a conocer en México novedades literarias de otros países. Se desconocen las causas por las que esta idea no prosperó, aunque se puede intuir que la falta de dinero fue el impedimento mayor.

Si bien es manifiesto el auge editorial de esos años, hay testimonios de la época que indican que la oferta de libros no se correspondía con su consumo. Una vez más, el

²⁹ O. Arreola, *op. cit.*, p. 279.

³⁰ Conversación con Emmanuel Carballo, 15 de abril de 2005. En adelante, se citarán todas las entrevistas por las iniciales seguidas de la fecha: EC/AIPD, 15/04/05.

³¹ Se trató de los siguientes volúmenes: Andrés Iduarte, *Un niño en la Revolución Mexicana*; Alfonso Reyes, *Quince presencias*; José Luis Martínez, *Problemas literarios*; y Adolfo Bioy Casares, *Historia prodigiosa* (Hoja publicitaria en el núm. 5 de la *Revista Mexicana de Literatura*, mayo-junio de 1956). En el siguiente capítulo, se abunda un poco en la importancia de este proyecto editorial con respecto a la primera época de la revista.

problema era la ausencia de un mercado sólido de bienes simbólicos y de un público asiduo.³² Probablemente en esos años se estaban gestando las condiciones para tenerlos años más tarde, pero en ese momento se aludía con insistencia a la baja venta de libros y se denunciaba que eran muy caros. Había cada vez más librerías en la Ciudad de México, y éstas comenzaban a cambiar la estructura de sus locales para facilitar el contacto del lector con el libro. Las obras comenzaron a estar a la mano del cliente, que podía hojearlas antes de comprar. Según los recuerdos de Emmanuel Carballo, esta transformación ocurre en la Librería de Cristal por aquellos años.³³

Una manera de explicar la contradicción que encierra el que por un lado existan cada vez más libros disponibles, haya más autores nuevos y más librerías y, por otro, que no haya público suficiente es que son, precisamente, los años en que se inicia la masificación de la lectura. Un dato revelador es que para 1960 el analfabetismo en zonas urbanas era todavía cercano al 25 por ciento.³⁴ Se podría decir que la ampliación de la divulgación de la lectura está en proceso aún. Un motor de ese proceso son los suplementos culturales de la prensa. Su contenido suele consistir en artículos de divulgación, reseñas de literatura pero también de los espectáculos urbanos –cine principalmente, pero también conciertos, teatro, ópera, etc.– que apelan a la existencia de un público interesado. Es decir,

³² A ello alude el entonces director del Fondo de Cultura Económica para justificar los tirajes de 2000 o 3000 ejemplares de algunas de las obras publicadas por esa editorial. Afirma que en los países de habla hispana los “posibles lectores” no pasan de los 2 millones, pero “seguramente la mitad no se ha resuelto a serlo decididamente” (Arnaldo Orfila, “Los problemas del libro”, *Revista Universidad de México*, núm. 1, septiembre de 1955, pp. 1-2 y 12-18, cita de la p. 14).

³³ EC/AIPD, 15/04/05. Acevedo Escobedo apunta que por esos años (finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta) ocurrió el cambio en la distribución de las librerías: “Las librerías se inundaron de luz; en algunas hasta se dispuso un discreto fondo de buena música; se les prestó un aire de cordialidad; lo que tan innecesariamente llaman el *display* quienes destrozan el castellano, o sea el inteligente despliegue de los libros ante el posible comprador, que puede hojearlos y dar sus probaditas a las páginas sin que un vendedor impaciente esté sobre él instándolo a decidir con premura –todas estas circunstancias reunidas tornaron posible un confianzudo tuteo entre el lector y el libro” (*op. cit.*, p. 423).

³⁴ Pablo González Casanova, *La democracia en México*, 8ª ed., Era, México, 1976 [1965], p. 270.

se habla de tales espectáculos porque se supone que hay interés al tiempo que la divulgación de la cultura ayuda a crearlo.

Aunque desde antes colaboraba en las diferentes secciones culturales del diario, Fernando Benítez asume en 1947 la dirección de *El Nacional*, el periódico oficial del partido en el poder, y crea la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical; nombra a Juan Rejano como director de éste. A los dos años, Benítez abandona esa tarea y casi de inmediato inicia en el diario *Novedades* lo que sería un hito en la historia de la cultura mexicana: el suplemento *México en la Cultura*, que dirige hasta 1962. Benítez introdujo en México el formato del suplemento dominical de cultura cuya tradición había observado en la prensa argentina (en *La Nación* y *El País* sobre todo).³⁵ Con ello, se crea propiamente el periodismo cultural moderno (en la medida en que la prensa y su desarrollo en la sociedad occidental influye en la formación de la opinión pública); además de colocar la actividad cultural al mismo nivel de lo público que la política, modifica la manera de hacer crítica de las artes y por ello la manera en que éstas se aprecian.³⁶ Si desde la perspectiva numérica se puede dudar de su influencia por la relativamente difícil circulación de los diarios en

³⁵ Así lo dice Benítez a Silvia Cherem en entrevista: cuando dirigía *El Nacional* “recibíamos en la redacción todos los periódicos del mundo, entre ellos *El País* y *La Nación* de Buenos Aires. Me encantaban los magníficos suplementos de ambos periódicos en los que figuraban Ortega y Gasset, Alfonso Reyes, y los más grandes escritores españoles y latinoamericanos. Yo deseaba poder tener un suplemento semejante, y al ser director me propuse lograrlo. En un principio conté con la calidad de las colaboraciones de los refugiados españoles, como Ceferino Palencia que se encargaba de las exposiciones, Sánchez que era el más grande crítico musical de Europa, Moreno Villa que era especialista en arte colonial, y de todos los grandes escritores de México que llegaron al ver la excelencia de los suplementos” (*Entre la historia y la memoria*, CONACULTA, México, 2000, p. 80).

³⁶ Para Humberto Musacchio la expresión “periodismo cultural” es redundante “pues todo periodismo se halla en el campo de la cultura”; sin embargo acepta que esa expresión designa “al que proporciona información, análisis, reflexión y crítica sobre las manifestaciones intelectuales y artísticas, que incluye frecuentemente muestras de creación literaria así como producciones y reproducciones de obra plástica”. Esta definición general difícilmente se aviene con la cronología de publicaciones literarias que Musacchio realiza en su *Historia del periodismo cultural en México* (CONACULTA, México, 2007; las citas son de la p. 13); el autor reúne bajo este rubro tanto las revistas literarias de grupo, como las gacetas novohispanas, las secciones de cultura, etc., sin problematizar sobre sus notorias diferencias.

México,³⁷ no hay discusión sobre el salto de calidad que supone la actividad del suplemento, a partir de su creación, para la cultura nacional. Los propósitos de *México en la Cultura* aparecen en la primera entrega del 6 de febrero de 1949:

Hasta hoy, la casi totalidad de nuestros suplementos eran simples desvanes donde iban a verse los desechos de los diarios. *Novedades* ha superado esta deficiencia y abre una nueva perspectiva. Aspira, en primer término, a convertirse en un resonador de la cultura nacional [...] No existe publicación alguna que recoja en forma organizada y periodística las ricas y variadas manifestaciones de la cultura mexicana [...] No será en modo alguno la expresión de un grupo. La puerta se abre para todos porque la cultura en México reclama ante todo generosidad y comprensión, libertad y oportunidades [...] Abrimos una ventana al paisaje entrañable de México, al de la cultura que es, en nuestros días conturbados, un motivo de orgullo y una lección de callado heroísmo. Lo mexicano con trascendencia universal y lo universal que fecunde lo mexicano podría servir como un lema. Las ideas, las artes y las ciencias, puestas al alcance de todos. Instruir deleitando es asimismo una de las finalidades, y no la menor, de la prensa moderna.³⁸

Durante el periodo estudiado, los suplementos servían como tribuna de las polémicas; las discusiones estéticas y políticas entre los escritores adquirirían así el estatus de debate público sobre la actualidad cultural. A la agilidad e intensidad de las disputas contribuía la periodicidad semanal. Sin duda el periodismo cultural permitió a algunos escritores tener nuevas opciones, no sólo de obtener otras remuneraciones lejos de la burocracia, sino de tener contacto con el lector. Los suplementos requerían de críticos especializados en las diversas artes y espectáculos. La crítica literaria y la de la cultura sufrieron transformaciones en su naturaleza a raíz de este cambio.

³⁷ En 1961 *Novedades* tenía un tiraje de 118, 416 ejemplares; de esos, 44, 185 (el 37.3%) circulaban por el interior de la República. Por ese entonces (1960) la población del país rondaba ya los 35 millones de habitantes (González Casanova, *op. cit.*, pp. 216-217 y 220). No obstante estas cifras, no debe perderse de vista que de cualquier manera los suplementos implican la masificación de la literatura. Es conocida la anécdota de lo que le dijo Benítez a Alfonso Reyes cuando lo invitó a colaborar en el suplemento de *Novedades*: “Me dirijo al autor de *Las mesas de plomo*. Usted hace tirajes muy cortos de sus libros, muchas veces pagados por su bolsillo. Yo le ofrezco a usted un público de cien mil lectores” (V. Díaz Arciniega, *op. cit.*, p. 343).

³⁸ *Apud* Fritz Glockner, *Coleccionista de estrellas (Fernando Benítez en Tonantzintla)*, Secretaría de Cultura, Puebla, 2002, pp. 77-78.

El diario *El Nacional* se había creado en 1929 como órgano del Partido Nacional Revolucionario: “Desde su origen, *El Nacional* cuenta con subsidio oficial y sus directores son nombrados por el presidente de la República en turno, por lo que, aunque formalmente figure como órgano del partido, en la práctica funge como vocero gubernamental.”³⁹ Como ya se ha dicho, el suplemento *Revista Mexicana de Cultura* se crea bajo la dirección de Benítez en 1947. A lo largo de una década, hasta 1957, es dirigido por el exiliado español Juan Rejano. Durante los cincuenta, el suplemento mantiene una línea de crítica social y sus comentarios suelen mostrar una militancia izquierdista y especialmente nacionalista. Sus colaboradores más habituales durante el periodo estudiado son Salvador Reyes Nevares, Enrique González Rojo, Andrés Henestrosa y José Luis González.

La *Revista Mexicana de Cultura* y *México en la Cultura* son los pilares de la difusión cultural en el México de los años cincuenta, si bien desde posturas estéticas muy distintas. Es de llamar la atención que la línea del suplemento de *El Nacional* no sea compartida del todo por otras publicaciones que dependen también de instituciones oficiales. En especial es notable la renovación que experimenta el órgano oficial de la UNAM a partir de 1954 en manos del poeta Jaime García Terrés. La *Revista de la Universidad de México* se convierte en una publicación de gran calidad literaria que combina la difusión de las artes, el comentario editorial, las reseñas de la actualidad cultural, con textos literarios de autores jóvenes mexicanos y latinoamericanos. Si hubiera una publicación con la cual comparar los esfuerzos de la *Revista Mexicana de Literatura* ésa sería la de Jaime García Terrés. Tan es así que Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes son secretarios de redacción y colaboradores de la revista universitaria antes de emprender

³⁹ Silvia González Marín, *Prensa y poder político. La elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*, UNAM-Siglo XXI, México, 2006, p. 40.

su proyecto propio. Esto habla de la comunión de intereses estéticos entre ambas publicaciones. Díaz Arciniega apunta que la *Revista de la Universidad de México* y *México en la Cultura* comparten también una misma visión de la tarea divulgativa:

Entre ambos medios se llegó a integrar una numerosa lista de colaboradores procedentes de todas las latitudes del orbe ocupada en una amplia variedad de temas [...]. Benítez y García Terrés encabezaron una visión y conducta hacia el *ser cultural* fundamental: se comenzó a valorar como el sostén más sólido y el hilo conductor más flexible que podía y debía tener una sociedad, más si ésta pretendía ser civil y contemporánea a su propia hora y estar hermanada con el pensamiento de Occidente. Desde el suplemento y la *Revista de la Universidad* se propuso una valoración crítica –en el sentido de criterio– de México y el mundo, en sus aspectos sociales, políticos, científicos, artísticos y –para usar el concepto englobador– culturales, con lo que al concepto se le comenzó a despojar de la extendida y todavía entonces penosa distinción ornamental.⁴⁰

En 1954 también se publicó por primera vez la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, otra publicación que trascendió sus tareas de ser “órgano oficial”. Arnaldo Orfila encarga a Manuel Andújar la promoción y publicidad de los libros del Fondo. Nuevamente Emmanuel Carballo está involucrado en la planificación de la nueva *Gaceta* que sustituiría al viejo boletín bibliográfico; además colabora en otros proyectos de difusión en radio y televisión.⁴¹ La *Gaceta* se convierte en una revista literaria en forma. Según Díaz Arciniega, la publicación es la cara pública del ambicioso proyecto editorial a cargo de Orfila. Los primeros cinco años de la *Gaceta* se caracterizan por su “propósito de difusión; fragmentos de libros, notas sobre autores y obras, noticias culturales sobre países elaboradas expresamente, encuestas de opinión y entrevistas, una sección de notas sueltas y, naturalmente, un listado de novedades, todo enfocado a proporcionar información”.⁴²

⁴⁰ Díaz Arciniega, *op. cit.*, p. 344.

⁴¹ Se trató del programa “Gaceta Cultural al Aire” transmitido por la XEQ; y en canal 5 se transmitía el programa “Invitación a la Cultura” (Díaz Arciniega, *op. cit.*, p. 349).

⁴² *Ibid.*, p. 351.

También el Instituto Nacional de Bellas Artes, dirigido entonces por Andrés Iduarte, echa a andar una publicación en 1954. Se trata de *Las Letras Patrias*, que queda a cargo de Andrés Henestrosa, con la colaboración de Alfredo Cardona Peña, Enrique González Rojo y Vicente Rojo. Esta revista tiene un perfil decididamente nacionalista; su principal objetivo es difundir trabajos de historiografía literaria mexicana, y rescatar textos de autores del siglo XIX. En su presentación se dice que el propósito del Departamento de Literatura del INBA al publicar la revista es recoger:

[...]en sus páginas, principalmente, los testimonios más autorizados sobre la historia de las letras mexicanas, a fin de enriquecer el material informativo, crítico y bibliográfico sin el cual no se podría redactar esa historia de nuestra Literatura que todos hemos soñado y todos hemos aludido, olvidando, sin embargo, algo estrictamente esencial, o sea las bases o puntos de partida que, debidamente organizados, sean capaces de construir ese capítulo de nuestra cultura.⁴³

Otros objetivos eran difundir la obra de autores mexicanos, así como publicar textos inéditos de autores decimonónicos. El primer número, por ejemplo, está dedicado a Salvador Díaz Mirón; hay textos críticos sobre su obra a cargo de Antonio Castro Leal, Alfonso Méndez Plancarte, Francisco Monterde y Rafael Heliodoro Valle.⁴⁴ También hay trabajos de Julio Torri sobre la *Revista Moderna*, de Carballo sobre José López Portillo y Rojas, un balance anual de las letras mexicanas en 1953 por Alí Chumacero, una entrevista con Castro Leal, y la publicación en apéndice del texto de Pedro Santacilia, “Del movimiento literario en México” de 1868. En este primer número se publica un adelanto de *Pedro Páramo*, el fragmento inicial bajo el título de “Un cuento”, de Juan Rulfo. Esta publicación muestra como pocas la ambición de un órgano cultural del Estado por darle

⁴³ “[Las letras patrias...]”, *Las Letras Patrias*, núm. 1, enero-marzo de 1954, p. 5.

⁴⁴ Castro Leal escribe “Díaz Mirón y Víctor Hugo” (pp. 7-17); Méndez Plancarte, “El verso heterotónico de Salvador Díaz Mirón” (pp. 18-52); Monterde, “Trayectoria lírica de Salvador Díaz Mirón” (pp. 53-64); Heliodoro Valle, “Más sobre Díaz Mirón” (pp. 65-69).

cuerpo institucional a la literatura mexicana. Así puede interpretarse su interés por la historiografía literaria: hay un manifiesto afán por fijar las raíces de la institución literaria mexicana.

Este panorama de las publicaciones periódicas y las editoriales de la época se completa con la expresión de dos grupos de poetas activos por entonces. Estas revistas, desde luego, no buscaban al público masivo como los suplementos; tampoco necesariamente eran revistas de divulgación, como podría ser la *Gaceta*. Se trata de expresiones de grupo. El primero de ellos está formado por quienes publicaron las revistas *Dintel*, *Espiral*, *Fuensanta* y *Hierba*, y que luego se reunieron en torno a la revista *Metáfora* en 1955. Encabezados por Jesús Arellano y A. Silva Villalobos, se distinguen a sí mismos como “no profesionales”, como “espontáneos y bien intencionados”, es decir como verdaderos poetas desinteresados o interesados únicamente en la poesía. En su primer número (marzo-abril) declaran en la presentación: “La literatura se vicia cada vez más, se burocratiza, disminuyendo la vital autenticidad que comenzaba a tener; pierde su voz justa e inmemorial porque falta vergüenza, y algo más a la mayoría de los literatos.”⁴⁵ Es significativo que se asuman portadores de la “autenticidad” por lo que dice del ambiente del cual se pretenden apartar. El grupo de *Metáfora* observa como algo peligroso y amenazante el hecho de que la crítica cultural y la labor literaria se hayan profesionalizado o se hayan vuelto una actividad especializada. Su labor iría encaminada a contradecir estos principios. Sin embargo, en su quehacer se revelan las dificultades para lograrlo puesto que para publicar su revista y subsistir ellos mismos deben participar de los mismos mecanismos de producción literaria de los que pretenden defenderse. De hecho, la revista estuvo a punto de surgir como el “órgano oficial” del Instituto de la Juventud Mexicana. Como se trataría de

⁴⁵ “[A pesar de todo...]”, *Metáfora*, núm. 1, marzo-abril de 1955, p. 3.

un medio oficial, se adivinaban las características más bien conservadoras y nacionalistas de la literatura que se defendería:

A finales de 1954 hubo efervescencia en nuestro mundillo literario porque una institución oficial llamaba a los jóvenes literatos a formar una agrupación seria, para ayudarles en sus actividades y propiciar así su desarrollo para beneficio del país. Ante tales perspectivas, y llenos de candor e inocencia, los jóvenes se reunieron varias veces en prometedoras juntas donde se habló de proyectos realizables. Y se acordó por fin la creación del Ateneo González Martínez que iba a estar patrocinado por el Instituto de la Juventud Mexicana.⁴⁶

El proyecto, sin embargo, se malogra por falta de fondos del Instituto. A pesar de eso, Jesús Arellano escribe semanalmente crítica cultural y política en las páginas editoriales de *El Nacional*, y empresas estatales –como el IMSS, el FCE o los Ferrocarriles Nacionales– financian o al menos hacen posible, por medio de la publicidad, la revista.⁴⁷ Los impulsores de *Metáfora*, al asumirse como ajenos al campo literario de la época y al apelar a su autenticidad, expresan constantemente su desacuerdo con los valores literarios vigentes. No es que practiquen una poesía de ruptura o de vanguardia (al contrario, suelen ser muy tradicionalistas), sino que expresan su desprecio hacia quienes perciben como las principales figuras de la literatura mexicana y los acusan de ser escritores demasiado institucionales o “burocráticos”. Sus denuestos se dirigen contra Alfonso Reyes, a quien

⁴⁶ Además de la revista, el grupo proyectaba publicar las obras completas de González Martínez (A. Silva Villalobos, “*Metáfora* y las cuatro revistas que le dieron origen”, en *Las revistas literarias de México (Segunda serie)*, INBA, México, 1964, p. 138).

⁴⁷ Años después, A. Silva Villalobos se quejaba de las dificultades de financiamiento debidas a la carencia de un mercado de bienes simbólicos; en ese momento se asumía como algo natural que la circulación fuera muy restringida: “Una vez decidida la publicación de la revista, se pensó en los medios económicos de llevarla adelante. Venderla no sería posible, los intelectuales mexicanos están mal acostumbrados; reciben gratis cuanto revista o libro se publica en forma particular. Casi tiene uno que pagarles para que lean a un desconocido. Por otra parte la publicidad tampoco se consigue para las revistas literarias, porque su tiraje es corto y la distribución deficiente; al anunciante le interesa el producto comercial de su inversión, no la cultura.” Por eso, explica Silva, “luego nos dedicamos a conseguir anuncios, de Ferrocarriles, del Seguro Social, del Instituto de la Juventud (que nunca pagaron), del Fondo de Cultura, de las ediciones de la Universidad y de la Lotería Nacional” (*loc. cit.*, p. 146).

acusan de ser más importante por su actividad pública que por su obra;⁴⁸ desconfían también de quienes por entonces recibían apoyo de Reyes (a la sazón presidente de El Colegio de México).⁴⁹ Se sitúan como antagonistas de quienes reciben las becas Rockefeller; son defensores de “lo nuestro” y vilipendian lo extranjero, sobre todo a los refugiados españoles como Manuel Andújar que, en aquel momento, dirigen o colaboran en editoriales o publicaciones.⁵⁰ En pocas palabras, se muestran como contestatarios al verse marginados de las nuevas instituciones de cultura en el país: el INBA, los suplementos culturales, las becas del Centro Mexicano de Escritores, el Fondo de Cultura Económica, etc. La existencia de *Metáfora* es el signo más claro del agudo proceso que por aquellos años experimenta la institución literaria nacional: en la medida en que ésta se consolida se vuelven más visibles las resistencias de quienes, una vez excluidos, enarbolan valores como la autonomía y la autenticidad frente al poder o los intereses defendidos por quienes son los consagrados en el campo literario. Al asumirse como portadores de la legitimidad de la tarea literaria y al acusar a sus adversarios de extranjerizantes, muestran muy bien las connotaciones de su propia definición del nacionalismo cultural. Su trayectoria es muestra

⁴⁸ El anónimo autor de la columna miscelánea “Colofón” dice: “¿Merecerá –don Alfonso Reyes– el Nóbel con que instituciones y amigos que lo acompañan quieren granjearlo?” (“Colofón”, *Metáfora*, núm. 2, mayo-junio de 1955, p. 44).

⁴⁹ Silva Villalobos recuerda que la principal causa de la animadversión contra Reyes era su papel como “consagrador de geniecillos y el que dio de comer a mucha gente mediante buenas chambas –algunos de ellos muy mal agradecidos; y todos, sin excepción, malos amigos que nunca quisieron herir al maestro con una crítica sincera. La bondad de don Alfonso y su don de gentes fueron negativos para quienes lo tenían por el infalible” (Silva Villalobos, art. cit., p. 147).

⁵⁰ De las becas dicen: “Los primos de allende el Bravo nos ‘compraron’ Texas, y ahora, insisten los estrategias, están comprando –con sus famosas becas Rockefeller– el espíritu de los jóvenes de México” (“Colofón”, *Metáfora*, núm. 2, mayo-junio de 1955, p. 44). Expresan también su xenofobia: “México para los mexicanos, los que quieran ser y... nada más” (“Colofón”, *Metáfora*, núm. 3, julio-agosto de 1955, p. 45). En el siguiente número se alude despectivamente a los miembros del exilio español como “transterrícolas” (“Colofón”, *Metáfora*, núm. 4, septiembre-octubre de 1955, p. 47). Boyd Carter insiste en que lo que domina en la revista “es la nota de acento sobre lo nacional, tanto en los escritos como en el punto de vista de los redactores. Hasta un rasgo de xenofobia puede hallarse” (*apud* Silva Villalobos, art. cit., p. 152).

también de la forma en que se financia la cultura en el país y evidencia la distribución del abanico de ideologías y prácticas culturales del México de los cincuenta.

La otra publicación de poesía que surge por entonces (en 1956) es *Estaciones*, dirigida por Elías Nandino. Esta publicación es notable por su calidad y porque, a decir de su fundador, es financiada con recursos propios y logra tirar en su primer año un millar y medio de ejemplares.⁵¹ Aunque se presenta como una revista abierta a cualquiera y “sin distinción de tendencias o de grupos”,⁵² lo cierto es que los primeros números se dedican a combatir la idea de la vigencia del surrealismo, idea proclamada meses antes por Octavio Paz.⁵³ Que se trata de una revista que busca la polémica lo confirma años después su fundador cuando explica que se trataba de enfrentar a lo que llama “monopolio cultural” representado por quienes controlaban y publicaban en el suplemento de *Novedades, México en la Cultura*. En la visión de Nandino, este “monopolio” decidía qué publicar y qué escritores nuevos apoyar en las publicaciones del momento; constituía, y la expresión se puede encontrar muchas veces en las páginas de *Estaciones*, un “círculo cerrado de elogios mutuos”. En rebeldía contra este dominio y en defensa de los nuevos escritores, Nandino lanza *Estaciones*, cuyo principal interés es la poesía. La abolición del surrealismo era el objetivo de la nueva publicación:

La revista nacía como fruto de la discusión acerca de la necesidad que existía de crear un órgano cultural periódico capaz de contrarrestar ciertos *ismos* dañinos por decadentes, así como de frenar el impulso de los pequeños grupos o capillitas donde se ejercían verdaderas dictaduras que ensalzaban o condenaban según su incomprensible arbitrio.⁵⁴

⁵¹ Elías Nandino, “*Estaciones*”, en *Las revistas literarias de México...*, op. cit., p. 171.

⁵² “Palabras preliminares”, *Estaciones*, 1, 1956, p. 1.

⁵³ El conflicto se analiza en detalle en el capítulo VI de este trabajo.

⁵⁴ Elías Nandino, art. cit., p. 171.

La sección “Ramas Nuevas”, aparecida a partir del número seis, da espacio a los más jóvenes, como José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis o Hugo Argüelles. Precisamente son ellos los encargados de dar un viraje a la beligerancia inicial de los fundadores; la revista pasa de un combate frontal al surrealismo, y un ataque directo a la figura y la obra de Paz, a su reconocimiento. Las filias y las fobias a las que responde la publicación sirven, al igual que en el caso de *Metáfora*, para identificar los bandos en disputa en el campo cultural mexicano de mediados de siglo. El caso de *Estaciones* es quizá más difícil de ubicar, no sólo por el cambio de opinión que sus páginas atestiguan respecto del surrealismo –primero lo descalifican por obsoleto, pero lo hacen publicando antologías de poesía surrealista y elogiando a su principal impulsor en México, Octavio Paz–, sino por el abierto ecumenismo de sus colaboraciones con el que acepta intervenciones de escritores de todos los signos e ideas (aspecto que Nandino celebra como un logro).⁵⁵ Como lo reconoce su principal impulsor, en la sección “Ramas Nuevas” se logra incluso la fusión de varios grupos y generaciones de escritores.⁵⁶

Pese a su tolerancia a diversas corrientes de pensamiento, la dirección sostuvo, al menos como parte de su programa estético, una posición abiertamente nacionalista. No son pocas las ocasiones en que desde sus editoriales e intervenciones se denuncia como un problema de la literatura nacional el “malinchismo” que atenta contra la “autenticidad” nacional; en concreto se aludía al surrealismo, que se veía como una “sistemática imitación

⁵⁵ Nandino afirma: “La libertad de *Estaciones* contempló otro aspecto; aparte del respeto de la Directiva a las tendencias literarias, hubo el respeto a la ideología política; así, en determinado momento colaboraron escritores apolíticos, escritores católicos y escritores de los que se reconoce como de extrema izquierda” (art. cit., p. 197).

⁵⁶ Nandino menciona los casos notables de José de la Colina (a quien califica de escritor anarquizante), Rafael Ruiz Harrell, Raymundo Ramos Gómez y Sergio Pitol, quienes habían colaborado en la revista *Medio Siglo* y eran mayores a los del grupo formado por Pacheco y Monsiváis; los dos primeros también publicaron en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*. Reitera que en “Ramas Nuevas” “se fusionar[on] jóvenes de distintos grupos que no habían tenido la oportunidad de darse a conocer” (art. cit., p. 195).

extranjera”.⁵⁷ *Estaciones* se unía así al grupo de publicaciones periódicas de los cincuenta –junto a *Metáfora*, y el suplemento de *El Nacional*– que agitaban la bandera nacionalista para delimitar su posición en el campo intelectual mexicano de esa época. Es significativo que su ataque al surrealismo se base en una vuelta a las fuentes originales y en la difusión de lo que el movimiento produjo históricamente en la poesía. Es también elocuente que la reivindicación juvenilista de la publicación signifique a la postre el reconocimiento del surrealismo como parte de la tradición nacional.

A pesar de que, como se ha visto, hay un amplio abanico de publicaciones y órganos de difusión de las instancias estatales, lo que se traduce en un auge editorial con financiamiento tanto oficial como particular, la preocupación por darle un carácter propio y nacional a lo que se escribe vuelve a estar presente. Los escritores, que cada vez tenían más posibilidades de publicar y con ello refrendar la autonomía de su actividad en el contexto de la institucionalización del régimen revolucionario, vuelven a debatir (con nuevos matices, es verdad) la pertinencia del contenido nacionalista de la actividad literaria.

4. POLÉMICAS EN EL CAMPO CULTURAL. LOS ALCANCES DEL NACIONALISMO

Una vez más, como desde hacía muchas décadas, el nacionalismo era parte del ambiente polémico que se respiraba en México a mediados de los cincuenta. La disputa nacionalista es, según Luis Mario Schneider, una suerte de arquetipo junguiano en el sustrato de la cultura nacional.⁵⁸ Guillermo Sheridan, quien ha escrito la historia de esta polémica en uno de sus episodios más conocidos –el de 1932–, lo define como un rasgo

⁵⁷ Los términos entrecomillados aparecen en el editorial que encabeza el número 5 (primavera de 1957) de *Estaciones*.

⁵⁸ *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, FCE, México, 1975, pp. 9-10.

permanente del quehacer intelectual mexicano; incluso sugiere que se trata de un paradigma mental a partir del cual se estructura la actividad intelectual mexicana.⁵⁹ Sin duda, el reavivamiento de la disputa –o en todo caso su reactualización– en los cincuenta está estrechamente relacionado con las nuevas condiciones políticas de la posguerra, con la ya mencionada consolidación del régimen de partido único producto de la estabilidad económica del periodo de Miguel Alemán. Es cierto que las circunstancias son ahora distintas, pero eso no obsta para que el régimen priista intente fundar su legitimidad en la construcción de la Revolución como el acontecimiento fundador de una nueva forma de nacionalidad (tal como lo expresa Sheridan). Las nuevas circunstancias sociales y económicas vuelven a interpelar a la actividad intelectual sobre sus quehaceres; se trata de una sociedad que se puebla cada vez más de una clase media sostenida por el auge económico de finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta y de una incipiente sociedad urbana consumidora de cultura (cultivada en la universidad) –de la que el surgimiento de los suplementos culturales es al mismo tiempo un signo y una consecuencia. La creciente institucionalización del régimen, y el auge corporativista que domina la vida pública del país en los cincuenta, con el reacomodo de fuerzas que ello implica, resuena en el campo cultural con la vieja polémica sobre el contenido nacional de la literatura, si bien ahora se le añade explícitamente la noción de compromiso que en 1945 lanza Jean-Paul Sartre en el primer número de *Les Temps Modernes*. Si el nacionalismo ha sido la ideología oficial del régimen que emergió al finalizar el proceso revolucionario, es entendible que los

⁵⁹ “La polémica de 1932 no se ha resuelto ni disuelto, y su contenido, lejos de haberse transmutado en memoria, continúa como la primera formulación moderna de un problema persistente, de un encuentro de actitudes que ha devenido una suerte de eje ritualmente socorrido y determinante en la cultura mexicana: no es un episodio pasajero: fue acaso el agravamiento de una situación viva y de un paradigma mental” (*México en 1932...*, *op. cit.*, p. 24).

distintos grupos intelectuales intenten justificarse frente al poder, es decir frente al Estado y legitimar su tarea específica mediante la defensa de esta causa.

El nacionalismo de los cincuenta procedía básicamente con el mismo razonamiento con el que lo hacía veinte años atrás: la actividad “natural” de los intelectuales era fomentar un arte que tratara sobre las circunstancias de la realidad nacional inmediata; el escritor o el intelectual debía mostrar su “compromiso” frente a esta realidad y de paso justificar su papel público al defender al “ser nacional” de influencias extranjeras. Detrás de las ideas nacionalistas, Sheridan distingue entre la ambición formativa (aquella que expresa que es necesario “formar el alma nacional”) y la especulativa (la que dice “buscar el alma nacional”). La militancia nacionalista más evidente exige de la actividad intelectual la tarea “formativa”. Como dice Sheridan de la disputa de 1932: “hay un deseo, detrás del punto de vista nacionalista [...] de que la literatura se alíe al muralismo y a la música en la tarea de *formar la nacionalidad*”.⁶⁰ El nacionalismo y sus defensores siguen respondiendo, veinte años después, al mismo impulso que busca subordinar la actividad de los intelectuales a las necesidades ideológicas del Estado. Un ejemplo de esta postura son los parámetros de juicio que se emplean en el concurso de narrativa que organiza en 1955 *El Nacional*, el diario oficialista. En esa ocasión el jurado (compuesto por Max Aub, Mauricio Magdaleno y Enrique González Casanova) premia una obra de Magdalena Mondragón de la que se pondera su “tema mexicano”, su “legitimidad mexicana” y su “afirmación superior”. Además, se la hace heredera de la tradición realista decimonónica a la que pertenecerían *Los bandidos de Río Frío*, *La calandria* y luego *Tomóchic* y *Los de abajo*.⁶¹ A las características obvias que se hacen deseables, a los ojos nacionalistas, en una novela –como

⁶⁰ *Ibid.*, p. 57(énfasis del autor).

⁶¹ “[Premiación del concurso de narrativa de *El Nacional*]”, *Revista Mexicana de Cultura*, supl. de *El Nacional*, núm. 418, 3 de abril de 1955, p. 2.

su “legitimidad mexicana”–, se añade la de que contenga una “afirmación superior”, que alude a la necesidad de que la obra de arte sea formativa, edificante, pedagógica. Que estas necesidades se logren mediante el cultivo del realismo es muy elocuente del tipo de literatura que desde el nacionalismo se desea promover. De hecho, la defensa del realismo fue motivo de polémica por aquel entonces (como se verá en el capítulo V).

Es evidente que, como producto de la polémica de los años treinta, las reivindicaciones nacionalistas se van uniendo o fundiendo poco a poco con las de cariz decididamente marxista e izquierdista. En los cincuenta no basta atender a la realidad nacional, o mostrar el verdadero “sentimiento mexicano”, sino escribir sobre los problemas de la clase proletaria y examinar los problemas de los más desfavorecidos.⁶² El nacionalismo unido a la noción de compromiso hace que se acentúe la urgencia por “formar” la nacionalidad. En esta urgencia, la actividad intelectual en sí misma resulta insuficiente e incluso en no pocos momentos llegará a cuestionarse. La preocupación por la inutilidad de la tarea específica del intelectual para cambiar de manera inmediata la realidad es un síntoma de que la exigencia de compromiso forma parte de los requisitos para presentarse como escritor.

Si bien la noción de compromiso del intelectual, tal como la planteó Sartre, se vincula a la idea del cambio revolucionario, en México también se amalgamó con el nacionalismo: estar comprometido es, entonces, apoyar las directrices oficiales y colaborar con el proyecto nacional. Un ejemplo de esto son las declaraciones del crítico José Luis

⁶² Sheridan explica este proceso de fusión entre ambas estéticas como producto de la cada vez más evidente inoperancia de los regímenes posrevolucionarios. A la inicial preocupación ideológica nacionalista se añade pronto la reivindicación de las clases explotadas: “No por nada el sentimentalismo nacionalista trasladará poco a poco sus impulsos reivindicativos al marxismo. Las promesas de equidad y democracia de la Revolución no correspondían a las intenciones de los ‘revolucionarios profesionales política y moralmente neutros e insensibles [...], indiferentes a la pureza ideológica, a la ideología, que degeneraría automáticamente en una burocracia corrupta’, para usar una síntesis de Jean Meyer” (*México en 1932...*, op. cit., p. 94).

Martínez, a la postre miembro fundador de la *Revista Mexicana de Literatura*, quien afirma, en una entrevista en 1953, que escribir es insuficiente para mejorar la realidad; por ello la literatura es superflua:

–Pero los literatos ¿qué pueden ser si no son literatos? ¿Empleados de banco?

–No. Que sean maestros rurales.

–¿Cómo?

–Sí, que enseñen a leer y a escribir. Le voy a contar algo... Yo era un intelectual hasta las cachas, poético y lleno de problemas. Por las noches me desvelaba filosofando. Quería que todo tuviera un sentido trascendental y para todo buscaba una respuesta. Daba conferencias y clases de filosofía y filología. En las noches me reunía con mis amigos, casi todos autores de lánguidos versitos que en el fondo no eran sino diversiones privadas para el regocijo del ‘petit comité’. Como usted sabe, yo acompañé a Yáñez en su campaña política, y un día en el pequeño pueblo de Mascota, encontré dos maestras de escuela, muy jóvenes... Eran maestras rurales. Además de enseñar, gastaban su sueldo en vestir y dar de comer a sus alumnos. Tenían una idea admirable de la condición humana y su actitud frente a la vida, era intachable, conmovedora... Un cierto modo de ser que ninguno de nosotros literatos vanidosillos, podríamos alcanzar. Entonces me di cuenta de la inutilidad de la literatura mexicana actual. De la necesidad de todo lo que yo podría escribir.⁶³

En sus palabras se nota el apremio del compromiso que debe acompañar al ejercicio intelectual; tan grande es esa exigencia que en el fondo de su respuesta trasluce el antiintelectualismo (del que harán gala tanto los nacionalistas como quienes iban a exigir una literatura combativa y revolucionaria una década después en América Latina). No está de más recordar que José Luis Martínez acababa de tener sus primeras experiencias en la política nacional; era, como se dijo antes, secretario particular del director de Ferrocarriles Nacionales. No sería sorprendente que la precariedad de la profesión literaria, dada la dependencia de un puesto burocrático como empleo para sobrevivir, fuera una de las razones por las que el crítico considerara preferible convertirse en maestro de escuela.

⁶³ Elena Poniatowska, “No sirve la literatura. Mucho mejor es enseñar”, *Excélsior*, 31 de diciembre de 1953, Sección B, p. 7.

Aunque en los años cincuenta se habla –siguiendo los mismos argumentos de veinte años antes– de la defensa de “lo nuestro”, de que el escritor debe expresar en su trabajo “la sensibilidad del pueblo”, de que la literatura debe llegar al gran público y no ser propiedad exclusiva de un cenáculo, no se puede hablar propiamente de una polémica en específico con una sucesión e intercambio de posturas y textos como en 1925 o en 1932. Se trató más bien de la exigencia permanente (de parte de un sector de intelectuales) de “compromiso” con la sociedad en la tarea del escritor: la disyuntiva está abierta, forma parte del panorama y los escritores debían pronunciarse públicamente al respecto. Podría decirse, como apunta Sheridan, que se trata de una de las reactualizaciones recurrentes de la disputa nacionalista: la ideología nacionalista permanece como la referencia en el debate literario posterior a la revolución.⁶⁴ Es una exigencia implícita frente a la que, de vez en cuando, es necesario reaccionar (como ocurre en el caso de José Luis Martínez). Como se analizará y se documentará más adelante, la presión permanente que ejercen los dogmas nacionalistas producirá breves polémicas sobre el contenido de la literatura que debe escribirse en México. Es el caso de los denuestos contra la literatura fantástica, o el ya aludido pleito sobre la pertinencia del surrealismo para la poesía mexicana de la época.

También hay otras circunstancias que caracterizan el ambiente nacionalista de mediados de siglo. Si se suele decir que para esa época se consolidan los mecanismos institucionales que mantienen en el poder al partido oficial, esa consolidación alcanza a las instituciones encargadas de mantener viva la ideología revolucionaria nacionalista. No es casual que, en el proceso de afianzamiento del poder político del grupo que gobierna en

⁶⁴ Dice Sheridan: “No puede ignorarse que algunas variantes tópicas de naturaleza ideológica del debate sobre nacionalismo posterior a la Revolución serán visibles en los proyectos literarios identificables con el proyecto ‘realista socialista’ de la década de los treinta; en las discusiones sobre la literatura *engagé* posterior a la Segunda Guerra; en las manifestaciones de la literatura de combate en los sesenta; en la representación de lo nacional en la narrativa del *boom* [...]” (*México en 1932, op. cit.*, p. 31).

nombre de la Revolución, se funde el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. La apertura de este centro de investigación puede verse como el esfuerzo del Estado por establecer, en el ámbito historiográfico, la imagen de la Revolución que es –como apunta la nota que celebra este hecho en *El Nacional*– “en nuestra historia el hecho de mayor conmoción. De él se desprenden las actividades sociales y culturales que hoy son timbre de orgullo para México”. La creación del Instituto tiene como finalidad última fijar la memoria del acontecimiento sobre el que se basa el régimen político y controlar su interpretación histórica.⁶⁵ Es una muestra de cómo la ideología oficial busca imponerse en el campo de las ciencias sociales (en este caso, en la historia); y es lógico que influya en el ejercicio del resto de las disciplinas y las artes. Sin embargo, como apunta Sheridan, hay una gran dificultad para que la literatura, y en especial la poesía, adopten los requerimientos utilitarios del nacionalismo y eso se notará en los conflictos que se revisarán más adelante sobre la vigencia del surrealismo o la pertinencia de la literatura fantástica. Según Lempérière, las ciencias sociales en los años cuarenta y cincuenta –como la antropología– siguen mostrando una gran influencia del proyecto de construcción nacional impuesto por el régimen.⁶⁶

A decir de Sheridan –como se apuntó arriba–, la ideología nacionalista se compone de dos vertientes: la formativa (que tiene un cariz pedagógico) y la especulativa. Es posible que la exigencia de compromiso en los años cincuenta sea decididamente “formativa” (y de

⁶⁵ Continúa la nota de Miguel Lerín: “Dos considerandos destacan en el decreto: el que se refiere a la trascendencia que como capítulo decisivo tiene en nuestra historia la Revolución de 1910 y el asentir que urge la recopilación y concentración de documentos de esa misma etapa, así como la necesidad de investigar y divulgar la historia de esos días. Además, el mismo Instituto será órgano de consulta para la ejecución de cualquier trabajo o publicación histórica de carácter oficial que se relacione con la historia de la Revolución. El Instituto se crea en el momento necesario. La distancia y la pasión acallada coadyuvarán a que los trabajos se realicen con ecuanimidad, sirviendo para desvanecer infundios, torpes apreciaciones, sacando a luz las verdades que harán conocer mejor esa época” (*El Nacional*, 4 de septiembre de 1953, pp. 3 y 6).

⁶⁶ Lempérière, *op. cit.*, pp. 206-212.

ahí que sean tan fuertes en la exigencia nacionalista de los cincuenta tanto el componente del compromiso sartreano como los influjos –vagos si se quiere– del realismo socialista) porque la vertiente especulativa se venía cumpliendo desde 1948 con los trabajos del grupo Hiperión. Sin que pueda llegar a afirmarse que se trata del cuerpo ideológico que servía de base al estado posrevolucionario (entre otras razones porque la constitución de ese estado es muy compleja), es perceptible, sin embargo, una afinidad entre los objetivos intelectuales que sustentan la reflexión filosófica del grupo Hiperión y la evolución política del régimen surgido de la Revolución. Si bien ya desde los años treinta Samuel Ramos había puesto en práctica lo aprendido de la obra de Ortega y Gasset –aunque con el predominio de la psicología de Adler– en su libro clásico *El perfil del hombre y la cultura en México*, lo cierto es que a raíz del magisterio de José Gaos, a lo largo de la década de los cuarenta, se arraiga en el ámbito de las ideas la corriente de pensamiento que se cuestiona sobre la “circunstancia” y el “ser del mexicano”.

El grupo Hiperión queda conformado en 1948, y reúne a algunos alumnos de Gaos que, además del influjo de Ortega y Heidegger, incorporan a su quehacer filosófico el existencialismo sartreano. El grupo “buscaba crear una filosofía propia y abordar con categorías existencialistas, en ocasiones rociadas de marxismo hegelianizado al estilo de Kojève y de Hyppolite, el problema de la identidad del mexicano”.⁶⁷ Encabezados por Leopoldo Zea y Emilio Uranga, “los hiperiones” dedican sus esfuerzos a “discutir temas de la circunstancia mexicana que Uranga prefería llamar estudios preparatorios para una ‘ontología del mexicano’”.⁶⁸ En el interés por la circunstancia, el grupo incluye la noción

⁶⁷ Francisco Gil Villegas, “Ortega y el Hiperión mexicano”, en James Valender *et al.*, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las segundas jornadas celebradas en El Colegio de México en noviembre de 1996*, El Colegio de México, México, 1999, p. 175.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 177.

de compromiso que deriva de lo expuesto por Sartre en el primer número de *Les Temps Modernes*.⁶⁹ El grupo es, entonces, el que introduce la idea al ambiente intelectual en México. En octubre de 1948, Zea lee una conferencia, titulada precisamente “La filosofía como compromiso”, en la que reivindica expresamente que la filosofía debe ser ejercida con un compromiso con la realidad inmediata; en su alocución resuenan los ecos del manifiesto de Sartre en el primer número de su revista, y también de su existencialismo: “El compromiso en filosofía no se refiere a un convenio interesado, a una obligación contraída a cambio de determinadas ventajas políticas, sociales o económicas; sino al compromiso inevitable que todo hombre, filósofo o no, tiene con su circunstancia, realidad o mundo.”⁷⁰ La conferencia de Zea exalta los principios que luego serán moneda común en los reclamos de los nacionalistas y escritores comprometidos de unos años más tarde; hay ahí un programa para los intelectuales, o al menos para la filosofía, que pronto se hará extensivo a otras disciplinas. El filósofo, dice Zea, se debe a su comunidad, tiene que pensar la realidad inmediata que le tocó vivir, y pensar no con los términos que se usan en Europa sino con los de la realidad propia y de su situación concreta.⁷¹

⁶⁹ La casi inmediata asimilación de las posturas sartreanas se produce también, de manera simultánea, en Argentina en donde, si bien desde finales de los treinta *Sur* publica textos del autor de *La náusea*, es a partir de 1948 cuando comienzan a discutirse y divulgarse las tesis existencialistas. En 1950 aparece en Losada la traducción al castellano del libro emblemático sobre la noción del compromiso (*¿Qué es la literatura?*). En aquel país se forma un grupo de intelectuales críticos que, inspirados por la noción de compromiso de Sartre, debaten y polemizan desde revistas como *Contorno* o *Centro*; este grupo aboga por un ejercicio intelectual comprometido tanto con las circunstancias nacionales, como con el proletariado. Para un examen detallado de la difusión de las ideas de Sartre en Argentina son imprescindibles los trabajos de Óscar Terán: *En busca de la ideología argentina* (Catálogos, Buenos Aires, 1986; en especial el capítulo noveno: “Rasgos de la cultura argentina en la década de 1950”) y *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966* (Puntosur, Buenos Aires, 1991).

⁷⁰ La conferencia fue recogida en el volumen *La filosofía como compromiso y otros ensayos*, Tezontle, México, 1952.

⁷¹ Zea añade, a la idea de compromiso, la dimensión existencialista que Sartre atribuye a la libertad; se trata de una condena en la que el filósofo debe siempre elegir y al hacerlo se compromete. Zea termina estas páginas, luego de reparar lo dicho por Sartre y de mencionar al marxismo como “una de las primeras filosofías que toma conciencia” del compromiso, abogando por una filosofía propia, enraizada en los problemas americanos.

Para 1949 el grupo vuelve públicas sus discusiones por medio, no sólo de los artículos publicados en la *Revista de Filosofía y Letras*, sino además por el ciclo de conferencias que tuvo lugar en ese año bajo el título “¿Qué es el mexicano?”.⁷² Las actividades del grupo desembocan, a comienzos de la década siguiente, en la colección “México y lo mexicano”, editada por Obregón y Porrúa. Se trata de una colección de obras literarias, filosóficas y de otras disciplinas humanísticas, que versan sobre lo expresado en el nombre de la colección. En sus actividades se materializan las aspiraciones de la ideología nacionalista de tener un cuerpo teórico que encarne la especificidad de la nación moderna, surgida de la Revolución. En lo filosófico sus bases se asientan sobre lo hecho por Ramos, quien ya en su momento había dicho que la mejor lección de Ortega era “la justificación epistemológica de una filosofía nacional”; Ramos había hecho hincapié en que “su generación aprendió a armonizar a la filosofía con las aspiraciones nacionalistas, empleando la idea de ‘la historicidad de la filosofía’, defendida por Ortega en *El tema de nuestro tiempo*”.⁷³

Que las actividades del grupo se acercaban a constituirse en un cuerpo de ideas que sostenían al régimen político lo muestra el hecho de que “el tema más fructífero de los hiperiones mexicanos fue el de la circunstancia nacional en un coqueteo con la política, el periodismo y las candilejas, lo cual llevó a Gaos a temer por el futuro de la generación”.⁷⁴ Zea, en la conferencia de 1948, hace coincidir la noción del compromiso en la tarea

⁷² F. Gil Villegas, art. cit., p. 177. Se enumeran, además, los títulos de las conferencias y los participantes en el ciclo.

⁷³ Patrick Romanell, *La formación de la mentalidad mexicana. Panorama actual de la filosofía en México, 1910-1950*, El Colegio de México, México, 1954, p. 182.

⁷⁴ Gil Villegas, art. cit., p. 180. En los primeros meses de 1952, Gaos polemiza con Zea y Emilio Uranga sobre la pertinencia de las nociones ahistóricas de Husserl para determinar la “esencia” nacional, en detrimento de las nociones provenientes del existencialismo de Heidegger. Gaos se pronuncia a favor de la indagación por “la hechura del ser” del mexicano y no por “su esencia”, tal como venían haciendo Zea y los otros. El texto de Emilio Uranga, de donde provienen las palabras entrecomilladas, se llama “Advertencia de Gaos” y se publicó en *México en la Cultura*, el 10 de febrero de 1952 (núm. 157, p. 3).

intelectual con la elaboración de la filosofía de lo mexicano.⁷⁵ El mismo Zea escribe, años después, *Conciencia y posibilidad del mexicano*, el segundo título de la colección, en el que hay un capítulo dedicado a “La Revolución como conciencia de México”. Ahí Zea afirma que la Revolución es el hecho histórico que origina los movimientos artísticos y filosóficos modernos del país. Según Zea, la Revolución no tuvo antecedentes ideológicos en los que se inspirara (como sí sucedió en el caso de la Revolución francesa, por ejemplo), sino que, por el contrario, los “políticos, pensadores y artistas surgieron como fruto de la realidad que se hacía patente con la Revolución”.⁷⁶ Según el autor, la Revolución no sólo reveló la esencia verdadera del mexicano sino que dio origen a las corrientes de pensamiento nacionalistas encarnadas en el arte del México moderno: “Los artistas, entre los cuales se destacan nuestros grandes pintores, fueron los primeros en orientar sus pupilas sobre la realidad mexicana, captándola con sus pinceles. A estos artistas seguirán otros exponentes de la Cultura en México: literatos, científicos y filósofos.”⁷⁷ En las palabras de Zea se detecta la exaltación de la Revolución y la justificación de la permanencia en el poder del régimen surgido de ella. Es imposible dejar de notar que Octavio Paz había ya hecho patente esta exaltación de la Revolución que incluso, en las páginas de *El laberinto de la soledad* (publicado por primera vez en 1950), llega al punto de su idealización al plantear que se trata del acontecimiento fundacional de la conciencia del mexicano. Este punto de vista se basa en la idea de que “toda revolución tiende a establecer una edad mítica” y, por lo tanto, “el hombre es un ser que sólo se realizará, que sólo será él mismo, en la sociedad

⁷⁵ Se pregunta Zea: “¿cuál es nuestro *ser*? He aquí una tarea para nuestro filosofar. De la respuesta que demos habrá de surgir nuestra buscada filosofía. Varios jóvenes amigos nuestros se han comprometido aquí a realizar varias tareas cuya finalidad última es encontrar y definir este *ser* nuestro” (*La filosofía como compromiso...*, *op. cit.*, p. 37).

⁷⁶ *Conciencia y posibilidad del mexicano*, Porrúa y Obregón, México, 1952, p. 28.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 30.

revolucionaria”. Por eso, Paz afirma en el capítulo del libro en el que hace aparecer al movimiento revolucionario como la cúspide de la historia de México:

La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. De su fondo y entraña extrae, casi a ciegas, los fundamentos del nuevo Estado. Vuelta a la tradición, re-anudación de los lazos con el pasado, rotos por la Reforma y la Dictadura, la Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la Madre.⁷⁸

Pese a que tanto la “filosofía de lo mexicano” (en conjunto, como resultado de las especulaciones del grupo Hiperión) como la visión idealizada que Zea tiene de la Revolución mexicana no pueden verse como una simple justificación ideológica del régimen priista (tal como lo sugiere Roger Bartra),⁷⁹ hay, sin embargo, una profunda correspondencia entre la política nacionalista del régimen gobernante y la imagen del alma nacional mexicana como distinta del resto de la humanidad. El nacionalismo cultural se nutre de estas especulaciones; es probable que sus defensores encontraran en la “filosofía de lo mexicano” legítimas justificaciones teóricas sobre la especificidad de lo nacional para rechazar lo que venía de fuera.

⁷⁸ *El laberinto de la soledad*, Cuadernos Americanos, México, 1950, pp. 140-141 y 145.

⁷⁹ Bartra aduce que son estas ideas y ensayos sobre lo mexicano (“que se muerden la cola”) los que, con “una construcción imaginaria que ellos mismos han elaborado”, sostienen a la clase política en el poder. El régimen revolucionario se legitima, según Bartra, por la difusión de los “lugares comunes” sobre el mexicano, confeccionados y divulgados, en buena medida, por el grupo Hiperión. Dice Bartra acerca de las bases ideológicas de la cultura política mexicana, y de su complicada trama: “Los estudios sobre ‘lo mexicano’ constituyen una expresión de la cultura política dominante [...]. Se trata de un proceso mediante el cual la sociedad mexicana posrevolucionaria produce los *sujetos* de su propia cultura nacional, como criaturas mitológicas y literarias generadas en el contexto de una subjetividad históricamente determinada [...]”; estos “*lugares comunes*” son “un manojo de estereotipos codificados por la intelectualidad, pero cuyas huellas se reproducen en la sociedad provocando el espejismo de una cultura popular”; la invención y difusión de los estereotipos sobre lo mexicano son “una entelequia artificial: existen principalmente en los libros y discursos que lo[s] describen o exaltan, y allí es posible encontrar las huellas de su origen: una voluntad de poder nacionalista ligada a la unificación e institucionalización del Estado capitalista moderno” (*La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Debolsillo, México, 2005 [1987], pp. 14-16). Aunque no le falta razón a Bartra en sus afirmaciones, es necesario advertir, una vez más, que tanto la complejidad en la composición de la clase dominante en México (la complejidad del régimen priista) como la diversidad de las manifestaciones culturales englobadas bajo el nombre de “filosofía de lo mexicano” (sólo hay que pensar en la disimilitud de varios títulos de la colección “México y lo mexicano”) serían un obstáculo para la plena identificación de tales ideas como aparato ideológico del Estado mexicano.

Es indudable que en los años cincuenta la consolidación del régimen revolucionario va acompañada de una reactualización del nacionalismo como ideología dominante. La cultura forma parte del mismo proceso de institucionalización de la política nacional; por un lado, se multiplican las editoriales y revistas financiadas por el Estado, y por el otro la actividad independiente (aunque apoyada oficialmente) da oportunidad a que nuevos escritores puedan expresarse. Los suplementos culturales de los diarios participan en la difusión de ideas y en los debates del momento; además, ayudan a consolidar la crítica de la cultura y la especialización de quienes se dedican a ella. Aunado a esto, comienzan a surgir instancias alternas de financiamiento (como el Centro Mexicano de Escritores) que permiten nuevas formas de sancionar el prestigio de los autores, pese a que no existe un mercado de libros fuerte. Esto permite que empiece a cuestionarse (muy suavemente si se quiere) la habitual incorporación de los escritores a las estructuras administrativas del Estado y que se piense en alternativas que les permitan tener remuneraciones por su actividad específica, es decir que comiencen a profesionalizarse. Estas discusiones, sin embargo, se desarrollan en un ambiente dominado por la idea de que el compromiso con la realidad nacional debe formar parte esencial de la actividad intelectual. La vigencia del nacionalismo, pues, genera rupturas y enfrentamientos en el campo cultural mexicano. En esta situación de la cultura y la política nacional se organiza el grupo que finalmente publica la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*.

Capítulo II

Los orígenes y fundación de la *Revista Mexicana de Literatura*

“Pero ¿cómo había comenzado todo?”

Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*

1. LA FORMACIÓN DEL GRUPO¹

Si se entiende la publicación de una revista literaria como un gesto colectivo que busca confrontar un medio cultural, para el grupo de intelectuales que animó la publicación de la *Revista Mexicana de Literatura*, el momento para hacer pública su necesidad de intervención en el campo literario mexicano ocurrió, como ya se ha analizado, en un momento especialmente fértil para las letras nacionales. El grupo en cuestión se forma en un ambiente tironeado por la exigencia, a quien se dedicara al trabajo intelectual, de “compromiso” que el nacionalismo oficial enarbolaba como bandera. Por eso, es necesario entender la formación del grupo como una respuesta a la coyuntura o, al menos, como influida por ésta.

Para tratar de reconstruir las circunstancias y acontecimientos que desembocaron en la publicación del primer número, se han utilizado los testimonios orales de algunos de los protagonistas. Además, se han consultado testimonios biográficos de los animadores principales de la revista, así como de algunos colaboradores. No se ha encontrado –hasta el momento– un archivo de las actividades de esta primera época. Por ello y a falta de documentación más sólida que detalle la dinámica interna del grupo, se ha tomado en cuenta lo que la prensa cultural de la época reportaba y comentaba sobre las actividades literarias de los editores y demás miembros del comité de colaboración. Ha sido de gran

¹ Una versión previa de esta sección se publicó como “Notas sobre los orígenes de la *Revista Mexicana de Literatura*” en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 25, 2005, pp. 149-176.

utilidad, sobre todo, la columna “Autores y libros” del suplemento de *Novedades: México en la Cultura*.

A lo largo del primer lustro de los cincuenta, se gesta la conformación del grupo que conforma el directorio de la *Revista Mexicana de Literatura*. Durante la primera época aparecen como responsables los jóvenes Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, acompañados quienes integran el primer “comité de colaboración”: Antonio Alatorre, Carlos Blanco Aguinaga, Archibaldo Burns, Manuel Calvillo, Alí Chumacero, José Miguel García Ascot, José Luis Martínez, Marco Antonio Montes de Oca, Jorge Portilla, Juan Rulfo y Ramón Xirau.

Nacidos en 1928 –Fuentes– y 1929 –Carballo–, ambos rondaban los 27 años al momento en que ve la luz el primer número de la revista. La juventud de sus directores se complementa con el hecho de que el comité de colaboradores reúne a dos generaciones que combinan su experiencia con el balance de sus distintos orígenes e intereses intelectuales. El nombre más connotado para ese momento era sin duda José Luis Martínez (no casualmente es el más grande en edad de todos los de la lista del comité –para 1955 rondaba los 38 años); en 1955, no sólo era, como ya se ha dicho, secretario particular de Roberto Amorós, sino que se le reconocía por sus aportes críticos e historiográficos a la literatura mexicana.² En 1952 escribía una columna, “Vida literaria”, en *México en la Cultura*. Aparecía también el joven filólogo Antonio Alatorre (cuatro años menor que Martínez), becario de El Colegio de México, y quien había trabajado como corrector de pruebas en el Fondo de Cultura y era aún traductor para esa editorial. El filósofo y ensayista Ramón Xirau (nacido en 1924) era parte de la generación joven del exilio español en

² Entre sus obras más importantes estaban *Literatura mexicana siglo XX: 1910-1949* (Robredo, México, 1949) y *Problemas literarios*, aparecido justamente en 1955 (Obregón, México).

México y, como ya se ha dicho, profesor en el Mexico City College y colaborador de Margaret Shedd en el Centro Mexicano de Escritores. Al mismo grupo de exiliados pertenecían Carlos Blanco Aguinaga (nacido en 1927), por entonces profesor en la Universidad de Ohio³ y José Miguel García Ascot (también nacido en 1927), quien escribía sobre cine en la *Revista Universidad de México* y trabajaba en la industria cinematográfica por aquel tiempo. Los tres habían participado en la revista *Presencia* (de la que, de hecho, García Ascot fue editor junto con Roberto Ruiz y Enrique Echeverría), publicada entre 1948 y 1950 por los jóvenes exiliados que, aunque nacidos en España, se habían criado en México.⁴ Además, como es evidente este grupo de exiliados españoles alterna en el comité de la *Revista Mexicana de Literatura* con sus coetáneos mexicanos. Es el caso del joven poeta (en 1955 tenía 23 años), animador junto con Enrique González Rojo y Eduardo Lizalde del “poeticismo”, con apenas un par de *plaquettes* publicadas para entonces:⁵ Marco Antonio Montes de Oca. Otros miembros del comité de colaboradores eran el poeta Manuel Calvillo (1918), compañero de generación de José Luis Martínez en la revista *Tierra Nueva*, y un compañero de estudios en la Facultad de Derecho de Carlos Fuentes, el joven poeta Rafael Ruiz Harrell (1933).⁶ Archibaldo Burns (nacido en 1914) era por entonces director de teatro, y había publicado una novela en 1954.⁷ Juan Rulfo (1917), además de haber sido uno de los primeros becarios del Centro Mexicano de Escritores (de 1952 a 1954) y de haber publicado en 1953 *El llano en llamas* (aparecido en la colección

³ CBA/AIPD, 7/04/06.

⁴ Puede consultarse, para una descripción y análisis de los propósitos de *Presencia*, el estudio de Francisco Caudet, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992, pp. 513-543.

⁵ Me refiero a *Ruina de la infame Babilonia*, que salió como suplemento de la revista *Medio Siglo* en 1953; y *Contrapunto de la fe*, que vio la luz en Los Presentes, a mediados de 1955.

⁶ Rafael Ruiz Harrell se incorpora al “comité” a partir del cuarto número. También forman parte de este primer directorio de colaboradores Archibaldo Burns y Juan Rulfo, quienes no publicaron ni un solo texto en estos primeros doce números.

⁷ *Fin...*, Los Presentes, México, 1954.

Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica), trabajaba al momento en que se funda la *Revista Mexicana de Literatura* y al tiempo que aparece *Pedro Páramo* (abril de 1955) como consultor y asesor de la Comisión del Papaloapan.⁸

Como es evidente, confluyen en este primer directorio varias generaciones y miembros de distintos colectivos y revistas de aquel momento. Para poder explicar las razones que los llevaron a reunirse en la publicación de la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*, se vuelve necesario detallar la procedencia de cada uno de los fundadores, indagar en sus biografías personales y así reconstruir lo mejor posible las circunstancias que antecedieron al lanzamiento del primer número en septiembre de 1955. Lo más indicado es centrarse, sobre todo, en quienes eran las cabezas de aquel grupo: Fuentes y Carballo, y también quien sería otro importante animador de la publicación: Octavio Paz.

En efecto, a primera vista sería difícil atribuir la novedad y el prestigio que adquiere pronto la revista únicamente al empuje juvenil de sus directores. Carballo y Fuentes contaban con un apoyo fundamental: el de Octavio Paz. Fuentes había conocido a Paz en 1950; en un texto escrito a raíz de la muerte de Paz, en 1998, Fuentes hace una remembranza de su relación con el poeta: “Conocí a Octavio en París, en abril de 1950, cuando yo tenía veintiún años y él treinta y cinco. Nos hicimos amigos inmediatamente. Yo llegaba de México poseído de una admiración previa alimentada por la lectura de *El laberinto de la soledad*, primero, de *Libertad bajo palabra*, enseguida.”⁹ Al parecer es Paz quien le presenta a Carballo. Según relata este último, el primer acercamiento entre él y

⁸ Esta comisión tenía por objeto organizar “los sistemas de riego en la región sur del estado de Veracruz”. Rulfo trabajó para el ingeniero Raúl Sandoval en la tarea de realizar “investigaciones de campo sobre los habitantes y sus tradiciones” en esa zona (Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo (1784-2003)*, Editorial RM, México, 2004, p. 158.

⁹ “Mi amigo Octavio Paz”, *Reforma*, secc. “Cultura”, 6 de mayo de 1998, p. 1.

Fuentes y el acuerdo de hacer una revista surgen a raíz de una visita que el crítico jalisciense hace a Paz en su despacho como Subdirector de Organismos Internacionales en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Paz pone en contacto a los jóvenes y entre los tres planean e impulsan la publicación de la *Revista Mexicana de Literatura*.¹⁰ Las razones por las que Paz se rehusó a aparecer en el directorio de la publicación no son claras. Sin embargo, Carballo se refiere al poeta como “el director de directores” de la *Revista Mexicana de Literatura*.¹¹ Fuentes, por su parte, habla del aliento de Paz para fundar la revista: “Nos impulsó a Emmanuel Carballo y a mí a crear una *Revista Mexicana de Literatura* que ofendió seriamente los sentimientos xenófobos y nacionalistas de la época.”¹²

Ahora bien, tampoco es fácil descartar que el talento de ambos jóvenes fuera decisivo para que la empresa prosperara. Ambos habían participado en revistas y tenían una cierta trayectoria –breve, pero intensa– en el ámbito de las letras nacionales. Tanto Fuentes como Carballo habían comenzado a colaborar en 1953 con Jaime García Terrés en la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM; como ya se apuntó antes, la llegada de García Terrés a ese cargo en el verano de ese año, significa un giro en la *Revista Universidad de México*, que pasa de ser un modesto órgano de difusión de las actividades universitarias a ser una verdadera revista cultural, de las mejores y más completas de aquel momento. Fuentes funge como secretario de redacción en el principio y luego le cede el puesto a

¹⁰ EC/AIPD, 15/04/05. La versión no está situada en ningún punto específico del lapso anterior a la salida del primer número, ocurrida en septiembre de 1955, y se hace inverosímil por lo que enseguida expongo.

¹¹ EC/AIPD, 15/04/05.

¹² “Mi amigo Octavio Paz”, art. cit., p. 1. Es verdad que en el ensayo “Radiografía de una década: 1953-1963”, del libro *Tiempo mexicano*, Fuentes menciona a Paz como una influencia muy importante para su obra y su persona, pero no como directo impulsor de la creación de la *Revista Mexicana de Literatura* (*Tiempo mexicano*, Joaquín Mortiz, México, 1971, p. 59).

Carballo.¹³ Fuentes y Carballo, por lo tanto, se conocen desde (por lo menos) finales de 1953 por colaborar con García Terrés. En esa etapa, Fuentes publica además una columna sobre cine y luego artículos de crítica y reseñas de libros y también algunos cuentos (pertenecientes a *Los días enmascarados*) y adelantos de lo que años después será *La región más transparente*.¹⁴ Carballo también comienza a ocupar espacio en la publicación universitaria con sus reseñas y ensayos, como el que le dedica a “José López Portillo y Emilio Rabasa”, publicado en abril de 1955.¹⁵ Es indudable que la participación de ambos en la *Revista Universidad de México* será determinante en muchas de las elecciones del contenido crítico, literario y político de la *Revista Mexicana de Literatura*.

Además de esa experiencia editorial, Carlos Fuentes, por su parte, había publicado un libro de relatos de tipo fantástico en 1954, *Los días enmascarados*. Ese fue su primer libro y la primera recepción prodigada a su obra hace pensar que se trataba de un joven valor y firme promesa al futuro.¹⁶ Por lo demás, en 1954 fungía como “subdirector de prensa de la Secretaría de Relaciones Exteriores con motivo de la Conferencia Interamericana de Caracas” y luego, para marzo de 1955, se convierte en el Jefe del Departamento de Información para el Extranjero en la misma Secretaría.¹⁷

Emmanuel Carballo, de su lado, había empezado a ser conocido desde antes en el medio literario nacional, sobre todo por la publicación de la revista *Ariel* que, con un grupo de jóvenes tapatíos, editaba desde 1949 en Guadalajara. Las aspiraciones por trascender el ámbito de lo local, y las búsquedas estéticas por comulgar con las principales corrientes

¹³ Fuentes es secretario de redacción de la *Revista Universidad de México* desde septiembre de 1953 hasta abril de 1954. Carballo toma el relevo desde mayo de 1954 hasta agosto de 1956.

¹⁴ El análisis de estos adelantos se hace más detenidamente en el capítulo V.

¹⁵ *Revista Universidad de México*, vol. 6, núm. 8, pp. 1-2, 17-19.

¹⁶ Más adelante (en el capítulo V) se hablará con detalle de esa primera recepción.

¹⁷ “Cronología personal”, en Julio Ortega, *Retrato de Carlos Fuentes*, Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p. 107. Se trata de un texto escrito por Fuentes para este libro, por lo que podría considerarse una especie de autobiografía, y por ello debe leerse con sumo cuidado.

modernas en el arte (sobre todo el abstraccionismo en la pintura) y la literatura, así como la calidad de algunos de sus colaboradores hicieron que *Ariel* fuera una publicación reconocida, incluso a pesar de sus modestas entregas y las intermitencias con que apareció hasta 1954. Carballo solía publicar ahí sus poemas, reseñas de libros y ensayos de crítica literaria. La revista se distinguió también por la crítica de arte, frecuentemente a cargo de Alfredo Leal. También, para finales de 1952, Carballo funge como director de la revista *Odiseo*, publicación que incluía trabajos de escritores jaliscienses únicamente¹⁸ y que pronto se transformó en un instrumento de propaganda de la candidatura de Agustín Yáñez al gobierno de Jalisco.¹⁹ En septiembre de 1953 Carballo se traslada a la Ciudad de México gracias a una beca de la Fundación Rockefeller para una estancia de un año en el Centro Mexicano de Escritores, institución que, tal como se apuntó antes, había abierto sus puertas apenas en 1951 bajo la dirección de la escritora estadounidense Margaret Shedd.²⁰ El proyecto creativo de Carballo no tiene que ver con la escritura de poesía sino con la investigación literaria: se propone escribir una serie de estudios sobre las novelas de José López Portillo y Rojas.²¹

¹⁸ En la columna anónima de *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, “Autores y libros”, se anuncia que “en Guadalajara, Emmanuel Carballo está preparando una nueva revista literaria. Se llamará *Odiseo* e incluirá en sus páginas los trabajos de escritores jaliscienses que vivan dentro o fuera de aquella provincia. El primer número aparecerá en los primeros días del próximo mes y contará con colaboraciones de Juan José Arreola, José Luis Martínez, Adalberto Navarro Sánchez y otros muchos” (14 de septiembre de 1952, núm. 184, p. 7).

¹⁹ En la misma sección de *México en la Cultura* se apunta: “Por cierto que al calor –suponemos– de la candidatura de Agustín Yáñez ha surgido el Partido Cívico Cultural ‘Jalisco’ cuyo órgano publicitario es la revista *Odiseo*, que dirige Emmanuel Carballo, administra Luis Lamadrid y coordina Jesús Aguayo Zaragoza” (26 de octubre de 1952, núm. 188, p. 7). No se ha podido ver aún ningún ejemplar de esta publicación, pero por lo reseñado en el suplemento de *Novedades*, se sabe que en el primer número apareció una encuesta entre intelectuales y escritores acerca de la pertinencia de que un Estado fuera gobernado por uno de ellos; tema, por lo demás, muy discutido en ese momento por su vigencia.

²⁰ En sus *Memorias*, Carballo narra cómo, a mediados de 1953, Agustín Yáñez lo invita a ser su secretario particular y él declina y le pide recomendaciones para convertirse en becario del Centro Mexicano de Escritores (*Ya nada es igual. Memorias [1929-1953]*, FCE, México, 2004, pp. 379-381).

²¹ “Autores y libros”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 4 de septiembre de 1953, núm. 223, p. 2. Ya se han citado tanto el estudio comparativo entre López Portillo y Rabasa que Carballo publica en la *Revista Universidad de México* como el que se publica sobre el autor de *La bola* en el primer número de *Las Letras Patrias*.

Estos datos indican que, para aquel momento –finales de 1953–, Carballo ha dado muestras de su gran vocación como difusor de la literatura por medio de las revistas literarias y está en los inicios de su carrera como crítico de literatura. A decir verdad, una vez instalado en la Ciudad de México se involucra en una gran cantidad de actividades culturales: como ya se ha apuntado, comienza a colaborar como reseñista en *México en la Cultura* (según sus recuerdos, ésta era una de sus mayores ilusiones al trasladarse a la capital),²² participa con Manuel Andújar en la creación de la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* y en la difusión por radio y televisión de los libros de esa editorial, se convierte también en secretario de redacción de la *Revista Universidad de México*, además de ser becario del Centro Mexicano de Escritores.

También Fuentes había participado en una publicación que, si bien no tuvo como único interés la literatura, fue importante en su momento para la difusión de la poesía: me refiero a la revista *Medio Siglo* que publicaban estudiantes de la Facultad de Derecho de la UNAM.²³ Fuentes escribió tiempo después que fueron importantes en su formación tanto sus años de estudio como su frecuentación de Alfonso Reyes, a quien iba a visitar a su casa.²⁴ Los dos jóvenes responsables de la revista compartían su admiración por el autor de

²² EC/AIPD, 15/04/05.

²³ Fuentes recuerda que fue Mario de la Cueva, el director de la Facultad por aquel entonces, el que “puso en nuestras manos los primeros instrumentos de la expresión personal; nos permitió publicar la revista *Medio Siglo*, en la que lo mismo se podía hablar de Ugo Rocco que de Ernest Hemingway”. Fuentes aparecía en el “comité directivo” de la revista junto a Jacinto Lozano Cárdenas, Rafael Ruiz Harrel (a la postre también miembro del comité de colaboradores de la *Revista Mexicana de Literatura*), Jenaro Vásquez Colmenares y Porfirio Muñoz Ledo; además participaron Víctor Flores Olea, Arturo González Cosío, Javier Wiemer, Marco Antonio Montes de Oca (que también sería parte del directorio de la *Revista Mexicana de Literatura*), Sergio Pitol, Luis Prieto Reyes, y “preparatorianos muy jóvenes –Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco– y un ser excéntrico y nocturno: Salvador Elizondo” (*Tiempo mexicano, op. cit.*, pp. 56-57).

²⁴ “A su lado, y con la gracia suplementaria de una admiración que nació desde mi niñez, con mis padres en la Rua das Laranjeiras en el Río de Enero, aprendí que la disciplina es el nombre cotidiano de la creación” (*ibid.*, p. 58).

*Visión de Anáhuac*²⁵ y comenzaban, pues, sus pasos en el medio literario y habían demostrado ya cierto talento.

Octavio Paz, por su lado, había regresado de diversas misiones diplomáticas que lo habían trasladado a Francia, India, Japón y Suiza a lo largo de casi una década. Procedente de Ginebra, Paz llega a la Ciudad de México para ocupar, como ya se apuntó arriba, el cargo de Subdirector de Organismos Internacionales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, en septiembre de 1953.²⁶ Una nota en la columna “Autores y libros” de *México en la Cultura* se hace eco de su vuelta en estos términos: “Por asociación de ideas, al hablar de espléndidos poemas, nos acordamos de los de Octavio Paz y de que éste debe haber llegado ya a su puesto de subdirector de Organismos Internacionales de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Los Presentes están decididos, a como dé lugar, a publicar en su segunda serie [...] poemas inéditos [suyos].”²⁷ Los elogios vertidos por el anónimo autor son una muestra del lugar que ocupa el poeta en el panorama de las letras mexicanas, así como de su prestigio acumulado; de igual forma, es sintomático que de inmediato se hable de publicaciones próximas, pues esto coincide con los deseos del propio Paz. Gracias a la correspondencia que mantuvo con Alfonso Reyes, sabemos que con anterioridad Paz había expresado su deseo de incorporarse a la vida literaria mexicana y también de intervenir en el campo cultural de la época. En una carta fechada en París el 24 de mayo de 1951, Paz cuenta a don Alfonso de su encuentro con Joaquín Díez-Canedo, el editor español del

²⁵ Carballo recuerda también con especial gusto las visitas que hacía a la casa de Reyes “en la calle de Industria 122” (EC/AIPD, 15/04/05).

²⁶ Según Anthony Stanton, “el 18 de agosto [de 1953] el titular de Relaciones, Luis Padilla Nervo, había ordenado que Paz se trasladara a la Ciudad de México con la misma categoría de segundo secretario para prestar sus servicios en la Dirección General de Organismos Internacionales, perteneciente a la propia Secretaría de Relaciones Exteriores” (*Correspondencia*, op. cit., p. 214, n. 1).

²⁷ *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 27 de septiembre de 1953, núm. 236, p. 2. No está demás subrayar la importancia que tuvo ese esfuerzo editorial y tipográfico de Juan José Arreola. Fue muy fértil a lo largo de la década; entre los nombres más notables de su nómina se cuenta el de Julio Cortázar.

Fondo de Cultura Económica, de visita en la capital francesa por esos días: “He hablado dos o tres veces con Canedo. Esas conversaciones me han avivado el deseo de regresar. Pero la verdad es que no siento “nostalgia” (en el sentido de *home-sick*) sino ganas de trabajar allá en alguna empresa útil (revista, editorial o algo así).”²⁸ Paz vuelve, entonces, no sólo con la ambición de terminar varios proyectos personales (a los pocos días en la misma columna del suplemento se hace referencia a “tres libros inéditos”),²⁹ sino con el ánimo de iniciar una empresa colectiva que culmine en una revista. Sin embargo, son varios los indicios de que el recibimiento no fue totalmente favorable; al parecer hay ciertas reticencias y Paz no es aceptado en ciertos círculos intelectuales de influencia en la época. En una entrevista muy posterior, Paz recordaba que sólo los más jóvenes se acercaron a él para dialogar.³⁰ Un testimonio de la época de su regreso coincide en la desazón que produjo en el poeta el ambiente literario de ese momento; son palabras tomadas de nuevo de la columna “Autores y libros”:

Desesperado anda el apenas retornado Octavio Paz porque no encuentra fácilmente quién converse sobre literatura. A donde quiera que va encuentra escritores empecinados en hablar de política, de acontecimientos nacionales, de la baja de las sustancias, de la situación familiar. Hay algunos, los más indignos, que hablan hasta de negocios. Octavio Paz, que es entre las últimas promociones el más respetado y respetable poeta, cuando encuentra a alguno de sus antiguos colegas le dice: “Tú no me irás a hablar de tus hijos o del afianzamiento del actual régimen o del precio del

²⁸ Stanton, *op. cit.*, p. 148. Entre esa fecha y septiembre de 1953 hay otras cartas en las que se habla de las dificultades de la vuelta y su posposición recurrente; entre tanto ocurren los traslados de Paz a Tokio, a Nueva Delhi y a Ginebra.

²⁹ “Autores y libros”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 11 de octubre de 1953, núm. 238, p. 2.

³⁰ No ha sido posible identificar qué grupo en específico rechazó y atacó a Paz, ni a quién se refieren estas notas. Paz habla de ese regreso en una entrevista con Alfred MacAdam: “No fue una reconciliación. Al contrario. No fui aceptado, salvo por algunos jóvenes. Había roto con las ideas estéticas morales y políticas predominantes y no tardé en ser atacado por mucha gente demasiado segura de sus dogmas y prejuicios. Fue el principio de un desacuerdo que todavía no termina. No ha sido, ni es, una disputa meramente ideológica. Aunque la diferencia de ideas ha sido honda y enconada, esa discrepancia no explica enteramente la malevolencia de algunos, la mezquindad de otros y la reticencia de la mayoría.” (“Tiempos, lugares, encuentros”, en Octavio Paz, *Obras completas. Miscelánea III. Entrevistas*, FCE-Círculo de Lectores, México, 2003, p. 341). También Guillermo Sheridan se hace eco de esta versión en sus páginas biográficas sobre Paz (*Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Era, México, 2004, p. 459).

maíz'. Pero el chasco se repite cuando comprueba que nuestros escritores sólo saben hablar de eso.³¹

Fuera del tono un tanto jocoso que se advierte y que es característico de la columna, la nota revela un entorno altamente politizado, situación explicable por el debate intenso que tiene lugar en aquel momento sobre el papel que deben guardar los intelectuales y los escritores respecto del gobierno y del Estado; en específico, se alude de manera insistente a la candidatura al gobierno de Jalisco de Agustín Yáñez, y a los otros escritores que se ven obligados, para subsistir, a trabajar en puestos burocráticos.³²

En lo que se refiere a la prehistoria de la *Revista Mexicana de Literatura*, Octavio Paz buscará a lo largo de los meses siguientes concretar varios proyectos personales –que tienen que ver con libros de ensayo y poesía, para los cuales solicita una beca de El Colegio de México–,³³ y no deja de lado los colectivos: le interesa echar a andar una revista literaria. Al mismo tiempo, el inquieto Emmanuel Carballo pretende lo mismo. A final de cuentas los esfuerzos individuales y paralelos de ambos confluirán en el lanzamiento de la *Revista Mexicana de Literatura*.

Según los recuerdos de Carballo, él deseaba en ese entonces retomar su proyecto de editar una nueva época de *Ariel*, esta vez con el nombre de *Calibán*.³⁴ Para ello, según una nota de aquel momento, se asocia con Enrique González Rojo, el joven poeta que había comenzado –junto a Eduardo Lizalde– a alentar y difundir, desde principios de la década,

³¹ *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 18 de octubre de 1953, núm. 239, p. 2.

³² Véase el apartado “Los intelectuales mexicanos en los años cincuenta” del capítulo I de este trabajo.

³³ Esta beca le permite terminar el largo ensayo sobre poesía *El arco y la lira*, que se publica en 1956. A. Stanton señala que éste “no es el único proyecto que Paz lleva a cabo en este periodo. Sigue trabajando en las dos series paralelas de poemas (los extensos de *La estación violenta* y los más breves de *Semillas para un himno*, libro que publicará en 1954). Continúa ampliando la nómina de los ensayos de *Las peras del olmo* (1957) y en ese mismo año publica (en colaboración con Eikichi Hayashiya) la traducción de Matsuo Basho, *Sendas de Oku*” (*Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 39).

³⁴ EC/AIPD, 15/04/05.

un movimiento de vanguardia: “el poeticismo”.³⁵ La primera noticia sobre el proyecto de Carballo y González Rojo es de noviembre de 1953.³⁶ Para finales de enero de 1954, el proyecto continúa en pie y a él se une Fausto Vega, integrante del grupo filosófico Hiperión; además, la idea incluye ahora inaugurar una colección de nuevos escritores.³⁷ En esa misma fecha, se difunde que “Octavio Paz y Ramón Xirau continúan trabajando con el propósito de publicar una revista –naturalmente de literatura– y pudimos advertir el respeto que le muestran [a Paz] no sólo los escritores maduros y los viejos, sino los mismos jóvenes.”³⁸ Al mes siguiente siguen sonando ambos rumores³⁹ e incluso, para marzo, Carballo y González Rojo tienen un plan más concreto de lo que será su *Calibán*:

Los jóvenes escritores que editarán la revista *Calibán* se han armado de infinita paciencia. Antes de salir con el primer número han recabado pacientemente el material de varios números. Una de sus innovaciones será la publicación de ensayos acompañados de comentarios finales escritos por los redactores. Cuentan también con varias entrevistas hechas a escritores mayores cuyas enseñanzas pueden puedan [sic] ser útiles a las nuevas generaciones. Por ejemplo, han elegido a Alfonso Reyes, Vicente Lombardo Toledano, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Leopoldo Zea y otros intelectuales representativos de disciplinas que no sean las meramente literarias.⁴⁰

³⁵ En 1953, Enrique González Rojo publica *Dimensión imaginaria*; el autor, según explica Lizalde en una reseña de la época, “coloca [...] como un capítulo dentro de una obra poeticista cuya creación activamente se propone”. La reseña explica brevemente los principales postulados del poeticismo, en los que se profundizarán en el capítulo VI. (“*Dimensión imaginaria* de Enrique González Rojo”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 26 de abril de 1953, núm. 214, p. 3).

³⁶ “Muy lentamente, pero con perseverancia, los poetas Emmanuel Carvallo [sic] y Enrique González Rojo se aplican a la tarea de hacer una gaceta de literatura mexicana, que empezarán a publicar a partir del año entrante” (“Autores y libros”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 22 de noviembre de 1953, núm. 244, p. 2).

³⁷ “Muy activos se muestran Emmanuel Carballo, Enrique González Rojo y Fausto Vega, quienes se han resuelto a publicar una revista de literatura y una colección de nuevos escritores mexicanos; probablemente cuenten en su empresa con el apoyo de un conocido editor mexicano; pero de cualquier modo están resueltos a triunfar” (“Autores y libros”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 24 de enero de 1954, núm. 253, p. 4).

³⁸ *Ibid.*, pp. 2 y 4.

³⁹ “En Octavio Paz y Ramón Xirau toma cuerpo la idea de hacer una revista literaria. Lo mismo sucede con Emmanuel Carballo y Enrique González Rojo. La de éstos se denominará *Calibán*” (“Autores y libros”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 21 de febrero de 1954, núm. 257).

⁴⁰ “Autores y libros”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 7 de marzo de 1954, núm. 259, p. 2.

Aquí es importante subrayar que pese a que luego las entrevistas no fueron parte central de la *Revista Mexicana de Literatura*, sí se mantuvo la idea de abrir el espacio de una revista literaria a otras disciplinas como la filosofía; también es posible advertir otra semejanza entre este bosquejo de *Calibán* y el contenido de la *Revista Mexicana de Literatura*: el peso importante que tiene el ensayo.

En los meses siguientes, Fuentes y Carballo coinciden con otros creadores jóvenes en la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, que se constituía como un centro de reunión de los nuevos talentos literarios y una alternativa al trabajo en la burocracia estatal que algunos otros escritores ejercían.⁴¹ Por su lado, Octavio Paz, además de participar con mayor vigor en la discusión pública sobre la literatura nacional –de manera marcadamente polémica con su réplica-reseña a la antología *La poesía mexicana moderna* de Antonio Castro Leal⁴² y de preparar un libro de poemas (*Semillas para un himno*, algunos de cuyos poemas aparecieron primero a lo largo de 1954 en diferentes revistas),⁴³ seguía adelante con el proyecto de impulsar una revista literaria. En junio se sabe que ya no sólo busca el apoyo de Ramón Xirau:

⁴¹ En la edición del 11 de abril de 1954 de *México en la Cultura*, se lee esta noticia: “Héctor Mendoza, el joven dramaturgo que se dio a conocer hace cosa de un año con *Las cosas simples* trabaja ahora con Jaime García Terrés en la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM; Emmanuel Carballo, Joaquín Macgrégor y Carlos Fuentes –que ha dejado sorprendidos a quienes no lo conocían con su fantástico cuento “Chac-Mool”– trabajan también en esa Dirección que está, por lo visto, decidida a reunir a los más dinámicos y trabajadores intelectuales jóvenes de México para bien de la UNAM” (núm. 264, p. 2).

⁴² “Poesía mexicana contemporánea”, la encendida respuesta que Paz dirige a Castro Leal, aparece en la primera página de *México en la Cultura* del 30 de mayo de 1954 (núm. 271).

⁴³ El poemario sale hacia finales de 1954; a lo largo de ese año, sin embargo, vieron la luz algunos de los poemas. En la *Revista Universidad de México* (núm. 5, enero de 1954, p. 7) aparecieron “Al alba busca...”, “A la española el día”, “Primavera y muchacha”, “Un día se pierde”, “Espacioso cielo” y “Piedra nativa”; “Estrella interior” aparece en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (3, 15 de noviembre de 1954, p. 1). En *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (8, septiembre-octubre de 1954, pp. 28-30) aparecen “Semillas para un himno” y “A la Española, el día”, junto con el poema “Fuente” de *La estación violenta*. La diversidad de publicaciones y revistas habla del interés de Paz por dar a la luz con rapidez este material. Tomo los datos de publicación de las anotaciones de Enrico Mario Santí en su edición de Octavio Paz, *Libertad bajo palabra [1935-1957]* (Cátedra, Madrid, 2000, 4ª ed, pp. 193-212).

Se dice que Octavio Paz y Octavio Barreda han estado reuniéndose con otros escritores con el propósito de acelerar la publicación de su revista “Los cuatro tiempos”, que de manera tan curiosa se ha de llamar. Si a usted se le ocurre preguntarse por qué ese nombre, encontrará respuesta en las diversas secciones que la integrarán y que se llamarán: “Nuestro tiempo”, “Otro tiempo”, “Contratiempo” (sección dedicada a la crítica) y “Pasatiempo” que estará dedicado a la información menuda y a las bromas literarias.⁴⁴

En primer lugar hay que hacer notar la reunión de Paz con uno de los editores consagrados para la época. No era la primera vez que Paz y Barreda coincidían en la tarea de publicar una revista. Barreda –legendario editor y poeta, coetáneo de los Contemporáneos– recordaba en 1962 que la idea de hacer *El Hijo Pródigo* surgió ante la insistencia de varios intelectuales –entre ellos Samuel Ramos y Xavier Villaurrúta– que querían un contrapeso literario al influjo de *Cuadernos Americanos* y que “se sentían inconformes por no tener a su disposición un órgano publicitario de mejor calidad o más formal que *Letras de México*”. Dice Barreda que entre todos el más insistente era Paz: “Octavio Paz, un día, me habló francamente y me pidió con la vehemencia que lo caracteriza, el hacer una revista de categoría.”⁴⁵ Es entendible que, luego de más de una década de que viera la luz *El Hijo Pródigo*, Paz y Barreda quisieran repetir la experiencia. Otro punto destacable es la relativa claridad con que ese proyecto se planteaba las secciones de la publicación. La llamada “Nuestro tiempo”, con claras resonancias orteguianas, podría haber sido dedicada a la discusión de los problemas de actualidad, del entorno social y político; “Otro tiempo” parece ser la que se dedicaría a la imaginación, a la creación literaria. Las últimas dos secciones, la dedicada al ensayo, a la crítica literaria y la polémica –“Contratiempo”– y la miscelánea “Pasatiempo”, sí encuentran su correlato en la configuración final de la *Revista*

⁴⁴ “Autores y libros”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 20 de junio de 1954, núm 274, p. 2.

⁴⁵ Ambas citas provienen de Octavio G. Barreda, “*Gladios, San-Ev-Ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”, en *Las revistas literarias de México*, INBA, México, 1963, p. 231.

Mexicana de Literatura: ya se comentará más adelante la importancia capital que adquiere la crítica literaria en esta publicación, y la sección “Talón de Aquiles” hace las veces de ese espacio dedicado a “la información menuda y las bromas literarias”.⁴⁶

Sin embargo, es obvio que este proyecto no llega concretarse a pesar de que en los meses siguientes se dijera con insistencia que la aparición de la revista era inminente. De hecho, por momentos se llega a insinuar hacia mediados de 1954 que la idea se ha desechado: “Octavio Paz está defraudando a quienes ya esperaban que pronto saliera su tantas veces anunciada revista: pero nosotros nos conformaríamos con que pronto diera a la estampa los muchos poemas y ensayos inéditos que tiene.”⁴⁷ Aunque luego el rumor de su aparición vuelve a tomar fuerza: “Se espera que en octubre aparezca el primer número de la revista de Octavio Paz, a la cual, por cierto, todavía no le han encontrado nombre satisfactorio sus editores.”⁴⁸

Si se encontrara la razón por la que este proyecto tan largamente preparado y anunciado no llegó a buen puerto, podría saberse también por qué luego Paz rehúsa aparecer en el directorio de la *Revista Mexicana de Literatura*. Sin tener una absoluta certeza, es posible aventurar una hipótesis. Como ya ha quedado dicho, Paz publica el 30 de

⁴⁶ Fue precisamente Octavio G Barreda quien cultivó este tipo de secciones misceláneas desde muy temprano en *San-Ev-Ank*, pero con mayor fortuna en *Letras de México*. Bajo el nombre de “El pez que fuma”, Barreda, Villaurrutia y Torres Bodet ironizaban sobre las obras y las menudencias cotidianas de los escritores de fama. (Véase el trabajo de Lourdes Franco, “Octavio G. Barreda. La gravedad desternillada”, en VV. AA., *Escritores en la diplomacia mexicana*, SRE, México, 1998, pp. 180-181). El mismo Barreda, al hablar de las secciones de *El Hijo Pródigo*, confirma el origen y la función de cada sección en esa revista: “[La revista estaba dividida en cuatro secciones] cuyos títulos invisibles eran: *Tiempo*, *Destiempo*, *Contratiempo*, y *Pasatiempo*. En la primera (*Tiempo*) se incluirían los ensayos, narraciones, teatro y poemas de escritores actuales; en la segunda (*Destiempo*), las traducciones y los textos del pasado poco conocidos u olvidados; en la tercera (*Contratiempo*), entrarían las notas críticas –en ocasiones amargas– sobre libros recientes; y en la cuarta (*Pasatiempo* o *Entretiempo*), todo aquello de por sí fugaz, agudo o bien de mero divertimento” (Barreda, art. cit., p. 234). Véase para más comentarios sobre este punto, Francisco Caudet, *El Hijo Pródigo. Antología*, (Siglo XXI, México, 1979, p. 16 y ss.).

⁴⁷ “Autores y libros”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 15 de agosto de 1954, núm. 282, p. 2.

⁴⁸ “Autores y libros”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 12 de septiembre de 1954, núm. 286, p. 2. Antes, en la edición del 5 de septiembre (núm. 285), se había anticipado que “Octavio Paz lleva ya muy adelantados los trabajos para la publicación de su anunciada revista, es posible que ésta aparezca en el próximo mes de octubre” (p. 2).

mayo de 1954 una dura crítica a la antología de Castro Leal. El ataque estaba dirigido a este libro en específico, pero es posible leer también una diatriba en contra de la pasividad conformista del ambiente literario mexicano de aquel momento, y más específicamente contra la ausencia real de la crítica que, entre otras cosas, solapaba un tipo de poesía –a los ojos de Paz– anquilosada y anacrónica en detrimento de una verdadera poesía moderna. Se trataba, además, de un ambiente enrarecido por la politiquería proclive a condenar a quien fuera por la cuestión del compromiso social en la literatura. Dice Paz en aquel texto:

Ahora bien, han pasado varios meses desde la aparición del libro de Castro Leal y la crítica ha permanecido silenciosa, como si no se tratase de la obra de uno de nuestros críticos más distinguidos y, sobre todo, como si no se tratase de la poesía mexicana. Con mucha razón el mismo Castro Leal se ha quejado de la ausencia de estudios serios sobre su *Antología*. ¡Equívoca situación! Los críticos prefieren no comprometerse... ¡Mientras hablan, interminablemente, de la responsabilidad social, política o metafísica del escritor! ¿Estamos vivos o muertos? ¿Es miedo, pereza o indiferencia? No me interesa averiguarlo. En cualquier caso es una deserción.⁴⁹

Su reseña es crítica en acción. Está hecha para provocar. Y lo que provocó fue una reacción más airada, una animadversión mayor de la que se venía acumulando ya desde antes, a causa de su supuesta filiación surrealista. Como dice Jason Wilson, en 1953 “Paz went home in triumph, as a surrealist. Propagating his vision of the poet’s revolutionary stance inevitably created a furor in the Mexico of the 1950s, still aggressively nationalistic.”⁵⁰ Dos textos, al menos, influyeron para que esta etiqueta le fuera adjudicada, y sobre todo para que generara una polémica en el medio literario nacional, además de la aparición en 1951 de *¿Águila o sol?*. El primero es una entrevista con Roberto Vernengo

⁴⁹ “Poesía mexicana moderna”, art. cit., p. 1.

⁵⁰ *Octavio Paz*, Twayne Publishers, Boston, 1986, p. 74. Quizá, a la luz de lo expuesto aquí, habría que matizar la idea de Wilson sobre el “regreso triunfal” de Paz.

publicada en la *Revista Universidad de México* en febrero de 1954;⁵¹ la segunda, una conferencia pronunciada en Bellas Artes a mediados de 1954.⁵² Ambas, aunque tuvieron en principio un ámbito de recepción muy delimitado, eran profundas defensas del surrealismo como un movimiento vivo.

Tal postura trajo el reavivamiento, ya de por sí exaltado, de la discusión del nacionalismo en el arte, en contra de las estéticas extranjerizantes. De la entrevista – firmada en Ginebra en 1953– conviene destacar que la identificación de Paz con el surrealismo está anclada en la cercanía de Paz con Breton, y en las aportaciones del surrealismo a la poesía moderna que el mexicano, de alguna manera, postula, defiende y encarna.⁵³ Tanto en la entrevista como en la conferencia, la idea que Paz subraya con más insistencia es la vigencia del surrealismo y de su poder transformador. En el texto de la conferencia hay, incluso, una marcada intención de mostrar este vigor del surrealismo, acercando su tono y su dicción al de los encendidos manifiestos vanguardistas; a la idea de que el surrealismo ha muerto, Paz responde con vehemencia:

Pero el cadáver estaba vivo. Tan vivo, que ha saltado de su fosa y se ha presentado de nuevo ante nosotros, con su misma cara terrible e inocente, cara de tormenta súbita, cara de incendio, cara y figura de hada en medio del bosque encantado.

⁵¹ La entrevista está fechada en Ginebra, 1953. Se publicó originalmente en el núm. 6, de febrero de 1954, de la *Revista Universidad de México*. También apareció en *Sur*, marzo-abril de 1954.

⁵² La conferencia fue dictada dentro del ciclo de conferencias “Grandes temas de nuestro tiempo”. Se publicó tiempo después, en 1956, bajo el título de “El surrealismo” en la *Revista de la Universidad de México* (junio de 1956, núm.10, pp. 1-2, 7-11) y luego la conferencia pasa a formar parte de *Las peras del olmo* (UNAM, México, 1957).

⁵³ Desde luego la relación de Paz con el surrealismo está lejos de ser simple adhesión o imitación inmediata de sus procedimientos poéticos. La entrevista de Roberto Vernengo deja entrever esta complejidad y sólo doy como muestra la primera pregunta y parte de la respuesta de Paz: “André Breton ha escrito últimamente sobre ti, afirmando que tu poesía ocupará un lugar importante en la historia del movimiento surrealista. Sin embargo, se hace difícil de entender, sobre todo para el que conozca tus obras más recientes, cómo Breton puede tenerte por surrealista. Difícil, en especial, el tenerte por surrealista ortodoxo. ¿Qué piensas de todo esto?”. Paz responde: “Se ha dicho muchas veces que el surrealismo es uno de los elementos de lo que se llama la sensibilidad moderna. Desde este punto de vista, la mayor parte de los poetas contemporáneos, para restringir el tema a la poesía, son más o menos surrealistas [...]” (“Una entrevista con Octavio Paz”, art.cit., p. 24).

Seguir a esa muchacha que sonríe y delira, internarse con ella en las profundidades de la espesura verde y oro, en donde cada árbol es una columna viviente que canta, es volver a la infancia.⁵⁴

Este texto es también una reacción polémica en contra de los juicios que Castro Leal había vertido sobre Paz y su poesía en la citada antología de 1953, en el que le restaba al surrealismo su poder transformador y revolucionario.⁵⁵ La vehemencia de sus palabras cal  hondo entre los poetas y los críticos de ese momento.⁵⁶ Más tarde, este af n polémico se verá en su poesía, sobre todo en “El cántaro roto”, el poema que encabeza el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura*.

El virulento ataque contra Castro Leal y su libro logra polarizar al medio literario. En apoyo de Paz, esto es en apoyo de su idea del anquilosamiento de la crítica y de la imagen obsoleta que *La poesía mexicana moderna* da de la poesía mexicana, es significativa la adhesión de Emmanuel Carballo. El joven crítico dice en una entrevista en la que se le pregunta por las opiniones de Paz en el citado artículo: “Creo que [Octavio Paz] es el maestro y el guía. Las reflexiones que ha hecho últimamente en artículos y

⁵⁴ “El surrealismo”, art. cit., p. 1.

⁵⁵ En la nota que precedía a los textos antologados, Castro Leal buscaba demostrar que las ideas surrealistas de Paz habían sepultado su interés en el contenido social de la poesía: “Pertenece al grupo literario que publicaba *Taller*. Desde muy joven compuso versos. Muy pronto lo distinguió un dominio técnico. El poeta más representativo de su generación. A una fina sensibilidad lírica unía una amplia simpatía por las causas sociales y la solidaridad de los hombres. Poco a poco, acaso por la influencia que el superrealismo tuvo sobre él durante sus años de París, su poesía ha ido perdiendo esta dimensión.” (*La poesía mexicana moderna*, FCE, México, 1953, p. 415). La respuesta más directa de Paz a este punto viene en la citada crítica a este libro (“Poesía mexicana contemporánea”, art. cit., p. 4.)

⁵⁶ Raúl Leiva, el asiduo reseñista de poesía de *México en la Cultura*, se dirá sorprendido por las palabras de Paz, en cuanto a la vigencia del surrealismo. Leiva, en una entrevista con Luis Cernuda, manifiesta su impresión sobre las ideas de Paz puesto que desde hace unos años circula la historia del surrealismo de Maurice Nadeau y por ello creía que el movimiento había terminado: “Sin embargo, recientemente escuch  una bella conferencia pronunciada por Octavio Paz en Bellas Artes, en la cual, él se pronunciaba en favor del superrealismo considerándolo lleno de vigencia y vitalidad. Octavio ha vivido durante los últimos años en Francia y, reconociendo su sensibilidad y franqueza, se ha fortalecido en mí la duda entorno a estos problemas” (“Conversaciones con Luis Cernuda”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 16 de enero de 1955, núm. 304, p. 3).

conferencias me parecen definitivas.”⁵⁷ Carballo insiste en que Paz tiene razón en criticar a Castro Leal por su visión chata de la poesía mexicana moderna; cree que Paz encarna la visión nueva de la poesía mexicana por su ruptura con la concepción tradicional de la poesía como ejercicio pulcro de un estilo y el carácter oscuro y silencioso que se le asocia; y por último, postula que no hay nuevos valores en la poesía como sí los hay en el cuento o en el ensayo y menciona a algunos autores: Carlos Fuentes, Ramón Xirau y Tomás Segovia.⁵⁸ En estas palabras de Carballo, se evidencia un afán por avivar la polémica; en sus preferencias, en el tono con que las expresa, y en los nombres que da, hay una clara postulación de un nuevo grupo de jóvenes intelectuales que están dispuestos a secundar a Paz en su interés renovador –abiertamente polémico– de la literatura nacional. Sobre todo, se trata del primer esbozo de lo que a la postre será el grupo que funda la *Revista Mexicana de Literatura*: un grupo de jóvenes cuyas edades iban de los 25 a los 30. Es cuestión de tiempo, un año exactamente, para que la idea de la revista madure y cobre forma. En este momento, se delinean los bandos en disputa y, sobre todo, se respira el ambiente de polémica en el que, como dice Sarlo, se inscribe toda revista literaria. A partir de esta toma de postura se explican muchas de las actitudes y respuestas que se encuentran luego en el texto de la publicación.

Que se trataba de un momento de polémica y, sobre todo, que se perfila ya un espíritu de cuerpo en el grupo –esbozado en las palabras de Carballo– se adivina fácilmente en la airada respuesta que algunos escritores dan. González Rojo, el poeticista hasta hacía poco compañero de Carballo en el armado de una revista, responde a las provocadoras

⁵⁷ Elena Poniatowska, “«Castro Leal tiene razón. La poesía mexicana es fina y sutil». Entrevista con Emmanuel Carballo”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 12 de septiembre de 1954, núm. 286, p. 3.

⁵⁸ “Un pequeño pero valioso grupo de escritores ha dado recientemente pruebas de que llegará a convertirse en el campo en que sus componentes trabajan, en las futuras realidades de nuestras letras. Carlos Fuentes, en el cuento. Ramón Xirau y Tomás Segovia en el ensayo. Ningún poeta” (*loc. cit.*).

palabras del jalisciense sobre la ausencia de poetas mexicanos nuevos con una injuria.⁵⁹ Joaquín Macgrégor percibe un afán político de Carballo y Paz.⁶⁰ En las palabras de respuesta de Carballo es perceptible que el objetivo de polemizar se cumplió: “Yo creo que exageran; el chiste es mover un poco el ambiente; que las gentes se ocupen de uno ¿por qué no? pero no tanto. En el fondo puede ser que tengan razón. Los ciudadanos ¡son tan provincianos!”⁶¹

A partir de ahí, será esperable que surjan aquí y allá detractores y adversarios. Y quizá Paz aprovecha ese momento, una vez cumplido el objetivo de generar movimiento en el medio literario, para reconsiderar su papel en la animación de una revista y ocupar, en adelante, un influyente segundo plano. Un par de semanas después, en la columna “Autores y libros” se lee: “No ha aparecido aún la revista de Octavio Paz y ya hemos sido informados de que un grupo de aguerridos escritores se disponen a sacar otra para llevar la contraria.”⁶² Una posible explicación de que finalmente Paz asuma un papel de invisible promotor es que, en vista de la reacción tan airada, haya buscado no aparecer en el directorio de la *Revista Mexicana de Literatura* para no verse directamente involucrado en las polémicas y esquivar así los ataques, protegiendo con ello su faceta como servidor público en la Secretaría de Relaciones Exteriores.⁶³

⁵⁹ Dos semanas después de aparecida la entrevista con Carballo, el 26 de septiembre de 1954, se lee en la columna “Autores y libros” de *México en la Cultura*, que González Rojo responde, al preguntársele su opinión sobre las palabras de Carballo, con esta frase: “Octavio Paz es un cochero [...] porque maneja Carballos” (núm. 288, p. 2).

⁶⁰ “Es lamentable ver cómo el turbio tentáculo del pulpo imperialista maneja el pulso de ciertos ‘escritores’ [...] En el fondo de todo esto se mueven intereses políticos” (*idem.*).

⁶¹ *Idem.*

⁶² *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, núm. 291, 17 de octubre de 1954, p. 3. Aunque alejada en el tiempo, esta nota podría referirse al surgimiento de *Estaciones*, la revista que dirige Elías Nandino, que sale a la luz en la primavera de 1956 y que, como se detallará más adelante, desde un primer momento combate la idea de que el surrealismo estaba vigente.

⁶³ En realidad esto no puede ser más que una hipótesis que deberá tener un sustento mayor con un análisis más profundo de lo que significaba para aquel momento ser parte de la burocracia estatal y ser un intelectual connotado.

Además, Paz, Fuentes y Carballo suscitan comentarios por sus obras respectivas que ven la luz hacia finales de ese año de 1954: para la “Feria del libro” que tiene lugar entre octubre y noviembre de 1954, bajo el sello Los Presentes, se publican, entre otras obras, *Los días enmascarados* de Fuentes y el libro de cuentos *Gran estorbo es la esperanza* de Carballo. En diciembre aparece *Semillas para un himno* (Tezontle, México), que además de los poemas propios reunidos bajo ese nombre, contiene versiones de varios textos de Gérard de Nerval y Andrew Marvell. Especialmente, la figura de Paz concita resquemores y abiertas animadversiones. Pronto, la defensa que ha hecho Paz del surrealismo, el tipo de poesía que por entonces practicaba así como su diatriba contra la antología de Castro Leal, tendrán como respuesta un fuerte rechazo proveniente, sobre todo, del sector de la crítica que abanderaba el nacionalismo. La revista *Metáfora*, que ve la luz en marzo de 1955, publica en su segundo número (mayo-junio de 1955), una reseña de *Semillas para un himno*. Ahí el poeta Silva Villalobos, uno de los directores de la publicación, comienza diciendo: “La lectura de sus páginas nos hace dudar de la verdad de su mensaje porque su lírica no pertenece a nuestra tierra. Está contaminada por experiencias en otras literaturas. Estilos transplantados que no podremos alimentar como propios.”⁶⁴ En el trasfondo del texto, y a la par del rechazo de la obra de Paz con argumentos nacionalistas, se filtra la animadversión contra el poeta y su notoria preeminencia en el campo intelectual del momento.⁶⁵ Además de esto, se expresan juicios en contra de los recursos surrealistas del poema: “El libro es un collar de frases cuyo parentesco es a veces imposible de entender; es

⁶⁴ *Metáfora*, mayo-junio de 1955, núm. 2, p. 37.

⁶⁵ El reseñista se queja de la notable aquiescencia con que el poemario ha sido recibido en el medio literario: “El libro en cuestión no se ha discutido por falta de interés o porque se considera demasiado bueno y sin ningún defecto, pues las notas de los críticos sólo consignan el elogio.” De esto concluye los enormes defectos de la crítica literaria en México que se limita a calificar las obras de acuerdo con las relaciones de amistad entre críticos y poetas y remata: “Este libro merece discutirse, no en un plan de polémica sino de estudio, por tratarse de un autor que goza de prestigio internacional y para que la crítica adquiera bases firmes en esta hora en que todo está por hacerse nuevamente” (*ibid.*, pp. 37-38).

una poesía lograda a base de imágenes y metáforas que van puntillando el ambiente; un haz de luciérnagas difíciles de reducir a un tema central, a un contenido humano identificable con el ser del hombre.”⁶⁶

Caben varias consideraciones sobre esta nota del director de *Metáfora* para recrear el contexto en el que se gesta la fundación de la *Revista Mexicana de Literatura*. Por un lado, el rechazo nacionalista del surrealismo se hace eco de la fuerte corriente ideológica que domina ya desde hace varias décadas el ambiente cultural en México, y que a últimas fechas tiene nuevas resonancias por situarse en el contexto de la Guerra Fría y con ello adquirir los matices propios de este conflicto entre el socialismo marxista y imperialismo capitalista.⁶⁷ Ese nacionalismo –como ya se ha visto– tiene expresión en los trabajos del grupo Hiperión y su pronto reconocida colección de ensayos “México y lo mexicano”.

En otro orden, la agresividad y estridencia de algunas notas de *Metáfora* son indicio de las pugnas por el espacio dentro del campo literario mexicano. La nota dominante, a lo largo de la vida de esta revista, será la de la queja permanente por su exclusión del espectro del financiamiento público y del espacio central de ciertas publicaciones como *México en la Cultura*. A este respecto, hay que recordar que los directores de *Metáfora* eran mayores que Fuentes y Carballo por unos cuantos años (seis o siete); de ahí que se sintieran desplazados por la pujanza de estos jóvenes que desde muy pronto, como ya se ha visto, acceden a becas como la de la Fundación Rockefeller o a puestos como la secretaría de redacción de la *Revista Universidad de México*. Una última consideración tiene que ver una

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ Como muestra de la manera en que la cuestión nacionalista tocaba las esferas de lo estético, reproduzco aquí los elogios que la novela *El alba en las simas* de José Mancisidor mereció de parte de Miguel Bustos Cerecedo, exactamente en el mismo número de *Metáfora* en que se condena a Paz: “En ella [en la novela] encontramos lo mejor del patriotismo que predica las nobles virtudes de nuestro pueblo y su inexorable decisión de luchar incansablemente –siguiendo el prestigio de sus tradiciones gloriosas–, por obtener su libertad económica y social, y porque la patria sea espejo de nuestras conquistas de bienestar colectivo” (*ibid.*, p. 39).

de las preocupaciones principales de quienes hacen la *Revista Mexicana de Literatura* y que será un eje principal de su propuesta literaria (como se demuestra más adelante): la urgencia por encontrar un lenguaje crítico que asegure la justa aquilatación de las obras por encima de las rencillas personales o los argumentos *ad hominem*.

Por todo ello, la reunión del grupo que da vida a la *Revista Mexicana de Literatura* puede entenderse como una respuesta a este contexto. Puede inferirse que el grupo de jóvenes que aparecen al frente de la publicación encuentra una afinidad de intereses con los de Octavio Paz por incidir en la cultura nacional por medio de una revista. Podría hablarse de una alianza en la que prevalece una coincidencia, en general, de valores estéticos que, a su vez, se centran en rechazar el nacionalismo en el arte, y que buscan superar la dicotomía eterna de esteticismo *vs.* arte comprometido con la renovación de las ideas políticas. Por un lado, el grupo aporta, como argumentos al debate sobre el nacionalismo en las letras, la reivindicación de la obra de Paz del momento y, con ello, del surrealismo. Así mismo, hay que entender el decidido apoyo, silencioso por otra parte, de Paz a la publicación.⁶⁸

Hacia el verano de 1955, las intenciones de Octavio Paz de participar en una publicación y la búsqueda de un grupo de gente afín a sus inquietudes toman forma. No es con Barreda con quien Paz va a trabajar sino con un grupo de jóvenes. El 24 de julio de 1955, el columnista de “Autores y libros” de *México en la Cultura* anuncia “otra buena noticia: Juan Rulfo, Juan José Arreola, Jorge Portilla, Carlos Fuentes, Carlos Blanco Aguinaga, José María García Ascott [*sic*] y Ramón Xirau, editarán muy pronto la *Revista*

⁶⁸ A. Stanton ha hecho notar que suele olvidarse “el papel invisible pero determinante [de Paz] en la creación de la *Revista Mexicana de Literatura*” (“Presentación” a *Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 40). Este olvido se refleja, por ejemplo, en que el dato se ignora en la reciente biografía de Paz publicada por G. Sheridan (véase, *Poeta con paisaje...*, *op. cit.*, especialmente, pp. 458-467).

Mexicana de Literatura".⁶⁹ Aparece aquí ya el primer esbozo de lo que finalmente será el comité de colaboración del primer número: salvo el editor de *Los Presentes*, todos los demás aparecen en el directorio de la primera época.

En lo que se refiere a la composición del grupo y su dinámica interna, son necesarias algunas puntualizaciones. Rafael Osuna llama "discurso social" a la interacción que tienen los miembros del comité que edita la revista;⁷⁰ es decir que resulta muy significativo si los miembros toman decisiones de manera jerárquica siguiendo las indicaciones del director o si lo hacen de manera horizontal, es decir de manera más colegiada. Para aclarar este punto, los testimonios reunidos resultan contradictorios. A decir de uno de los responsables, Emmanuel Carballo, no se celebraban reuniones con el comité de colaboradores para decidir el contenido de cada número. Según Carballo, las decisiones se tomaban entre tres personas solamente: Fuentes, Paz y él mismo.⁷¹ En cambio, Carlos Blanco Aguinaga recuerda algunas reuniones para planear la revista, pero sobre todo recuerda más vivamente las fiestas en casa de Fuentes, en las que los amigos miembros del comité se veían y comentaban de manera informal lo relativo a la publicación.⁷² Recuerda que Rulfo, por ejemplo, no iba a las reuniones del comité, pero aparecía en las fiestas; que Jorge Portilla solía acudir a ambas, mientras que Paz sólo iba a las fiestas. Ramón Xirau recuerda algunas reuniones aunque no el ambiente en ellas o los temas discutidos. Lo cierto es que por los testimonios epistolares, queda constancia de que Fuentes mantenía la correspondencia con los colaboradores extranjeros y que el puente de enlace con ellos era Octavio Paz; así sucede en el caso de Julio Cortázar y José Lezama

⁶⁹ *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 24 de julio de 1955, núm. 331, p. 2.

⁷⁰ "La categoría social viene ocupada por el discurso social de la revista, que lo desarrollan el grupo interno y externo que la hacen y el grupo que la recibe, pues la revista es una comunidad intersubjetiva de comunidades en la que no predomina el *ego* sino el *nos*" (*op. cit.*, p. 56).

⁷¹ EC/AIPD, 15/04/05.

⁷² CBA/AIPD, 7/04/06.

Lima, al menos.⁷³ Que las relaciones personales de Octavio Paz eran fundamentales para que la revista tuviera colaboraciones relevantes lo prueba el testimonio de Luis Cernuda. En una carta de aquella época, a su amigo José Luis Cano (fecha el 5 de diciembre de 1955), le anuncia el envío del primer número de la revista:

Te han enviado por indicación mía el número primero de una *Revista Mexicana de Literatura*, que controla Octavio Paz, aunque su nombre no aparece en ella. Creo que seguirán enviándotela. No es cosa mayor, como verás, pero no creo que ahí tengáis nada mejor. Si haces algún comentario sobre ella, tal vez valga la pena, enviárselo, que le gustará, y acaso a ti te interesa relacionarte con los de la redacción.⁷⁴

Además del exigente gusto del poeta al emitir su juicio severo sobre la calidad de la revista (“no es cosa mayor”), estas líneas indican no sólo el peso de la intervención de Paz en la publicación sino que las decisiones editoriales no pasaban por el consenso de la totalidad de los miembros del comité de colaboradores. Por ello, se hace creíble y más verosímil que las decisiones, como dice Carballo, se tomaran entre los “responsables” y Paz, y que se les comunicaran a los colaboradores de manera más informal. No parece haber, pues, indicios sólidos de un comité que tomara decisiones de conjunto, de manera colegiada, aunque se asume que había un acuerdo general sobre el contenido de la revista y sobre los principios estéticos, éticos y políticos que la publicación enarbolaba en su quehacer. Por último, acerca de la relación entre Paz y “los de la redacción” (como los llama Cernuda), ya es

⁷³ Hay correspondencia cruzada entre el poeta cubano y Fuentes en la que queda de manifiesto que fue Paz el intermediario entre ambos. Por ejemplo, en una carta fechada el 24 de enero de 1956, Fuentes le agradece a Lezama poder publicar el poema “Fiestas oscilantes” que le había facilitado Paz (Iván González Cruz, ed., *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998, p. 770). En el siguiente capítulo, así como en el dedicado a la poesía, se tratará más a profundidad este intercambio epistolar. Agradezco a Sergio Ugalde que en su momento me comunicara la existencia de estas cartas.

⁷⁴ Luis Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, ed. de James Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003, p. 577.

suficientemente significativo que se llamen a sí mismos “responsables” y no “directores”, nombre que revelaría quizá una jerarquía más elevada.

Esto se vuelve importante, sobre todo a la hora de poner en perspectiva la procedencia disímil de los miembros del comité de colaboración. Mientras que los “mayores” –Calvillo, José Luis Martínez y Alí Chumacero– pertenecían a lo que fue *Tierra Nueva*, y los jóvenes hispanomexicanos (Xirau, Blanco Aguinaga y García Ascot) habían participado en *Presencia*, había otros que se reunían por primera vez como Alatorre, los dos responsables, Portilla, Rulfo y Montes de Oca. Desde este punto de vista, la publicación es expresión de los más jóvenes, exiliados y mexicanos, pues son los que más participan y publican. Generacionalmente se les ha llamado generación de *Medio Siglo*, por la revista, mencionada antes, en la que Fuentes y otros participaron. Y es importante no dejar de lado que, gracias al aporte de los hispanomexicanos, la *Revista Mexicana de Literatura* se inscribe en la tradición de las publicaciones mexicanas (en donde están *Taller*, *Romance*, *El Hijo Pródigo* y el propio *México en la Cultura*) donde conviven y se integran los transterrados con las generaciones nacionales: su aporte individual y la presencia de España son muy notorios en esta primera época, según se verá en el análisis (tan es así que Tomás Segovia, poeta de esta generación hispanomexicana, toma las riendas, junto con Alatorre, de la segunda época).

El grupo de fundadores en el comité de colaboración sufre algunas alteraciones a lo largo de las doce entregas de esta primera época. Para el segundo número (noviembre-diciembre de 1955), desaparece de la lista del comité el nombre de Alí Chumacero. No hay más cambios hasta la cuarta entrega (marzo-abril de 1956), en la que se incorpora Rafael Ruiz Harrell. Para el sexto número, el que cierra el primer año de la revista (julio-agosto de 1956), se agrega el nombre del pintor y escultor Juan Soriano. A partir de ahí, ocurren

alteraciones fugaces en la estructura de la revista y en su directorio. Para el séptimo número, aparece como ocupante del nuevo cargo de “Relaciones públicas” Alicia Castro Leal. Para el número doble 9-10, de enero-abril de 1957, ese puesto desaparece, mientras que se agrega, por debajo de la línea de los “responsables” –en el que se incluye por primera vez el nombre de Tomás Segovia–, a un cuarteto de “redactores”: Arturo Cantú, Homero Garza, Hugo Padilla y José de la Colina. Los tres primeros, poetas originarios de Monterrey, hacían desde octubre de 1955 la revista *Kátharsis* en aquella ciudad; se verá más adelante, cuando se analice la poesía, la importancia de sus colaboraciones; como redactores de la *Revista Mexicana de Literatura* solamente aparecieron en esa oportunidad. Tomás Segovia aparece en ese momento como el tercer “responsable”, junto a Carballo y Fuentes, y no carece de importancia que se mantenga ahí hasta el final de la primera época (el número 12, fechado en julio-agosto de 1957) porque finalmente heredaría el cargo para la segunda.

2. LA REVISTA MEXICANA DE LITERATURA POR FUERA: TÍTULO, FORMATO, TIPOGRAFÍA, DISEÑO GRÁFICO, ARTE Y FINANCIAMIENTO⁷⁵

El primer número de la revista sale a la luz en los primeros días de septiembre de 1955. A partir de entonces y hasta comienzos de 1958, se publicarán doce números fechados bimestralmente; hay un solo número doble: el 9-10, correspondiente a los meses enero-febrero y marzo-abril de 1957. En promedio, hay alrededor de un centenar de páginas

⁷⁵ Me he servido del modelo de análisis propuesto por Rafael Osuna quien distingue, dentro del “discurso hemerográfico”, los discursos publicitario, identificador, artístico, tipográfico, social y mercantil, además del propiamente literario (*op. cit.*, pp. 21-68). También ha servido de inspiración el trabajo de James Valender y Gabriel Rojo sobre *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)* (El Colegio de México, México, 1999).

en cada una de las once entregas: el más voluminoso es el número doble (176 pp.) y el más breve es el último número de la primera época (79 pp.).

Sin duda, la primera toma de posición con respecto al nacionalismo del nuevo grupo de intelectuales puede verse en el nombre que escogieron para la publicación. Se alude directamente a la revista que Antonio Castro Leal había publicado quince años antes, durante 1940 y 1941: la *Revista de Literatura Mexicana*. Dice Carballo que trastocar las palabras del nombre significaba invertir los términos en los que gente como Castro Leal, crítico e historiador muy influyente, concebía la literatura, esto es con parámetros estrictamente nacionales: “Y de ahí le cambiamos a Castro Leal el orden de sus palabras y salió *Revista Mexicana de Literatura*: era la literatura del mundo, desde México; y antes era *Revista de Literatura Mexicana*: pura literatura mexicana”;⁷⁶ era en todo caso un intento por generar polémica.⁷⁷ Otra lectura del título de la revista tiene que ver con la visión que sus principales animadores tenían de la profesionalización de la actividad literaria. Lo que indica el nombre es que los animadores de la publicación deseaban que la literatura alcanzara una autonomía como disciplina humana equiparable a la que podía resonar en el nombre de una revista académica de la época: *Revista Mexicana de Sociología*.⁷⁸ La ausencia de un subtítulo o de cualquier otro matiz en el título sería indicio de la ambición de sus creadores por situarse en el centro de la actividad literaria nacional y, al mismo

⁷⁶ EC/AIPD, 15/04/05. Con respecto al nombre conviene reparar también en que el suplemento del diario *El Nacional*, periódico oficial del régimen, y por ello con una ideología nacionalista, se llamaba *Revista Mexicana de Cultura*, con lo que podría matizarse un poco el giro que según Carballo se le pretendió dar al nombre de la revista de Castro Leal. Armando Pereira ha subrayado la inversión de los términos en el título (art. cit., p. 199).

⁷⁷ Víctor Alba, el periodista y traductor catalán que por esos años vivía en México, recuerda por su parte las “discusiones sobre qué título poner a una revista que proyectaban Carlos Fuentes y Octavio Paz, el primero de cultura muy americana y el segundo muy francesa, hasta que, antiprovincianos, adoptaron el de *Revista Mexicana de Literatura*, en el cual la colocación del adjetivo ya era una provocación” (*Sísifo y su tiempo. Memorias de un cabreado*, Laertes, Barcelona, 1996, p. 324).

⁷⁸ Esta revista, por cierto, ve la luz en mayo de 1954.

tiempo, de hacer de la literatura el punto nodal de su propuesta estética, pese a que, como se verá más adelante, no se puede decir que sea una publicación de pura literatura.⁷⁹

El formato elegido para la revista podría reforzar esta interpretación: durante la primera época el tamaño se mantiene más o menos constante en lo que se podría considerar el cuarto menor (23 x 12 cm.); este formato subraya un tono sobrio que permite enmarcar de manera ajustada los trabajos publicados que, conformados en su totalidad por texto sin ilustraciones, enfatizan el interés por darle más realce al contenido que a la forma. La semejanza con una revista académica se notaba también en la elección, al menos para el primer año –es decir, los primeros seis números– de la numeración corrida. La tipografía romana redondea la impresión general de una revista que privilegia el texto y que pretende convertirse en referente institucional de la literatura en México.

A la sobriedad del formato se le une la sencillez de la portada, en la que aparece el título de la revista, y con tipos mayores se destaca, siempre con un color distinto (en verde para el primer año y guinda para el segundo –excepto el número 11 que vuelve al verde–), la palabra “LITERATURA”. Debajo del título aparece siempre el sumario, el número de la entrega (el año siempre del mismo color que el encabezado) y la fecha. Sin duda, el formato elegido por los fundadores dejaba muy poco espacio para la expresión de las artes plásticas, ya que con seguridad su reproducción encarecía mucho la edición. Es significativo que la publicación privilegie los textos y prescinda casi por completo de representaciones gráficas. Hay, eso sí, un empeño por que el texto aparezca bien cuidado y con una tipografía armoniosa y atractiva para la lectura. Además, las erratas son más bien pocas en estos doce números (si bien, en el momento que deciden publicar de manera bilingüe la “Antología de

⁷⁹ La ausencia de subtítulos y la contundencia de su nombre institucional la distinguiría de la revista *Prometeus* que circulaba desde 1949 (dirigida por Francisco Zendejas) con el añadido de “Revista Mexicana de Literatura”.

la joven poesía francesa”, en el único número doble de esta etapa (9-10: 25-73), es evidente que tuvieron muchas más fallas en el cuidado de la edición).

La escasez de ilustraciones destaca aún más las pocas que hay: en el número siete aparece en la portada un dibujo de Tamayo –un grabado que representa una mano y una pluma en color lila. En el octavo número se incluye un encarte con dibujos de Juan Soriano. En el excepcional –en muchos sentidos– número doble 9-10 se ilustra la ya mencionada “Antología de la joven poesía francesa” con fotografías de los poetas Yves Bonnefoi, Yateb Yacine, Aimé Césaire, Jacques Charpier, André du Bouchet, y Edouard Glissant. En ese mismo número, para aprovechar el pliego de papel se ilustra el artículo de Emmanuel Carballo, “Las letras mexicanas en 1956”, con fotografías de Mariano Azuela, Alfonso Reyes, Carlos Pellicer y Alf Chumacero.⁸⁰ Para el último número de la primera época, se incluyen tres fotografías de esculturas de Manuel Felguérez que sirvieron para ilustrar la entrevista que le hizo Jorge Ibarguengoitia.

Como era de esperarse, la breve y significativa aparición de ejemplos de plástica en la revista no es producto del azar. El dibujo de Tamayo en la portada del número 7 se acompaña en las páginas interiores de un poema de Carlos Pellicer, titulado “A Rufino Tamayo”, que celebra la viveza de los colores en su pintura. También se incluye un texto de André Breton que se había publicado en París en 1950 como palabras preliminares a un folleto de la Galería “Beaux Arts”. Sin duda, los editores de la revista reivindican la pintura de Tamayo como una propuesta original enfrentada al arte oficialista encarnado por el muralismo de Rivera, Siqueiros y Orozco. El texto de Breton sirve para subrayar que, dado que el arte de Tamayo es apreciado en Francia, se trata de una pintura de carácter

⁸⁰ El primer encarte aparece entre las pp. 24 y 25 y el segundo entre las pp. 144-145. No hay ningún crédito de la autoría de las fotos.

“universal”; además, se sugiere que se trata de una expresión pictórica “esencialmente mexicana” y por ello más auténtica que la estética nacionalista:

Toda la actividad de Tamayo se inspira en estas dos necesidades vitales: por una parte, volver a abrir la vía de gran comunicación que la pintura, como lengua universal, debe ser entre los continentes, y para ello remediar la discordancia de los vocabularios volviendo a dar su lugar a la búsqueda *técnica*, que sigue siendo la única base de unificación; por otra parte desbrozar, de entre todo lo accidental de sus aspectos o lo episódico de sus luchas, para verterlo en el crisol del alma humana, el México eterno (7: 31).

El breve reconocimiento que los editores hacen a Tamayo se compagina muy bien (según se verá en el análisis del contenido de la revista) con su propia propuesta literaria. Lo mismo puede decirse de la inclusión de los dibujos de Soriano y de las esculturas de Felguérez, quien en la entrevista se asume como artista “no figurativo” y sugiere que el abstraccionismo es la respuesta al declive del arte político:⁸¹

Siempre encontramos cierta correspondencia entre la forma plástica de una cultura y su pensamiento: los infiernos medievales, la Patria, la Libertad sobre las Trincheras y los Napoleones del siglo XIX, que son los modelos de lo que se pinta, corresponden a las ideas obsesivas de cada momento. Ahora la cosa es diferente, hemos perdido a tal grado el entusiasmo por el infierno, la patria y las libertades, que ya no podemos introducirlos en nuestra obra (12: 58).

Las escasas reproducciones de arte incluidas en la revista sirven para reforzar sus posturas en el terreno de lo político y lo literario. Como se sabe, el arte abstracto se opone fuertemente al arte de contenido social y político, y por aquellos años esta disputa está vigente. Los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* se sienten definitivamente atraídos por la pintura de Tamayo y por los valores expresivos del arte no figurativo.

⁸¹ Felguérez niega en la entrevista que el muralismo sea una escuela influyente: “¿Cuál Escuela Mexicana? ¿Cuatro pintores con conceptos plásticos diferentes forman una escuela? De ninguna manera. Hay gente que todavía dice que salirse de la Escuela Mexicana es un suicidio. ¿Por qué va a ser ésa nuestra tradición, a expensas de dos tradiciones mucho más antiguas, la precolombina y la colonial?” (12: 59).

Dado que las artes plásticas no abundan en la publicación, destaca la calidad del papel utilizado no tanto porque fuera especialmente fino sino porque, aun sin serlo, era mejor que el usado por, por ejemplo, *Las Letras Patrias*, revista del INBA, y no digamos que el utilizado por la modesta *Metáfora*; ambas usaban un material frágil y oscuro, seguramente muy barato (similar a lo que ahora se llama papel “revolución”). Salvo por la *Revista Universidad de México*, que empleaba el mejor papel (equivalente al actual “*couché*”), la *Revista Mexicana de Literatura* usaba un papel de calidad media que iba en consonancia con su línea gráfica de mucha sobriedad. Se trata de un papel de gramaje medio similar al usado por *Estaciones*, aunque es necesario apuntar que hay algunos números (como el primero) en que, como pueden comprobarse en distintos ejemplares disponibles en la actualidad, la calidad del material usado fue variando, seguramente de acuerdo no sólo a las vicisitudes económicas del grupo, sino a la disponibilidad de ese insumo en el mercado nacional.⁸²

Según los recuerdos de Carballo, era Emilio Obregón quien se encargaba de todo el proceso de edición. Obregón apareció como “Gerente” en el directorio de la revista hasta el número doble 9-10. No hay, sin embargo, información detallada sobre los costos que implicaba la revista, o sobre sus finanzas en general. Según Carballo, las colaboraciones no se pagaban.⁸³ Con respecto a las atribuciones de Emilio Obregón sólo quedan los indicios que la propia revista deja ver. De los números aparecidos bajo su gerencia, todos incluyen como dirección de la redacción la propia librería y editorial Obregón: Av. Juárez 30. Sin embargo, en el número 4 y el número 6 aparece un colofón que explica que esos números fueron impresos en “Unión Gráfica, S. A.” (ubicada en Vértiz 344); el número doble 9-10

⁸² Agradezco al editor de El Colegio de México, José María Espinasa, su ayuda sobre estos detalles editoriales.

⁸³ EC/AIPD, 15/04/05.

se imprimió en los “Talleres Gráficos de Impresiones Modernas, S. A.” (con domicilio en Tabasco 275). Los dos últimos números, ya sin el nombre de Obregón en el directorio, están impresos por “Gráfica Panamericana” (situada en Parroquia 911), la imprenta que servía al Fondo de Cultura Económica,⁸⁴ mientras que la redacción establece el apartado postal 8196 como dirección a la que debe dirigirse la correspondencia. Para estas dos entregas se aclara que el distribuidor de la revista era Carlos del Pozo Lona (cuyo domicilio era Tacuba 5).

Como puede verse, los vaivenes y los cambios de imprenta podrían ser el reflejo de complicaciones económicas del grupo para sacar adelante la edición de la revista. Sin embargo, sin los estados financieros de la empresa todo se vuelve especulación. Lo cierto es que el precio de la revista durante su primer año (es decir, a lo largo de los primeros seis números) era de 5 pesos en territorio nacional; la suscripción anual costaba 25 pesos para México y 3 dólares para “otros países”.⁸⁵ Para el quinto número se añade a la oferta el número atrasado a 10 pesos. Para el número 7, el primero del segundo año (septiembre-octubre de 1956), el precio de la revista se dobla: el número suelto cuesta 10, el ejemplar de “la edición numerada” 50, el número atrasado 15 (1.50 dólares para el extranjero) y la suscripción anual 50 pesos (6 dólares para otros países). Estos precios se mantienen hasta el número 12. Hay que tomar en cuenta que el salario mínimo diario en 1958, para las zonas urbanas, era de 8.13 pesos.⁸⁶ Acaso esta variación en el precio sea indicativo de las

⁸⁴ Víctor Díaz Arciniega cuenta cómo se crea en los cuarenta esta empresa formada por la sociedad de los refugiados españoles Javier Márquez y Vicente Polo con Raúl Fernando Cárdenas. Esta empresa trabajó “casi exclusivamente para el Fondo de Cultura Económica durante cerca de cuatro décadas”. En 1954 Gráfica Panamericana estrena instalaciones en la calle de Parroquia al lado de las del Fondo en la avenida de la Universidad (*Historia de la casa, op. cit.*, pp.105-106).

⁸⁵ Se ofrecía además una “edición de lujo” que costaba 25 pesos; la suscripción anual de esta edición se tasaba en 125 pesos (12 dólares, para el resto del mundo).

⁸⁶ O. Pellicer de Brody y Esteban Mancilla, *op. cit.*, p. 232. Este dato permite inferir que un número a 10 pesos no era excesivamente caro, aunque tampoco muy barato para quienes ganaban un salario mínimo.

dificultades materiales, menos de la revista en particular que de la situación del editor Emilio Obregón. Eso podría precisarse si se supiera cuánto entraba por ventas, cuánto por publicidad, y cuánto costaba la edición. Se carece de información respecto de las suscripciones; no sólo sería fundamental conocer el número de suscriptores por lo que le hubiera reportado económicamente a la revista, sino para precisar más el alcance e influencia de su distribución.

En lo que se refiere al tiraje, Carballo recuerda, aunque no puntualmente, que era de 500 ejemplares.⁸⁷ El único dato que la revista ofrece a lo largo de esta primera época proviene del sexto número (que, como ya se dijo, cierra el primer año): en el colofón se anuncia que la tirada de esa entrega asciende a 1100 ejemplares, una cifra nada despreciable y que indicaría una buena circulación y aceptación de la revista, al menos durante su primer año.

Amén del apoyo que la revista recibió en materia editorial de Obregón, siempre contó con tres patrocinadores constantes: el Banco Nacional de Comercio Exterior, la Financiera Nacional Azucarera y Ferrocarriles Nacionales –donde trabajaba, según se apuntó arriba, José Luis Martínez como secretario particular del gerente Roberto Amorós. En el número sexto, aparece un patrocinador más que se mantendría hasta el último número: Nacional Financiera. Para el número 7 se añaden tres más; en este caso, no son instituciones financieras del Estado sino tres particulares: don Eduardo Chávez, don Roberto López y don Luis Ignacio Helguera. Sus nombres aparecen todavía en el número 8, pero para el número doble 9-10, los patrocinadores vuelven a ser solamente las cuatro instituciones mencionadas.

⁸⁷ EC/AIPD, 15/04/05.

Además de la lista de patrocinadores, la revista incluyó (a lo largo de esta primera época) publicidad de otras empresas estatales que seguramente ayudaron a sus finanzas. Los anuncios se publicaban en pliego aparte al final de la revista. Tanto la Imprenta Universitaria como el Fondo de Cultura Económica anunciaron de manera constante sus novedades en cada número. La publicidad de la Lotería Nacional incluida a partir del tercer número se mantuvo hasta el número 12. Estas tres instituciones usaban una página entera para anunciarse. Pero su patrocinio de publicaciones no se limitaba a la *Revista Mexicana de Literatura*: las tres daban a conocer su propaganda en una buena parte de los medios impresos de la época, incluidas muchas de las revistas literarias y culturales (*Metáfora*, *Revista Universidad de México*, *Estaciones*, y varias más). Los anuncios de estas instituciones y de los patrocinadores indican claramente que la revista mantenía vínculos financieros con el Estado. Incluso, es casi seguro que otras dependencias gubernamentales contribuyeran a la realización de la revista sin que su nombre se mencionara siquiera en las páginas publicitarias. Es el caso de la Secretaría de Relaciones Exteriores, que –según una carta de Octavio Paz a Tomás Segovia que data de 1960 y que fue dada a conocer recientemente– habría ayudado comprando ejemplares de la publicación para enviar a las representaciones diplomáticas de México en el exterior.⁸⁸

Resulta menos probable que el anuncio de la editorial Los Presentes (aparecido solamente en el primer número de la revista) redituara algún beneficio económico, pero lo que es casi seguro es que la publicidad de otras revistas se hacía a cambio de que ellas publicaran a su vez anuncios de la propia *Revista Mexicana de Literatura*. El primer

⁸⁸ Octavio Paz, instalado de vuelta en París en 1960, escribe a su amigo Tomás Segovia, entonces director de la *Revista Mexicana de Literatura* en su segunda época, en estos términos: “¿En qué cree usted que yo podría ayudar a la revista? Quizá podría escribir a Relaciones, sugiriendo que se les compre un determinado número de ejemplares para nuestras Embajadas. *Hay el antecedente de que ya la secretaria ayudaba a la RML, en la época en que la dirigía Carlos Fuentes*” (O. Paz, *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*, FCE, México, 2008, p. 22; el subrayado es mío).

anuncio de este tipo es el de *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (publicado en el número 2), al cual se le sumaría el de *Orígenes*, la revista de José Lezama Lima (aparecido curiosamente en la cuarta entrega, la de marzo-abril de 1956, fecha muy próxima a la desaparición de la revista cubana). Para el quinto número se añaden a las dos anteriores los anuncios de las revistas *Asomante* (editada por la Asociación de Graduadas de la Universidad de Puerto Rico), *Panoramas* (una revista mexicana publicada por *Excélsior*), *Mito* (revista colombiana, dirigida por Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel). Estos anuncios se mantienen hasta el número doble 9-10; para las dos últimas entregas ya no se publican los de *Cuadernos*, *Orígenes* y *Panoramas*. Que estos anuncios no producían entradas económicas sino que se hacían a partir del canje con las publicaciones periódicas involucradas, lo prueba la correspondencia entre Fuentes y José Lezama Lima. En carta del 24 de enero de 1956, el mexicano le escribe:

Por carta de nuestro admirado Cintio Vitier, me entero de que está usted dispuesto a establecer un canje de anuncios entre nuestras revistas. Le envío, adjunto, el nuestro, y espero, a la brevedad posible, el suyo, a fin de incluirlo en el número 4, que está ya en prensa. ¿Sería posible, también, establecer el canje de las publicaciones mismas? Por lo pronto, remito a usted el número 3 de *Revista Mexicana de Literatura*.⁸⁹

Un indicio que se deriva de los anuncios de las otras revistas es el de que los últimos números aparecen con bastante retraso respecto de la fecha anunciada en portada. En el número 11, por ejemplo, aunque aparece fechado en mayo-junio de 1957, publica un anuncio del número 15 de la revista *Mito*, correspondiente a agosto-septiembre de 1957. Más grave es el retraso del número 12 que, fechado en julio-agosto de 1957, contiene un anuncio de la publicación colombiana del ejemplar de mayo-junio de 1958, lo que hace

⁸⁹ Iván González Cruz, ed., *op. cit.*, p. 770.

suponer que esta entrega salió durante el segundo semestre de ese año, es decir con un año de retraso con respecto a la fecha de la portada.

Otro indicio importante que se desprende de estos anuncios es la existencia de una “Colección Literaria Obregón” que se publicaba paralelamente a la revista. Esta colección estaba, como ya se ha dicho en el capítulo anterior, a cargo de Carlos Fuentes y Octavio Paz. En los primeros dos números se anunciaba la publicación de tres títulos ya y se adelantaba la próxima aparición de uno más. En los primeros tres números aparecen como publicados los títulos *Un niño en la Revolución Mexicana* –de Andrés Iduarte–, *Quince presencias* –de Alfonso Reyes–, *Problemas literarios* –de José Luis Martínez–, y como de inminente aparición *Historia prodigiosa* –de Adolfo Bioy Casares. Para el quinto número éste se anuncia como ya publicado y se agregan como “En prensa” tres tomos de una *Antología de la poesía iberoamericana*; se trataría de una compilación de poesía de 1925 a 1955 dividida por las zonas geográficas del continente: el primer tomo –correspondiente a las Antillas, Centroamérica y México– estaría a cargo de Cintio Vitier, el segundo –que abarcaba a Brasil, Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela– lo haría el poeta colombiano (como ya se dijo, director y fundador de *Mito*) Jorge Gaitán Durán; mientras que el tercero –Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay– lo llevaría a cabo Ulises Petit de Murat. Esta magna obra, según se sabe, no llegó a ver la luz, como tampoco los textos que en ese quinto número se anunciaban como “En preparación”: de Akutagawa, *Rashomon* y *otros cuentos*; del Marqués de Sade, unos *Escritos escogidos* por Gaitán Durán; además se publicaría lo que se supone sería una antología de *La literatura mexicana en las revistas* (*Contemporáneos*, *Taller*, *Tierra Nueva*, *El Hijo Pródigo*) a cargo de Alí Chumacero, mientras que Carlos Fuentes traduciría una selección de *Cuentos escogidos* de Saki. Como se verá en su momento, se retoman algunas de estos proyectos en la confección de algunos

números posteriores.⁹⁰ Además, aparecía el proyecto de otros títulos a publicarse en el futuro.

Sin explicación alguna, el anuncio de esta colección, dirigida –no debe perderse de vista– por dos de los animadores de la revista, no vuelve a aparecer nunca más y, como se sabe, en realidad sólo se publicaron los primeros cuatro títulos. Las implicaciones de orden estético y literario que esta colección tiene para el desarrollo de la revista se analizarán más adelante cuando se hable de su contenido.

Lo que parece más probable es que la edición de la revista y de la colección al mismo tiempo pudo haber sobrepasado las posibilidades de un editor pequeño como Obregón, que en un texto titulado “Memorias de un librero fracasado” (aparecido en el número 7 de la *Revista Mexicana de Literatura*) explicaba las dificultades de la industria editorial en México, aludía a la “modesta difusión del libro mexicano”, a los “altos precios de producción” y a “los raquíticos canales de distribución” (7: 114-115). Seguramente, de acuerdo con este testimonio, éstos fueron los factores que detuvieron su actividad como impulsor editorial tanto de la revista (de la que deja de ser editor para los números 11 y 12, fechados en 1957) como de la misma colección.

Los indicios materiales, económicos y mercantiles aquí descritos son una ayuda para entender los propósitos del grupo que animó la publicación, así como para situar en el tiempo algunas de sus actividades. Se puede concluir que los que hacían la *Revista Mexicana de Literatura* –en su primera época– anhelaban un medio de expresión sólido que reflejara su ambición por dotar a las letras de un carácter profesional, institucional y especializado, carácter que no percibían en las publicaciones contemporáneas. A este

⁹⁰ Lo que es significativo es que los directores de la colección (Fuentes y Paz) conciban la idea de una antología de la literatura nacional publicada en revistas y que mencionen esas cuatro; con seguridad, concebían a la *Revista Mexicana de Literatura* como la heredera de esos esfuerzos editoriales.

propósito contribuían tanto el título de la publicación –con el cual pretendían asumir un lugar central en el campo literario del momento– como su formato –más propio de las revistas académicas. Hasta cierto punto, sus animadores contaron con un buen financiamiento de instituciones estatales (y de patrocinadores particulares) que les permitió publicar una docena de números, con buen papel, y si bien hubo retrasos y constantes cambios de imprenta, tal parece que no fue el dinero lo que finalmente los hizo dejar la dirección de la revista a sus sucesores. Según los recuerdos de Carballo, la primera época terminó no por problemas económicos sino porque el equipo fundador ya había cumplido con los objetivos que se había propuesto: “La revista ya había cumplido. Queríamos marcar una serie de pautas y ya las habíamos marcado. Y regalamos la revista a quien la quisiera, dentro de los muchachos talentosos de ese momento.”⁹¹ Es hora, entonces, de hablar de esos objetivos, de la propuesta política y la propiamente literaria de la *Revista Mexicana de Literatura*.

⁹¹ EC /AIPD, 15/04/05.

Capítulo III

La posición política de la *Revista Mexicana de Literatura*

1. EL “TALÓN DE AQUILES” Y LA “TERCERA VÍA”

“GANGA IDEOLÓGICA.- ‘¿Desea usted pasar por un hombre valiente, perspicaz y defensor del pueblo? Muy fácil: olvídense de que en México hay hambreadores, pillos, rateros en gran escala, y ataque sin descanso a los emboscados escritores que preparan la anexión de México a Saint Germain-des-Prés”

“Talón de Aquiles” (8: 158).

El mundo de mediados de los cincuenta presenciaba la confrontación entre las dos grandes potencias surgidas de la segunda guerra mundial: los Estados Unidos y la Unión Soviética. Aunque quizá el inicio de una nueva conflagración no era ni probable ni inminente, la llamada Guerra Fría había estructurado la dinámica de la política internacional a partir de 1947. Eric Hobsbawm sostiene que el conflicto ideológico entre dos sistemas antagónicos (el capitalismo y el comunismo) sirvió para justificar el desarrollo armamentista en ambos países y, en el caso de Estados Unidos, conducir la política interna bajo la premisa de defenderse de la amenaza comunista.¹ Es en ese ambiente y con esa lógica que surgió la figura del senador Joseph McCarthy, quien desde finales de los cuarenta e inicios de los cincuenta emprende una “caza de brujas” en contra de cualquier rastro de comunismo en los Estados Unidos. En un medio altamente politizado en el exterior, y tensado al interior por las exigencias del nacionalismo oficialista, los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* no omiten pronunciarse sobre esos asuntos de actualidad. Si bien el nombre de la publicación invitaría a pensar que se trata de una revista que se limita a la difusión de la creación literaria, en la práctica no ocurre así.

¹ *Op. cit.* pp. 234-241.

Uno de los medios ideados por los editores para intervenir en el campo cultural y en el ámbito público era la sección llamada “Talón de Aquiles”, que de manera regular se incluía al final de cada entrega, y que no llevaba firma. Esta sección generalmente se ocupaba de editorializar y opinar de manera jocosa sobre los acontecimientos culturales y políticos de entonces. Gracias a estas notas es posible dilucidar e interpretar las ideas que sostenían los miembros de la revista sobre política, pero también sobre el ejercicio literario en general. La manera más frecuente para expresar su opinión sobre política era la recensión y lectura de la prensa internacional, y en especial de algunas publicaciones periódicas de contenido político francesas, estadounidenses e inglesas. El procedimiento típico consistía en publicar extractos de los artículos, entrevistas, reportajes o reseñas de estas publicaciones para enmarcarlos en alguna discusión vigente en el medio mexicano. Al sacar estos fragmentos de su contexto original y añadirle un subtítulo se hace uso casi siempre de la ironía y de la crítica, que siempre están dirigidas a sus interlocutores en el campo cultural mexicano. Las fuentes que usan para alimentar la sección hablan de los modelos intelectuales y políticos que seguían. Su elocuencia sobre los puntos de vista de los editores ha hecho que sea una de las partes de la revista que más ha llamado la atención de la escasa crítica.²

Si bien puede asumirse que se trata de una sección que, al no ir firmada, daría una idea de un pensamiento colectivo (del grupo de colaboradores del comité), lo cierto es que, a decir de los testimonios, la realidad era distinta. Según los recuerdos de Carballo, él y varios de los miembros del grupo colaboraban en esa sección, pero quien la escribía “en un

² Armando Pereira la toma como base para su análisis (art. cit.) y Leonardo Martínez Carrizales ha ensayado una exégesis de su contenido (“Las pautas intelectuales de la *Revista Mexicana de Literatura* (primera época, 1955-1957)”, *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 25, 2005, pp. 121-147).

ochenta por ciento” era Fuentes.³ Su dominio de varios idiomas, así como su trabajo cotidiano en la Secretaría de Relaciones Exteriores facilitaba que Fuentes hiciera esta especie de revista de prensa y escogiera, tradujera y comentara los fragmentos que se publicaban. Por su parte, Carlos Blanco Aguinaga afirma haber participado en la sección; recuerda que sus puntos de vista políticos no eran aceptados totalmente por los directores, y que alguna vez lo llegaron a censurar.⁴ Pese a este matiz, es posible afirmar que había un consenso generalizado sobre las opiniones ahí expuestas que, a su vez, se referían a principios estéticos y políticos compartidos por la mayoría de los colaboradores. La sección, cabe recordar, incluía comentarios que versaban sobre política, pero muchos otros se referían a obras literarias, al ejercicio intelectual y artístico, o a reseñas críticas publicadas en otros países. Se trataba de una sección miscelánea al fin de cuentas, en la que se buscaba polemizar o dialogar con el entorno y por ello es revelador que los editores, amparados en su ejercicio literario –en su carácter de escritores–, sostengan opiniones políticas.

Un primer rasgo de la sección es la casi total ausencia de comentarios sobre los acontecimientos políticos nacionales. Aunque los movimientos magisterial y ferrocarrilero que sacuden al régimen ocurren ya en el año 1958, cuando la primera época de la revista ha casi terminado (el número doce, aunque fechado en julio-agosto de 1957, se produce en el primer semestre de 1958), no se registra en la revista ningún comentario sobre la presidencia de Ruiz Cortines, o la marcha del país. Las escasas referencias a la política mexicana versan sobre sus relaciones con el exterior. Una de ellas tiene que ver con la defensa que la diplomacia mexicana hace de los intereses nacionales en relación a la

³ EC /AIPD, 15/04/05.

⁴ CBA/AIPD, 07/04/06.

delimitación de las aguas internacionales en el Consejo de Jurisconsultos de la Organización de Estados Americanos; la nota (titulada “¿Victoria pírrica?”) celebra que México y otros países latinoamericanos puedan ejercer su soberanía sobre el territorio marítimo correspondiente y puedan explotar sus recursos (4: 426). Si se hace muy difícil saber cuál era la opinión de los editores sobre la situación política nacional, algo se puede inferir de sus opiniones sobre cómo debe conducirse la política exterior mexicana para enfrentar los desafíos de la Guerra Fría. Al responder sobre este punto a la crítica que les hacía un columnista del *Excélsior* de tener un discurso “tenue”, “utopista y “retórico”, los editores sostienen:

México es un país en etapa de desarrollo económico. Para que ese desarrollo se mantenga, y se traduzca en mejores condiciones de vida para el pueblo mexicano, es necesaria la importación de bienes de capital. El país no posee aún la capacidad para producirlos, y nadie piensa ya en economías autosuficientes, a menos que soñemos con una sociedad bucólica de pequeños artesanos (5: 531).

Esta propuesta sugiere una crítica a la postura oficial de basar el desarrollo en la industria nacional, a la que se considera insuficiente. Aun así, está enmarcada en una defensa del “tercerismo” para solucionar los problemas de los países subdesarrollados. La ausencia de comentarios sobre política mexicana contrasta notablemente con la gran abundancia de notas sobre la situación mundial.

Sin duda, la Guerra Fría y el conflicto ideológico surgido de ella son los temas que merecen la mayor parte de la atención. Por esos años ocurren varios episodios significativos en el conflicto, sobre todo del lado comunista. De hecho, 1956 se puede considerar como un parteaguas tanto por la invasión soviética a Hungría como la confirmación de Nikita Krushev, en el marco de su discurso en el XX Congreso del Partido Comunista Soviético (celebrado el 25 de febrero de ese año), de las persecuciones de disidentes y de la existencia

de los *gulag* durante la época de Stalin. Esta aceptación significaba la culminación de agrios debates en torno al tema al interior de los grupos intelectuales afines al comunismo e iba a suponer el abandono de la causa de muchos “compañeros de viaje”. En el lado occidental, los detractores de la Unión Soviética vieron justificada su posición y, como apunta María Eugenia Mudrovic, “el discurso liberal elevó llamativamente el pico de credibilidad”.⁵ En las páginas de la revista se muestra conciencia de que lo que acontece en el ámbito internacional es un enfrentamiento en el que interviene en alto grado la propaganda de ambos bandos, y por lo tanto la carga ideológica de lo que se dice en la prensa internacional es muy grande. Como es lógico, la revista no escapa al fenómeno de participar de la polarización, aunque de entrada pretende situarse en un punto que le permita una visión crítica de la situación. Es el caso del artículo de Maurice Merleau-Ponty (aparecido en el número 2, noviembre-diciembre de 1955), titulado “¿Hacia dónde va el anticomunismo?”, que expresa en estos términos el carácter de la disputa:

En nuestras discusiones políticas, cada quien justifica sus preferencias en razón, sobre todo, de las taras del régimen rival; cada posición casi no supone sino la negación de la contraria. ¿Qué habría hecho el senador McCarthy sin la Rusia de Stalin? ¿Y qué argumento perdió la crítica comunista cuando el Senador desapareció del horizonte político! Este es el nudo que es preciso desatar (2: 183).

Para el filósofo francés –que sostenía en aquel momento una disputa con Sartre–, ambos sistemas (el capitalista y el comunista) estaban en crisis. El liberalismo, a la manera estadounidense, olvidaba según él las graves desigualdades materiales entre los miembros de la sociedad. Los regímenes comunistas no habían producido la sociedad “homogénea y transparente soñada por los marxistas” (2: 184), y se habían convertido en aparatos estatales

⁵ María Eugenia Mudrovic, *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 1997, p. 16.

burocráticos y autoritarios. Ambos sistemas se necesitan, de hecho, para justificarse y, por ello, “la crisis de la ideología liberal, así como la de la ideología comunista, parecen condenar a ambos a la inconsciencia y a la guerra” (2: 185). El autor concluye que, dadas las características del debate, hay una enorme dificultad para salir de la confrontación y que una próxima distensión no parece ser una posibilidad muy realista.

En realidad, los editores de la revista critican las posiciones radicales de ambos polos en la medida en que afectan al ejercicio literario, es decir en la medida en que se convierten en una amenaza para la libertad del escritor. Además de pronunciarse tanto contra las limitaciones a las libertades individuales en los regímenes comunistas como contra los abusos de la ambición expansionista de los Estados Unidos, los editores protestan más enfáticamente contra los resultados más visibles en el terreno de la cultura y el arte. Por lo tanto, se oponen a las exigencias y limitantes del realismo socialista así como a las consecuencias del macartismo.

Esto lo expresan desde el primer número en el que, por un lado, ironizan sobre unos versos injuriosos de Pablo Neruda contra el líder yugoslavo Tito (“En Yugoslavia el odio sigue creciendo / como la áspera planta del alambre. Encima / del obeso traidor salpicado de sangre / y bajo el peso de sus nalgas verdes / todo un pueblo humillado de pastores”), versos que contrastan con la petición pública de disculpas que Krushev había hecho por la intervención soviética en aquel país puesto que se habían basado en informes falsos. La nota –titulada “Los peligros del Realismo Socialista”– se cierra con una descalificación de la obra del poeta chileno: “La obra de Neruda será otro ‘cajón que se cae del tren de la historia’, según él calificó en una ocasión la obra de Kafka y Eliot” (1: 94). Las directrices soviéticas sobre el arte, si bien estaban vigentes desde 1934, se habían renovado en 1947, cuando Andrei Zhdanov (o Jdanov), en su calidad de alto dirigente del PCUS, había

encabezado la creación del Buró de Información Comunista; este órgano pretendía salvaguardar la “ortodoxia estalinista” y sobre todo “llevar a cabo una guerra ideológica contra los ‘socialistas de derechas’”.⁶ Como Neruda era un convencido estalinista, era un blanco fácil para la condena de parte de los editores de la *Revista Mexicana de Literatura*. A renglón seguido insertan otra nota (titulada “MacCartismo enjabonado”) en la que se hacen eco, a manera de denuncia, de una encuesta de la Fundación Ford en la que se trataba de averiguar “el tratamiento que debe darse a comunistas y socialistas”; las preguntas hablan del ambiente persecutorio en los Estados Unidos: “¿Debe despedirse a un profesor universitario de ideología comunista?”, o bien “¿Debe delatarse a la F. B. I. a todo individuo sospechoso de ser comunista?”; o la que ayuda a dar el título jocoso a la nota: “¿Compraría usted un jabón cuyos méritos fueran alabados en la televisión por un cantante comunista?” (1: 95).

En otro número citan un artículo titulado “Recetas para la composición de novelas con tema educativo”, publicado en la revista *Literatournaia Gazeta*, que precisamente pretendía criticar las normas impuestas para escribir novelas en la Unión Soviética (como por ejemplo la prohibición de que, en cuestión de personajes, un padre de familia nunca abandonara el hogar para vivir con su amante, 5: 524). Del mismo modo se distanciaban del llamado que la revista estadounidense *Time* hacía para que la literatura de ese país comenzara a reflejar el periodo de bonanza económica y el optimismo de la posguerra; el autor de la nota en “Talón de Aquiles” bautizaba esta pretensión como “realismo capitalista” (2: 192). Ambos extremos parecían igual de peligrosos a los editores:

⁶ Herbert Lottman, *La Rive Gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 374.

Por lo menos en el terreno literario, entonces, es factible la coexistencia soviético-norteamericana: la *Revista de Literatura Soviética* declara enfáticamente que la literatura de la URSS es “optimista en virtud del lugar histórico que ocupa la sociedad que ella ensalza” [...] El realismo socialista, así como este realismo capitalista de nuevo cuño, son expresiones de los únicos dos sistemas nacionales que hoy se sienten totalmente justificados (2: 192-193).

Son los efectos de la propaganda política en la creación artística los que preocupan a los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* y los que finalmente harán que se definan en esta confrontación como “terceristas” o defensores de la “tercera vía”. La equidistancia que tratan de guardar frente a los extremos hace que desde otras publicaciones periódicas les exijan una definición. En específico, la revista *Intercambio Cultural* –órgano del Instituto Mexicano-Ruso– les imputaba carecer “de afirmaciones” y de que en la *Revista Mexicana de Literatura* prevalecía “el eclecticismo (quizá ésta sea su afirmación)”; Andrés Henestrosa, desde las páginas de *Bellas Artes*, les atribuía “cierto espíritu de combate indefinido”; mientras que desde la columna “Equislogismos” del *Excélsior* se afirmaba que la *Revista* estaba “colocada en la tercera posición, que hoy por hoy es anhelo de quienes quieren escapar al dilema” (4: 419).

Es, sobre todo, contra esto último que reaccionan los autores de la nota que, publicada en “Talón de Aquiles” bajo el título “Tercera fuerza y primera posición”, firman (en un hecho inédito y de hecho único a lo largo de la primera época) los “responsables” Fuentes y Carballo con sus iniciales: “C. F., E. C.”. Contradicen al columnista de *Excélsior* que proponía que la afiliación a uno de los dos bandos (Estados Unidos o la Unión Soviética) era la solución al dilema; eso significaría, dicen, “aliarse contra la verdad y la justicia: se puede decir la verdad sobre Hungría, pero no sobre Guatemala; se puede juzgar injusto el caso de Puerto Rico, mas no el de Polonia” (4: 419). Retóricamente, los editores de la revista reclaman para sí la legitimidad de escritores o intelectuales que buscan “el

punto de vista ideal de la verdad y la justicia”. Desde ese lugar, concluyen, es imposible seguir a ninguno de los dos bandos y, por ello, es necesario buscar una solución distinta que hacen depender de la historia mexicana reciente, más concretamente de la “experiencia (frustrada, incompleta, si se quiere, pero no por ello menos viva en cuanto a sus propósitos esenciales) de la primera revolución social del siglo” (es decir, la mexicana). Se preguntan si optar por afiliarse a uno de los dos lados

¿no significaría el sacrificio de la realización más fecunda legada por la Revolución, la fórmula cuya realización ha de costar aún muchas batallas mexicanas, pero que acaso sea también la que resuelva la crisis contemporánea: la posibilidad de construir un orden que concilie la libertad personal y la justicia social, que dignifique a la persona humana dentro de marcos colectivos? (4: 419).

Con este alegato intentan desmontar la idea esgrimida por los nacionalistas de que la herencia de la Revolución mexicana entroncaba directamente con el desarrollo del comunismo. La historia de México, parecen decir Fuentes y Carballo, es tan singular que debe apartarse de la disputa internacional de posguerra. En seguida se argumenta que, como el caso de México era el de la “mayoría de la humanidad” (se aludía a los mil seiscientos millones de habitantes de los países no alineados), es decir que no estaba bajo la influencia de ninguna de las dos potencias, formaban, por tanto, un conjunto demográfico que debería tener más peso político; dada la carrera armamentista, y el peligro nuclear, “los pueblos de la ‘tercera fuerza’ se dan cuenta, cada día con mayor claridad, que la solución del dilema ha de buscarse *fuera* de la pugna imperialista, más allá de las razones militares” (4: 420). La fuerza de estos países radica, según los editores, en su poder de mediación entre las dos potencias atómicas; ante todo, subrayan que pertenecer a la “tercera fuerza” no significaba neutralidad o pasividad, sino un activismo por la paz en la medida que podría “disminuir el ritmo de la carrera armamentista negándose a participar en ella [...] y puesto que no será la

fuerza militar lo que se pueda oponer a las dos potencias, buscar fuera de la razón militar la fuerza propia, oponible a esas dos potencias” (4: 421).

La idea de la “tercera vía” había surgido en los primeros momentos de la Guerra Fría en Francia, y se habían esgrimido casi los mismos argumentos entonces para apartarse de la polarización.⁷ Lo verdaderamente novedoso de la propuesta de los editores es que se anticipa a la participación latinoamericana en el movimiento de “los no-alineados” que se producirá más tarde como consecuencia de la Revolución cubana. En 1956, desde México se lanza la propuesta de unir a América Latina al movimiento iniciado un año antes en la Conferencia de Bandung (donde se habían reunido países excoloniales de África y Asia, principalmente)⁸ para darle un carácter mundial al movimiento y ofrecerse como una opción realmente distinta a la polarización; los editores afirman que la fuerza de esta organización sería: “La demostración de una capacidad para organizar mejor que las grandes potencias una sociedad humana, verticalmente humana” (4: 421).

Así pues, sorprende no sólo la anticipación de la idea sino el énfasis en “lo humano” –si bien las propuestas terceristas francesas de 1947 defendían la paz, la justicia social y la libertad–⁹ como alternativa a la escalada armamentista y al riesgo de la tercera guerra mundial y sobre todo sorprende la confianza en que el activismo político de los países “terceristas” pudiera realmente influir en las relaciones internacionales. Esta especie de “humanismo” pone en el centro la actividad intelectual y al arte: “Esta capacidad ha de

⁷ En noviembre de 1947, la revista francesa católica *Esprit* había convocado a varios intelectuales para pronunciarse a favor de la “tercera vía”: “Los firmantes [entre los que estaban Sartre y Camus] declaraban que ‘la política de bloques’ y la búsqueda del equilibrio entre las potencias no aseguraban en modo alguno la paz, pues ‘la paz armada no era la paz’. Europa, proclaman, parecía ya un campo de batalla entre los dos bloques, cada uno de los cuales trabajaba para reclutar partidarios, reduciéndolos de hecho a una verdadera servidumbre [...]. La esperanza estaba en una Europa unida, independiente de Estados Unidos y de la URSS; los Estados miembros optarían por el socialismo y se despojarían de sus colonias” (Lottman, *op. cit.*, p. 410).

⁸ Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 358-359.

⁹ Lottman, *op. cit.*, p. 411.

demostrarse en el ejercicio diario, organizado, continuo, de la medicina y la agricultura, de las letras y la arquitectura, de la pintura y la artesanía y la industria”, y con ello “triunfarán nuevas formas de comunidad y de vida humana, cuya naturaleza no es posible predecir” (4: 421 y 422).

Como recordaba recientemente Carballo, esta idea fue rechazada en aquel momento por los detractores de la *Revista*, quienes los acusaban de ser anticomunistas:

La simpatía que mostramos ante la primera conferencia afroasiática celebrada en Bandung y acerca de dos de sus postulados, el tercermundismo y la no alineación, fue vista, aunque ahora pueda parecer sectario, como una típica posición anticomunista. Al paso del tiempo esta simpatía llegó a convertirse, a escala internacional, en opción respetada y respetable.¹⁰

Desde luego, la propuesta de la tercera vía, así como su componente humanista, subrayan la vinculación que existía para los editores de la revista entre el ejercicio intelectual y la política, en la medida en que el arte es una expresión humana que debe influir en lo público; esta vinculación se notará en el contenido literario de la publicación, pero aparece, a cada momento, en otros de sus pronunciamientos sobre la actualidad. En el mismo número (y en la misma sección), por ejemplo, se reproducen las palabras de Marcel Brion en la revista *L'Esprit des Lettres*:

La obra de arte es el objeto por medio del cual el hombre se explica al mundo y a sí mismo. Es el surtidor puro de la vida original, en lo que de más particular posee. Necesidad vital, es asimismo testigo de cuanto estimula y nutre esa necesidad. Voluntad de orden, aspiración a dotar de forma el caos vivo, rechaza, sin embargo, todo lo que en la idea y en el hecho de orden, quiera limitarla (4: 425).

¹⁰ Emmanuel Carballo, *Diario público 1966-1968*, CONACULTA, México, 2005, p. 17. En entrevista, Carballo subrayaba además que la posición tercerista se convertiría con el tiempo en la posición oficial mexicana en sus relaciones exteriores y que esto se debía a que por entonces tanto Fuentes como Paz eran diplomáticos de cierta trayectoria (EC/AIPD, 15/04/07).

Esta visión esencialista y humanista del arte los lleva a exclamar en otro sitio: “¿Y qué senda mejor que la literatura, voz de la realidad humana total –llámese como se llame en el submundo de los membertes–, sede de la memoria y anhelo de los pueblos, para alcanzar la mutua comprensión, garantía de la convivencia creativa?” (3: 284); y también los lleva a repudiar (citando al sociólogo norteamericano Charles Wright Mills) la concepción que en Estados Unidos se tiene de la cultura “como instrumento de poder y riqueza –y, accesoriamente, como ornamento de las conversaciones y como platillo en los programas radiofónicos de preguntas y respuestas” (2: 194). También siguiendo a Wright Mills, establecen lo que para ellos debe ser la relación entre la obra intelectual y el poder en una sociedad democrática:

Un orden democrático sólo es posible allí donde el público y los dirigentes son responsables, y sólo cuando la cultura tiene trascendencia pública es tal orden posible. La inteligencia puede influir en la conformación de los asuntos humanos, sólo cuando posee una base autónoma, independiente del poder, pero poderosamente relacionada con él (2: 194-195).

No sobra destacar, una vez más, que tras esta observación no hubiera ningún comentario de los editores sobre si esta convivencia de los intelectuales y el poder fuera posible en el México de entonces; en otras palabras, si el régimen mexicano era un “orden democrático” o no. En todo caso, estas ideas pudieron inspirar, quizá, las que números después se expresan en otra nota de la misma sección “Talón de Aquiles” sobre la estrecha vinculación entre la “realidad social” y el “arte” (la nota lleva el sintomático título de “¿Hacia una estética de la balanza de pagos?”); relación que los editores conciben como de mutuo respeto e independencia y no de subordinación (“para que esta relación sea fecunda, es preciso mantener su polaridad”). Por ello, la obra de arte debe ser autónoma de la realidad que la produce para que pueda ser efectiva, es decir: “la obra se dará en el espíritu,

con sus armas e intenciones propias. Y sólo en esa obra encontraremos una verdadera realidad humana, una auténtica realidad mexicana” (8: 150).

Para los editores de la *Revista Mexicana de Literatura*, la tercera posición era una opción no sólo viable sino deseable y a la vista tenían el ejemplo de grupos intelectuales que, sin proponer una tercera vía en lo político, sí optaban por una posición profundamente crítica de la situación. Charles Wright Mills, por ejemplo, participaba activamente en la revista estadounidense *Dissent* (de donde se retoma el fragmento antes citado),¹¹ publicación surgida a comienzos de 1954 en Nueva York que se anunciaba como “A quarterly of socialist opinion” y en cuyo directorio y comité de colaboración aparecían autores como el sociólogo Lewis Coser, o el filósofo y psicólogo Erich Fromm.¹² En su primer número, anuncian que la intención de esta revista es manifestarse en contra del conformismo con la situación al interior de Estados Unidos, y contra el estalinismo y cualquier clase de fascismo. Se definían como “radicales” y dispuestos a seguir la tradición del socialismo democrático; entre sus propósitos se encuentra: “[to] defend democratic, humanist and radical values”; también: “[to] encourage scholarly contributions in political and social thought” y “[to] discuss and reevaluate socialist doctrines”.¹³ Estos principios sirvieron, seguramente, como referente no sólo para sustentar la tercera vía como una opción real de México y los países latinoamericanos, sino además como ejemplo del tipo de ejercicio intelectual que los editores deseaban desplegar en las páginas de la *Revista*, así como de los valores que querían defender: el humanismo, la democracia, la crítica y la

¹¹ El artículo de Wright Mills aparece en la edición del verano de 1955: “On knowledge and power”, *Dissent*, 2 (1955), pp. 201-212.

¹² El directorio lo completaban Travers Clement, Irving Howe, Harold Orlans, Stanley Plastrik y Meyer Schapiro. La lista de colaboradores incluía además a Bert Hoselitz, Norman Mailer, Frank Marquart, A. J. Muste y George Woodcock.

¹³ “A word to our readers”, *Dissent*, (1954) 1, p. 3.

libertad de pensamiento. El ejemplo de *Dissent*, sin embargo, no fue el único que adoptaron, como se verá a continuación.

2. ALBERT CAMUS Y LA DEFENSA DE LA LIBERTAD DEL ARTISTA

Sin duda, la autonomía de la obra de arte comienza, para los editores, por la libertad del artista. Este precepto los lleva a defender la libertad en las páginas de “Talón de Aquiles” y a ir moldeando su propio ideal de “intelectual” –independiente– que se desenvuelve en un medio politizado. En las páginas de la sección miscelánea se solidarizan con diferentes causas, abiertas por aquel tiempo, en que la libertad de expresión era puesta bajo amenaza. Por ejemplo, acuden en defensa de sus colegas de la revista colombiana *Mito*, quienes sufrían el hostigamiento de las cúpulas eclesiásticas y militares de aquel país por la publicación de un texto del Marqués de Sade (1: 91).¹⁴ Es indudable que había un alto nivel de identificación de los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* con los hacedores de *Mito* en Colombia (como lo expresa una nota de esta última):¹⁵ no sólo se trataba de dos revistas que habían nacido casi al mismo tiempo (el primer número de *Mito* es de abril-mayo de 1955 y contó con la presencia en su “Comité patrocinador” de Octavio

¹⁴ Se trataba del “Diálogo entre un sacerdote y un moribundo”, que ocupaba un lugar central del primer número de la revista colombiana (1955, 1, pp. 11-19); venía precedido de una nota introductoria del traductor, el poeta, director y fundador de *Mito*, Jorge Gaitán Durán. Los editores de la *Revista Mexicana de Literatura*, especialmente interesados en destacar esta publicación, añaden que el “Diálogo...” es “uno de los textos capitales del Marqués de Sade (la revista cubana *Ciclón*, que dirige José Rodríguez Feo, ha publicado también diversos fragmentos de otra famosa obra de Sade, *Las ciento veinte jornadas de Sodoma*)” (1: 91). Cabe recordar el interés de Fuentes y Paz por publicar textos de Sade en la colección literaria que dirigen para la editorial Obregón (véase cap. 2).

¹⁵ Luego de agradecer “la generosa defensa” que los editores mexicanos hacen de *Mito*, el autor de la nota añade: “Si bien no completamente identificadas, *Mito* y *Revista Mexicana de Literatura* tienen numerosos puntos de contacto, que permitirán una provechosa labor de comprensión” (“*Revista Mexicana de Literatura*”, *Mito*, 1955, 4, p. 276).

Paz y Alfonso Reyes),¹⁶ sino que en paralelo llevaban a cabo una labor cultural muy similar y se enfrentaban a desafíos parecidos en sus respectivos contextos: los extremos ideológicos de la Guerra Fría, el nacionalismo, y un régimen autoritario (la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla).¹⁷ Precisamente, en otra nota de “Talón de Aquiles”, los editores mexicanos repudian la represión ejercida por el dictador colombiano en contra de una multitud en la plaza de toros, y subrayan la violación reiterada de la libertad de expresión bajo ese régimen (5: 526-527).¹⁸ Pero las coincidencias también incluyen un intercambio de material (miembros de *Mito* colaboran en la *Revista Mexicana de Literatura* y viceversa)¹⁹ y, al menos en lo político, una visión común: la defensa de la libertad de creación artística sustentada en valores de raigambre liberal y democrática.²⁰ Los editores

¹⁶ En el mismo primer número de *Mito*, Octavio Paz publica algunos poemas de *Semillas para un himno*.

¹⁷ Es obvia la distancia que separa al régimen presidencial priista de los cincuenta de una dictadura al mando de un militar conservador como Rojas Pinilla. Sin embargo, las similitudes de las posturas políticas y estéticas de quienes hacían *Mito* con las de los mexicanos son muy grandes. En esencia se trata de un grupo de intelectuales (encabezados por Gaitán Durán, amigo personal de Paz) que, en lo que se refiere a la labor literaria, intenta profesionalizar su práctica, que se rebela frente a un medio político y cultural dominado por un conservadurismo católico. Para una evaluación de los alcances de la revista colombiana como proyecto, véase el libro de Pedro Sarmiento Sandoval (*La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2006).

¹⁸ Bajo la dictadura de Rojas (1953-1957), ocurren los cierres de los periódicos *El Tiempo*, *El Siglo* y *El Espectador* (1955); el régimen practicó una política de mano dura contra la oposición: según un historiador, el episodio del que “Talón de Aquiles” se hace eco sucedió de esta manera: “La ‘masacre de la Plaza de Toros’ [...] tuvo lugar en Bogotá en febrero de 1956, cuando piquetes de prosélitos rojistas, ofendidos por la negativa de la multitud a gritar ‘vivas’ al gobierno, tomaron venganza agrediendo a los asistentes. Por lo menos ocho personas murieron en el incidente” (David Bushnell, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos a nuestros días*, 5ª ed., trad. de Claudia Montilla, Planeta, Bogotá, 2006, p. 295).

¹⁹ En el capítulo dedicado a la poesía se verán con detalle los intercambios de material entre ambas revistas; en particular, se analizarán los poemas que Álvaro Mutis y Fernando Charry Lara, colaboradores regulares de *Mito*, publican en el número 8 de la *Revista Mexicana de Literatura*.

²⁰ Sarmiento, en su estudio sobre la revista colombiana, subraya la influencia que tuvo entre sus miembros la figura del presidente liberal Alfonso López Pumarejo; destaca de igual forma la distancia y escepticismo de los editores de *Mito* respecto del comunismo así como su compromiso con la modernización de la vida política, social y cultural de Colombia, tarea en la que, según creían, los intelectuales debían participar mediante un ejercicio comprometido pero independiente: “Los escritores de *Mito* quisieron convertirse en los representantes de un nuevo tipo intelectual, cuyos valores coincidían con los de la alta burguesía colombiana de cuño liberal y democratizador. Productividad, eficacia, rigor, disciplina intelectual, erudición, capacidad para competir nacional e internacionalmente, actualización, calidad, aptitud para el trabajo en equipo por encima de las diferencias ideológicas, responsabilidad social y una fuerte mentalidad positiva, acompañados de una fe irrestricta en las bondades de la modernidad y de la modernización, constituyen lo que podríamos denominar el ‘aparato ideológico’ que compartían con el reducido sector progresista de la burguesía nacional colombiana” (*op. cit.*, pp. 347-348).

mexicanos apoyan, siempre que pueden, la libertad de expresión sin importar el origen de la amenaza: protestan, por ejemplo, contra las restricciones del régimen franquista a la prensa para hablar de la muerte de José Ortega y Gasset (4: 423-424).²¹ La misma indignación está presente en la nota que Tomás Segovia publica a raíz de la inclusión de Henry James en la lista negra de McCarthy (7: 111-113).

Pero quizá la defensa de la libertad del escritor no halle mejor expresión que en la buena cantidad de extractos que se reproducen de los textos de Albert Camus, quien se convierte en un modelo de intelectual para los hacedores de la primera época. Es imposible dejar de ver en este gesto la decisiva influencia que los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* reciben de *Sur*, la ya para entonces legendaria publicación argentina que también citan con frecuencia en “Talón de Aquiles”. De *Sur* los editores toman la tradición de libertad intelectual y, sobre todo, es una de las vías por las que se conectan con las ideas de Camus que la revista argentina se había encargado de traducir y publicar a lo largo de la década que corre a partir del final de la Segunda Guerra Mundial. Como afirma John King, *Sur* había seguido con detenimiento las discusiones entre los intelectuales franceses que habían participado en la Resistencia (en la revista *Combat*), ocurridas luego de la liberación de París. Si en un principio en *Sur* estuvieron abiertos a incluir textos de Sartre, Merleau-Ponty, Malraux y Camus, poco a poco, mientras Sartre se decidía a abrazar el comunismo y Malraux se acercaba a De Gaulle, la revista optó por seguir más atentamente las ideas del autor de *L'homme révolté* porque los unía a él una gran afinidad ideológica. En concreto,

²¹ El filósofo español José Ortega y Gasset muere en octubre de 1955 en Madrid. Además de condenar las medidas de censura para la prensa dictadas por el Ministerio de Información y Turismo del régimen de Franco, la *Revista Mexicana de Literatura* se une a la cadena de homenajes que rindieron a Ortega varias publicaciones latinoamericanas, entre ellas *Mito*, que publica una nota de Hernando Valencia Goelkel (“José Ortega y Gasset”, 1955-1956, 5, p. 382) y un inédito del propio filósofo (“La última lección: Toynbee”, 1955-1956, 5, pp. 323-328), y *Orígenes*, en su último número, Lezama publica una nota titulada “La muerte de José Ortega y Gasset” (*Orígenes*, núm. 40, 1956, pp. 76-78); los editores mexicanos publican un artículo de José Gaos, que, como se sabe, fue alumno de Ortega: “Ortega y España” (3: 223-245).

luego de que Sartre postuló la idea del compromiso del artista en el primer número de su revista *Les Temps Modernes* (octubre de 1945), uniéndose al comunismo pacifista, *Sur* se decide a apoyar la figura de Camus, quien al igual que ellos descreía de la idea del compromiso en los términos planteados por Sartre: en la revista argentina se publican extractos de su obra literaria y sus críticas a los campos de concentración soviéticos. King concluye que “por tanto, Camus y no Sartre podía ser el mentor de la década” para *Sur*, de quien rescatan sobre todo su “clasicismo”, su amor por la cultura francesa y mediterránea y (lo más importante) “su duda de todos los sistemas”.²²

Es este escepticismo crítico el que retoman y admiran los editores de la *Revista Mexicana de Literatura*: al igual que *Sur*, no sólo se difunden privilegiadamente las ideas de Camus, sino que la figura de Sartre es reducida a desdeñosos comentarios, como cuando (para hablar de su rompimiento con Merleau-Ponty) se le atribuye ser el “ponente actual de la tesis de la eficacia de ser pro-comunista” (1: 97). No por nada, de Sartre sólo se retoman sus palabras cuando condena públicamente en *L'Express* la invasión soviética a Hungría (ocurrida en noviembre de 1956): “Rompo a mi pesar, pero totalmente, mis relaciones con mis amigos los escritores soviéticos, que no denuncian (o no pueden denunciar) la matanza de Hungría” (8: 157).

Si bien hay una decidida admiración por Camus en las páginas de la *Revista Mexicana de Literatura*, se circunscribe únicamente a su escepticismo respecto de los dos extremos ideológicos de la Guerra Fría, y su defensa de la libertad intelectual. En el mismo primer número se citan las palabras del filósofo y novelista francés, tomadas del semanario izquierdista francés *L'Express*, en las que afirma que la revolución “no volverá a encontrar su grandeza y su eficacia” hasta que no “coloque en el centro mismo de su impulso la

²² King, *op. cit.*, pp. 166-171.

pasión irreductible de la libertad”. Las críticas de Camus a la izquierda incluyen una censura al comunismo y al totalitarismo y una propuesta de un cambio profundo en sus principios: “Cuando lo que llamamos la izquierda, renunciando a su conformismo, reagrupe en torno a la idea de libertad sus fuerzas, su voluntad de lucidez y su exigencia de justicia, entonces quizá renazca la solidaridad” (1: 95). Los editores de la revista (quienes, como se vio ya, defienden la tercera vía) profesan especial admiración a Camus porque encarna el tipo de intelectual liberal de pensamiento crítico que se coloca más allá de la polarización de la Guerra Fría y es capaz de promover la defensa de la libertad a la par de los valores igualitarios de la izquierda. Promueven una imagen de Camus más cerca de su propia idea de la tercera vía o, al menos, eso es lo que dejan ver los extractos que eligen para reproducir en “Talón de Aquiles”.

Lo cierto es que en las ideas de Camus encuentran inspiración para resolver los dilemas planteados por la exigencia de compromiso que en el ambiente de México sostenía una parte del campo intelectual. En el tercer número se reseña otro artículo de Camus en *L'Express* (titulado “Bajo el signo de la libertad”), que atrae a los editores porque el autor “se pregunta, dentro de un espíritu de duda agónica, sincera, fértil, cuál es la verdadera responsabilidad del escritor. ¿Por qué, en primer lugar, escribir sobre la actualidad política?” (3: 289). El dilema que se plantea el francés en su artículo es el mismo que intentan resolver los editores de la revista para su propia situación: ¿qué debe hacer un “escritor honrado [...] que rechaza tanto la sociedad policíaca como la sociedad mercantilista” y “que permanece fiel a la causa obrera, pero se niega a la complicidad de mistificación alguna, burguesa o pseudorevolucionaria” para, sin caer en las simplificaciones propias del periodismo –y la propaganda–, hablar de política? Según Camus, el escritor no debe quedarse callado, pero tampoco despojarse de su calidad de

escritor “para combatir ‘al nivel común’”. En lugar de eso, el escritor debe cumplir con su deber guiado por la defensa de la libertad: “la intransigente libertad que consiste en reivindicar siempre la justicia, a fin de obtenerla alguna vez” (3: 290). Los editores encuentran aquí un modelo de acción y una respuesta ante sus adversarios en el campo intelectual mexicano; subrayan que “en Camus las palabras son ya la acción” y que, aunque “nuestros redentores de café [lo] tild[e]n de reaccionario”, es un ejemplo, como lo muestra la clara adopción de su punto de vista:

Y no es que nos coloquemos en la posición del fariseo: ninguno de nosotros, escritores jóvenes –por encima de las pobres distinciones “fantásticas” y “realistas”–, ha tomado la pluma con esa pasión de libertad responsable a la que alude Camus. Y no se diga que sus palabras no pasan de ser declaraciones idealistas: ellas son complemento de un ejercicio constante de la crítica, la orientación y la actividad directa, desde su condición de escritor, proyectadas efectivamente sobre la opinión pública y sobre las decisiones del Estado (3: 290).²³

La conclusión de la nota refuerza la idea de que los editores de la revista buscaban resolver, con la adopción de las ideas de Camus, la exigencia de compromiso. Más aún buscan asumir una legitimidad para juzgar incluso a sus oponentes en el campo cultural nacional, y acusarlos de carecer, precisamente, de aquello que reclaman en los demás: compromiso verdadero. El compromiso verdadero, según los editorialistas, consiste en el que sugieren las palabras de Camus antes citadas: una defensa de la libertad y la justicia desde el ejercicio literario.

Esa defensa debería ser el contenido de una literatura “de auténtica relevancia social”, algo que sus detractores no practican puesto que se limitan a un “puro manoseo sentimental del ‘pueblo’” y se justifican exigiendo a los otros lo que ellos no hacen. En otra

²³ Acerca de las alusiones a lo fantástico y el realismo, se abundará en esta dicotomía en el capítulo V, cuando se hable de su relación con la narrativa publicada en la *Revista*.

nota, titulada “Definición”, critican a los defensores del compromiso así: “En México, ser ‘escritor comprometido’ consiste en exigirles a los demás que sean ‘escritores comprometidos’” (5: 529). Volviendo a la reseña de lo dicho por Camus, los editores concluyen la nota levantando una acusación directa con la que intentan distanciarse del modo en que opera el campo cultural mexicano –esto es, como una extensión del campo político:

La responsabilidad es la misma para todos; pero su ausencia es más ostensible en quienes, clamando todo el día por una literatura “realista” y “popular” sólo hacen eso: clamar. ¿Pues quién sacrificaría, a la hora de la verdad, el puesto burocrático que, sin perder cara, lo va acercando a la cumbre influyente y a sus burguesas, dulces recompensas, quién la plataforma de reivindicaciones proletarias que le proporciona una americanizada fuente de sodas? (3: 291).

Sería, pues, erróneo pensar que los impulsores de la *Revista Mexicana de Literatura* abogaban por una independencia absoluta (ideal) de la actividad artística respecto de la política, por un arte puro, o por la defensa de la “torre de marfil”. Más bien, intentaban llenar con un contenido distinto al de la ortodoxia de izquierda –comunista sobre todo– la actividad intelectual y dotarla de sentido en un mundo jaloneado por las ideologías y la propaganda de la Guerra Fría. El ejemplo de Camus (de sus palabras, pero también de su postura política en el debate con Sartre) y su exaltación de la libertad como valor político supremo embonaban en aquel momento con la necesidad que los editores tenían de tomar posiciones en la confrontación ideológica entre intelectuales mexicanos.

Todo lo anterior deja ver que hay en los editores un genuino escepticismo respecto de la polarización ideológica y una clara apuesta por elevar al humanismo, la libertad y la justicia por encima de la coyuntura de la Guerra Fría. El único dato que colocaría a la *Revista Mexicana de Literatura* (con la cómoda perspectiva que da su lejanía en el tiempo) en un punto más cercano al anticomunismo y, por ello, más cercana al bando

norteamericano sería su relativa cercanía a la revista *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*. Hasta cierto punto era entendible que el comunismo produjera un rechazo mayor dado que, como apunta Lottman, “los últimos años de Stalin [que son los previos a la fundación de la revista] no significarían un acrecentamiento de las libertades en la URSS”.²⁴ En términos generales, como se ha visto hasta ahora, los editores mexicanos buscaban tener una postura crítica independiente frente a la situación política mundial. Pero son evidentes los vínculos que establecen tanto con *Sur*, la para entonces muy prestigiosa revista que hacía gala –al interior del campo intelectual argentino– de su liberalismo y de un abierto anticomunismo,²⁵ como el intercambio de publicidad que mantuvieron durante un cierto tiempo con la revista parisiense *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*. Si bien –como se supo tiempo después (en 1966)– el Congreso fue una institución de propaganda creada en 1950 (en pleno arranque de la Guerra Fría) bajo el auspicio de la Agencia de Inteligencia estadounidense (la CIA),²⁶ la revista *Cuadernos* –cuyo primer número es de 1953– fue dirigida en un primer momento por Julián Gorkin, un antiguo militante comunista originario de Valencia, España, que por entonces vivía exiliado en París. En esa primera época, la publicación albergó en sus páginas mayoritariamente trabajos de exiliados españoles radicados en la capital francesa. La línea principal de la revista giraba en torno a la defensa de la libertad. Ya en el mismo primer número (correspondiente a marzo-mayo de 1953), quienes promovían la revista habían manifestado su rechazo a la planificación del arte desde el Estado, en una clara alusión al “realismo socialista”:

²⁴ Lottman, *op. cit.*, p. 401.

²⁵ Óscar Terán, *Nuestros años sesentas*, *op. cit.*, p. 47.

²⁶ Mudrovicic, *op. cit.*, pp. 13-22.

La humanidad ha levantado siempre la voz contra las empresas que, por razón de lucro o de conservación y reacción, han pretendido monopolizar, dirigir o controlar el pensamiento de los hombres, sus creaciones filosóficas, literarias, artísticas.... ¿Qué decir cuando son los propios Estados los que pretenden reducir a los artífices de la Cultura, bajo pena de deportación y de muerte, a simples traductores o defensores de las tiranías? ¿No constituye esto el peor de los atentados?²⁷

En esa primera entrega, aparecía además una encuesta sobre el “realismo socialista” en la pintura, en la que participaban Jean Cassou, Stephen Spender, Rufino Tamayo y Vlady, entre otros.²⁸ Es probable que los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* se hayan identificado con estas críticas al “arte dirigido”. Sin embargo, a pesar de que la publicación mexicana, en su primera época, no llega a publicar ningún artículo proveniente de *Cuadernos*, sí comparten algunos autores, como Alfonso Reyes. Lo más notable, quizá, son las colaboraciones que Octavio Paz envió a la revista parisina. Paz publica primero tres poemas de *Semillas para un himno* (“A la española el día...”, “Fuente” y el poema “Semillas para un himno” aunque sin ese título). Llamen la atención las dedicatorias que con seguridad fueron añadidas a sabiendas de que *Cuadernos...* saldría en París: el primero a su amigo Kostas Papaioannou, el segundo a Bona y André Pieyre de Mandiargues, y el

²⁷ “Libertad y universalidad de la cultura”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 1, marzo-mayo de 1953, p. 3.

²⁸ No hace falta decir que hay un rechazo generalizado a la pintura emanada de la doctrina soviética. Tamayo por ejemplo señala que, aunque es consciente que la tradición pictórica de Occidente se ha servido más de una vez de temas dictados por la ideología –la religiosa, por ejemplo–, “la pintura contemporánea significa ante todo *libertad*. De ella dan fe todos los experimentos que se han realizado para depurarla y conseguir alejarla de toda función ajena. *Libertad* que ha alentado el genio creador de quienes la ejercitan y les ha abierto horizontes insospechados para su imaginación” (“Encuesta sobre el ‘realismo socialista’”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 1, marzo-mayo de 1953, p. 105).

último a André Breton.²⁹ Luego publica un adelanto de *El arco y la lira* y por último un fragmento de “Piedra de sol”.³⁰

Hay algunos otros puntos de coincidencia entre ambas publicaciones, además del intercambio de publicidad. En la revista parisina se celebra en todo lo alto el premio Nobel a Albert Camus (de quien se publican frecuentemente colaboraciones), se condena acremente la invasión soviética a Hungría; abunda en sus páginas la defensa general de las libertades (de expresión sobre todo) y “el rechazo a la censura y la represión detrás de la cortina de hierro”.³¹ La primera etapa de *Cuadernos...*, se caracteriza por la amplia presencia de exiliados españoles entre sus colaboradores. Se publican trabajos de Ramón Sender, Francisco Ayala y María Zambrano, entre otros.

A pesar de estas coincidencias, no se puede hablar de una subordinación de la *Revista Mexicana de Literatura* a los preceptos políticos o estéticos de *Cuadernos...* Lo que parece innegable más bien es que hay en ambas publicaciones un abierto rechazo al régimen soviético. La *Revista Mexicana de Literatura*, partidaria de la tercera vía, ejerce la crítica del comunismo, desde su base filosófica —el marxismo— (según se verá más adelante), pero no hay elementos suficientes para afirmar que fuera una revista abiertamente anticomunista; además, mantiene siempre la guardia en contra de los abusos de Occidente contra las libertades o los derechos de los países en vías de desarrollo (como

²⁹ “Poemas”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 8, septiembre-octubre de 1954, pp. 28-30. De ser correctas las fechas tanto de la salida de la revista como del colofón del libro, los poemas habrían salido primero en *Cuadernos...* Las dedicatorias no aparecen en la edición del libro (Tezontle, México, 1954).

³⁰ “Lenguaje y poema”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 17, marzo-abril de 1956, pp. 33-41; “Piedra de sol (fragmento)”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 29, marzo-abril de 1958, pp. 10-12.

³¹ Mudrovic, *op. cit.*, p. 15.

es el caso de la defensa de Egipto).³² Esto y una búsqueda permanente por encontrar alternativas a la doctrina del compromiso en el ejercicio intelectual son dos de las principales expresiones políticas de quienes hicieron esta primera época.

3. LA ENCUESTA “LITERATURA Y SOCIEDAD” Y LA AUTONOMÍA DEL ARTE

El enfrentamiento a la doctrina del realismo socialista y la crítica permanente contra los excesos del totalitarismo soviético (que en el fondo reclaman una reconsideración o una crítica de la izquierda) definen poco a poco la identidad intelectual de quienes hacen la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*. En lo que se ha revisado hasta ahora, es notoria la búsqueda de esta identidad en la adopción de figuras señeras –como el claro caso de Camus. Sin embargo, frente al apremio de los adversarios y, sobre todo, de la hostilidad del ambiente propiciado por el nacionalismo oficial, los editores buscan denodadamente una definición de su ejercicio intelectual, y sobre todo de una identidad propia en el contexto de la lucha de ideologías. La defensa de la tercera vía resuelve en la parte política esta búsqueda. Sin embargo, la encuesta titulada “Literatura y sociedad” –que aparece en los números 5, 7 y 8– denota la necesidad de reafirmar los valores asociados a la actividad intelectual que asumen como propios: la autonomía del arte y la libertad del artista.

³² En el número 7 apoyaban el derecho de Egipto de nacionalizar el Canal de Suez, y argumentaban en contra del “imperialismo”: “El acto de Nasser afirma la independencia moral (la primera y más necesaria de las independencias) de Egipto para siempre, y frente al doble chantaje de las grandes potencias. La posición jurídica de Nasser es firme: el derecho internacional le concede facultad de nacionalizar una compañía egipcia de servicio público. La de las grandes potencias, en cambio, rompe el orden internacional al intentar acciones unilaterales fuera del marco de las Naciones Unidas. Pero la presión, la codicia y la calumnia del imperialismo superan cualquier obstáculo jurídico” (7: 127).

Los editores justifican el planteamiento de la encuesta en la confusión producida por “el profundo conflicto de nuestra época”. La razón principal para combatir la confusión es que se ha trastocado lo que para los editores es la concepción “tradicional” del arte como “un quehacer social sin necesidad de justificarse o de establecer su carácter mediante proclamas explícitas” (7: 41); en suma, lo que buscan es abatir la influencia de la propaganda en el ejercicio artístico y restablecer el equilibrio, que ellos definen como natural, entre literatura y sociedad:

Hoy, al operarse una escisión cada vez más notoria entre el valor *sociedad* como valor en sí y los valores *arte* y *literatura*, también como valores en sí, urge volver a encontrar ese punto de reconciliación en que las tareas literarias y artísticas se integran naturalmente en la vida social, y ésta en aquéllas. Nos parece que tal conciliación sólo es posible si la literatura y el arte se mantienen fieles a sus propósitos y a su naturaleza peculiares; de lo contrario, la literatura y el arte no sólo se sacrifican a sí mismos, sino que sacrifican sus efectivas posibilidades sociales (7: 41).

La encuesta, entonces, tiene como propósito reunir la mayor cantidad de opiniones y argumentos de autores con prestigio internacional para defender esta postura política frente al arte y, de paso, adquirir en la disputa al interior del campo cultural mexicano la legitimidad necesaria –en tanto que intelectuales– que los sitúe por encima de sus adversarios. Eso se refleja en la convocatoria que Fuentes hace personalmente a José Lezama Lima, en una carta fechada el 24 de enero de 1956:

Por último –ya ve usted que mis molestias hacen fila india– otra solicitud. Estamos preparando el número 7, de aniversario, bajo el rubro de “LITERATURA Y SOCIEDAD”. Hemos iniciado, al efecto, una encuesta casi ecuménica, tendiente a aclarar el sentido de las relaciones profundas y verdaderas –más allá de las turbias definiciones de propaganda hoy en boga– entre ambos conceptos. Ya hemos recibido respuestas de excelentes firmas: Toynbee, Camus, Russell; las hemos solicitado a otros muchos –Guardini, Sartre, Ungaret[t]i, Pound, Faulkner, Borges, etc.– y ahora queremos que sea usted el escritor cubano que nos honre con su colaboración. Hemos fijado, a fin de dar cabida al mayor número de respuestas, un

límite de cuatro cuartillas a máquina y doble espacio, y necesitamos contar con el texto, a más tardar, el 15 de junio.³³

La lista de posibles participantes habla de la intención de sustentar la autonomía del arte con las ideas de varias personalidades, de quienes se desea aprovechar, además de la solidez de sus puntos de vista, su notable prestigio internacional. Sin embargo, de los nombres citados, sólo se publicará después el texto de Camus. Desde el número 5 (mayo-junio de 1956) se publican las opiniones de Jaime Torres Bodet y Jaime García Terrés. En el número 7 responden Mariano Picón-Salas, Daniel Cosío Villegas, Hernando Téllez, José Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Henry Miller, el propio Camus y Ezequiel Martínez Estrada. Para el octavo número aparecen las opiniones de Américo Castro, Kuo Mo-Jo y María Zambrano. Es de llamar la atención que en tan sólo un par de años los editores lograran establecer vínculos con una red de prestigiosos intelectuales de talla mundial.

Fuentes enuncia el propósito de crear polémica en el medio nacional en otra carta al mismo Lezama. En ella, se queja primero de que la “prensa cultural mexicana, en manos de los Marx Brothers, nos ha declarado una guerra de silencio”; señala enseguida de manera explícita la intención de obtener mediante las firmas solicitadas el sostén que proviene de su prestigio: “Lo importante es que la *Revista* llegue a manos de quienes debe llegar, y que contemos con la colaboración de los escritores honrados de México e Iberoamérica.” En esta carta Fuentes busca colocar las opiniones propias del lado de la honradez intelectual y deja a sus oponentes la etiqueta de deshonestidad, o al menos sugiere que no hablan con la verdad: “Por esto nos interesa de tal manera publicar sus conceptos sobre el tema, tan apasionante, tan desvirtuado, de ‘Literatura y sociedad’. Nos interesa que se diga la verdad,

³³ Iván González Cruz, ed., *Archivo de José Lezama Lima, op. cit.*, p. 770.

nos interesa poner un hasta aquí a la impunidad demagógica.”³⁴ La descalificación de los críticos de la *Revista*, al adjudicarles el uso de la mentira y la demagogia, trasluce la intención de sus editores por arrogarse el papel del intelectual desinteresado que busca la verdad (al menos en el plano retórico de la polémica), lo que finalmente coincide con su defensa de la libertad y la autonomía del artista.

Las preguntas de la encuesta son elocuentes tanto del punto de vista de los editores, como de las respuestas que esperan recibir de los invitados a participar. La primera –“¿Cuál es la función que la literatura y los escritores pueden desempeñar en pro de la creación de una sociedad *radicalmente humana*?”–³⁵ lleva implícita la posición política que los editores habían manifestado en relación a los sistemas políticos representados por las dos grandes potencias; de alguna manera, refuerzan su opción por la tercera vía al desconfiar que los dos tipos de sociedad (la capitalista y la comunista) fueran capaces realmente de producir un tipo de convivencia “radicalmente humana”. Al renegar de ambos extremos de la Guerra Fría, no rechazan –sin embargo– que la actividad intelectual pueda influir en la esfera pública; puede incluso “contribuir en pro de la creación” de la sociedad descrita. Por ello, manifiestan al plantear la segunda cuestión –“¿Cuáles son las relaciones profundas entre literatura y sociedad?”– que el arte no es del todo autónomo y que decididamente la literatura influye en la política. Sin embargo, se sugiere en la pregunta que esta influencia sucede en un nivel “profundo”, no evidente, o más bien alejado de la propaganda o del arte utilitario, tal como se expresa al plantear la última cuestión en forma disyuntiva: “La literatura, en cuanto expresión humana, ¿posee un valor en sí, y de este valor intrínseco se deduce su eficacia social? O bien, ¿sólo es valiosa socialmente en cuanto depende

³⁴ *Ibid.*, p. 773.

³⁵ Cito las preguntas del texto enviado por el escritor chino Kuo Mo-Jo (8: 31-32).

estrechamente de otros niveles de estructura social (el político, el económico, etc.) y los refleja?”

En suma, hay en los editores la convicción de que la literatura –así como la actividad intelectual y artística en general– tienen una trascendencia social y política, que ellos imaginan alejada de la propaganda pero cercana a la conservación de los altos valores humanos. En términos generales, hay una cierta uniformidad en las respuestas de los encuestados, y hay mucha coincidencia además con las ideas de los editores. La mayoría piensa que el arte es de por sí un hecho social y que se quiera o no el autor de una obra tiene un punto de vista sobre la realidad política: “la gran obra literaria posee un valor social en sí”, dice Picón-Salas (7: 42); “todo escritor, hasta el más diáfano literario, tiene una convicción política que trasciende a sus escritos aun proponiéndose estrangularla antes de tomar la pluma”, añade Cosío Villegas (7: 49). Hernando Téllez piensa diferente; dice que “la literatura agota sus valores dentro de sí misma” y que, por tanto, no puede tener “eficacia social” alguna (7: 50); eso mismo afirma el poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen: “para el cumplimiento de su misión el artista no ha de satisfacer sino la demanda interior de creación. Únicamente así hará la obra valedera” (7: 64).

Para salvar la cuestión, algunos más optan por separar la actividad intelectual del escritor de su condición de ciudadano; es el caso de Camus, quien afirma que “en cuanto artistas, quizá no necesitamos intervenir en los asuntos del siglo. Pero sí en cuanto hombres”; de hecho, dice que la manera más eficaz en aquel momento de intervenir en la política (al menos en Francia) es el sindicalismo (7: 55 y 57). Picón-Salas dice que no hay que confundir al autor con su obra: Dostoievsky pudo haber sido un ser humano insoportable, “lo que no impide que nos haya descubierto una dimensión grandiosa de la humanidad” (7: 42).

Pese a los matices, la idea de un arte dirigido por las necesidades propagandísticas de un estado es la que produce un rechazo unánime entre los encuestados. No es relevante si el “realismo socialista” fuera de verdad una amenaza para la actividad intelectual en México o en América Latina; lo cierto es que la sola idea de que se pueda llegar a este extremo del “compromiso” produce un repudio generalizado. Picón-Salas llama “falso” al arte que se desprende de “las consignas del partido” y afirma que la “autenticidad” de la obra depende de la “libertad” del artista (7: 44-45); son las sociedades autoritarias y totalitarias las que atentan contra la “naturaleza humana”: “¡Cuánta auténtica injusticia se enmascara bajo la sedicente justicia proletaria de Stalin o la falsa protección a la colectividad que prometían todos los fascismos!” (7: 45). Camus, al hablar del trasfondo de su propia obra, dice con vehemencia:

También es idealismo, y de la peor clase, terminar por someter toda acción y toda verdad a un sentido de la historia que no está inscrito en los acontecimientos y que supone de cualquier manera un fin mítico. ¿Sería realismo, pues, tomar el porvenir como ley de la historia, es decir, justamente aquello que no es historia todavía y que ignoramos qué será? (7: 55).

Para Westphalen, la doctrina del realismo socialista es un intento por “desprestigiar la labor del artista, de rebajarlo al puesto de funcionario de la propaganda política” (7: 62). Para el colombiano Hernando Téllez (miembro del grupo que hacía *Mito*), la propuesta de un arte dirigido “asfixia la obra de arte, impide su aparición, crea una atmósfera en medio de la cual la imprevisibilidad, la ambigüedad y el misterio [...] desaparecen, para dar paso a un automatismo literario, previsible, calculable, tabulable, mediocre y monótono” (7: 51).

La consecuencia inmediata del rechazo a la intervención estatal en la creación artística es la proclamación de la “autonomía” del arte; por ejemplo, Téllez abunda: “La literatura, como el arte todo, contribuye al quehacer histórico, al quehacer social, pero

implícitamente, es decir extra-programa, extra-juicio, de manera autónoma y no subordinada.” La literatura, para alejarse del peligro de ser usada como propaganda, debe responder a motivaciones individuales del artista y no a proyectos colectivos: “La sociedad, el Estado, los partidos, las ideologías políticas, no deberían demandar al arte absolutamente nada. Y, primero que todo, no deberían demandarle que se pusiera a su servicio, ni que los corroborara o satisficiera.” El mismo autor afirma que la “verdadera literatura” es “la que nace como ecuación del conflicto del hombre consigo mismo” (7: 51-52). Westphalen condena cualquier imposición a la obra que intente controlarla “desde fuera de ella misma”; de hecho, para el poeta peruano es indispensable que el artista se comprometa a “defender la autonomía absoluta de su obra. No puede ceder en ello sin anular el valor que pueda tener tanto para sí como para los demás, es decir, sin anular también su alcance social” (7: 64-65). José Lezama Lima, por su parte, afirma que la perdurabilidad de una obra depende no de la circunstancia política en que fue escrita sino de lo que dice de la realidad personal de quien la crea, “su ocupación en símbolos de la cotidianidad del poeta” (7: 60).

En la confección de las preguntas y en las respuestas publicadas es evidente la necesidad de los editores por responder al apremio de quienes en el campo cultural mexicano esgrimían el nacionalismo y al mismo tiempo la teoría del compromiso. Detrás de esta exigencia adivinaban un creciente antiintelectualismo que tenía como premisa la “inutilidad” de un cierto tipo de literatura (al menos la que no era directamente comprometida o nacionalista) en el proyecto político del país. Cosío Villegas denuncia en su texto que éstas son presiones ajenas al campo intelectual y que, en consecuencia, el arte y la cultura (como sostiene la mayoría) deben ser independientes de los vaivenes del debate público: “Las personas que toman la iniciativa por plantearlas [las cuestiones sobre el compromiso de los artistas] son, con pocas excepciones, escritores políticos y no literarios,

y muchas veces bastante más políticos que escritores”; estos políticos tienen como móvil “la oportunidad para mantener la tesis groseramente anti-intelectual de que el creador literario es un parásito social” (7: 47). Los editores, pues, desean plantear alternativas a la exigencia del compromiso, y más específicamente a las que se desprenden de una concepción del arte dirigido por el Estado y su manifestación más evidente: el realismo socialista. Esa alternativa consiste al menos en insistir en la autonomía de la obra, en que sus valores estéticos son independientes del contenido político, y en que si hay alguna necesidad de encontrar utilidad en la obra de arte ésta debe ser únicamente la de conectar al espectador con los valores eternos de la humanidad: la libertad, la justicia o la paz. Así lo resume la intervención del escritor chino Kuo Mo-Jo:

La literatura y los escritores pueden desempeñar un papel educativo absoluto, a saber, el de acrecentar la buena voluntad del ser humano, el de permitir que las personas distinguan el bien del mal, el de ahondar la pasión del amor y el odio, fortaleciendo, de esta manera, la consolidación con el resultado de afirmar el bien y castigar el mal (8: 31).

En el plano nacional, la defensa del arte que se refleja en la encuesta responde a la necesidad de poner al ejercicio intelectual al mismo nivel que otras actividades que se percibían como indispensables en el cumplimiento del proyecto nacional oficial, surgido de la Revolución. Así lo deja ver el texto de Cosío Villegas:

no considero en nada inferior ni secundaria la posición social ni la tarea social del escritor y del artista en general. Y quiero aclarar que las comparo con la del agricultor que alimenta, con la del artesano que abriga y calza, con la del ingeniero que construye y con la del médico que cura, o con la del policía que protege, el maestro que enseña y el político que gobierna (7: 48).

Por todo ello, los editores afirman que la actividad literaria y, en general, el arte tienen un peso político por sí mismos y que éste no depende de su contenido. El oficio del

escritor, por tanto, debía ser ejercido con plena autonomía del campo político por profesionales dedicados por completo a su actividad específica.

4. LA CRÍTICA AL MARXISMO: PAPAIOANNOU Y FROMM

Los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* deseaban sobre todo marcar su oposición a la doctrina estética surgida del comunismo soviético (el realismo socialista), pero también querían confrontar desde el ejercicio de la crítica sus fundamentos filosóficos. La publicación de la serie de artículos que el filósofo griego Kostas Papaioannou escribió sobre el marxismo, y que aparecieron en los números 4, 5 y 6 de la *Revista* son de gran importancia para entender el papel que los editores buscaban dar a la actividad intelectual en la construcción de una sociedad menos autoritaria.

El filósofo griego tenía una estrecha amistad con Octavio Paz, que se hace evidente en la dedicatoria de la primera de las tres partes del ensayo (en correspondencia, quizá, a la dedicatoria que Paz le brinda para el primero de los tres poemas de *Semillas para un himno* que se publican en *Cuaderno del Congreso por la Libertad de la Cultura*, como ya se dijo). Se conocen en París (donde Papaioannou vivió exiliado) en 1946, según se lee en el poema que Paz le escribe a raíz de su muerte.³⁶ De acuerdo con lo que se puede inferir de los datos disponibles, “Marx y la soberanía de la industria” era un ensayo inédito escrito en francés, que tradujo especialmente para la *Revista* el periodista catalán Víctor Alba, hombre cercano

³⁶ “Yo tenía treinta años, venía de América y buscaba / entre las pavesas de 1946 el huevo del Fénix, / tú tenías veinte años, venías de Grecia, de la insurrección y la cárcel” (*Árbol adentro*, Seix Barral, Barcelona-México, 1987, p. 74). Véase también la referencia que Paz hace de su amistad con Kostas en varias cartas a Alfonso Reyes desde París (Stanton, *Correspondencia...*, op. cit., pp. 84-85 y 116-118).

a los editores por aquel entonces.³⁷ La novedad del texto realza su originalidad y dice mucho de la voluntad de los impulsores de la publicación por buscar nuevos puntos de vista entre autores nada conocidos entonces.

Al calce del primer ensayo aparece una nota a pie que hace explícitas las intenciones de los editores. En primer lugar se subraya que “la mayor parte de los textos analizados (sobre todo en el segundo y tercer artículos) son presentados y comentados por vez primera: pertenecen a obras de juventud de Marx largo tiempo ignoradas. Los tres artículos [las tres partes del ensayo] forman parte de un libro sobre Marx, de próxima publicación” (4: 356). El libro de Papaioannou que se anuncia no llegó a publicarse sino de manera póstuma, en 1983.³⁸ El objetivo de dar a conocer este ensayo era, pues, discutir la obra de Marx desde una perspectiva no ortodoxa, ni dogmática, sino, en todo caso, proponer una interpretación nueva a partir de la lectura de sus textos de juventud poco conocidos. Como señala Raymond Aron, esa parte de la obra de Marx salió a la luz “en su totalidad medio siglo después de su muerte” y recuerda que “desde finales de la [Segunda] Guerra [Mundial] fueron objeto en Francia de interminables glosas”.³⁹ De hecho, en la bibliografía citada se remite a la traducción francesa de esas obras de juventud que no se hallaban disponibles en español por entonces. Así que la novedad de lo propuesto por el artículo no podía ser mayor y el afán de crear polémica no podía ser más evidente; la nota concluye con esta aclaración: “Kostas Papaioannou nos hace saber que, en la medida en que su estudio suscite algunas

³⁷ Víctor Alba, *op.cit.*, p. 324.

³⁸ *De Marx et du marxisme*, Gallimard, París, 1983. En el prefacio a la edición en español (*De Marx y del marxismo*, trad. Jorge Ferreiro, FCE, México, 1991), Raymond Aron aclara que “durante veinte años, nuestro amigo Kostas Papaioannou, Kostas para sus amigos, dedicó gran parte de su tiempo al estudio de Marx, de los marxistas y de los marxistas-leninistas. Dispersó los resultados de esos estudios en innumerables artículos, todos ellos nutridos de informaciones e ideas, todos ellos *drukreif*, como dicen los alemanes, listos para la impresión de un libro que nosotros esperábamos y que sin embargo él nunca tuvo tiempo de terminar” (p. 7).

³⁹ R. Aron, “Prefacio” a Papaioannou, ed. cit., p. 8.

objeciones –de personas autorizadas, desde luego–, su intención y sus deseos serán satisfechos” (4: 356).⁴⁰

Vale la pena detenerse en estos objetivos explícitos del ensayo, porque de alguna manera lo estructuran y le dan forma. Una de las características de la escritura de Papaioannou es la constante confrontación de las ideas de Marx por medio de la cita constante y abundante de su obra.⁴¹ El texto consiste en la interpretación, en efecto, de una obra que sirve de base no sólo a una filosofía entera, sino a un sistema político vigente. La relectura, entonces, tiene por objetivo cuestionar esta verdad establecida y examinarla en busca de inconsistencias, es decir se trata de ejercer la crítica a lo que es considerado como una “doctrina”; este propósito se expresa desde el primer párrafo:

¿Qué quería decir Marx con sus “fuerzas productivas”? Esta idea, centro de perspectiva incontestable de su doctrina, habría quedado para siempre cargada con una confusa fuerza de sugestión, si el descubrimiento reciente de las obras de juventud de Marx no nos permitiera percatarnos, hoy, de la concepción filosófica que le sirve de fundamento. Aparece con claridad, desde ahora, que el marxismo no se deja reducir a algunas fórmulas económicas o sociológicas (4: 356).

A decir verdad, el autor intenta en su texto, además de revisar los conceptos marxistas más importantes, contrastar las ideas originales del filósofo alemán con la realidad política del régimen soviético de posguerra. En primer lugar, el filósofo griego quiere desentrañar las bases filosóficas que dan origen al concepto de “fuerzas

⁴⁰ Aron subraya “el ardor de polemista” en el estilo ensayístico del filósofo griego (*ibid.*, p. 7).

⁴¹ En su prefacio, Aron destaca “la honradez” de su amigo que “invita a interpretar a un pensador dentro de los problemas que se planteó, y con ayuda de los conceptos que utilizó” (*ibid.*, p. 10). En el cuerpo del ensayo, Papaioannou insiste en la necesidad de interpretar correctamente los textos tempranos, consciente de que la difusión del marxismo se ha hecho con lecturas de segunda o tercera mano: “Conviene examinar más de cerca la idea de esta *praxis*, aunque sólo sea porque la celebridad que ha alcanzado ha hecho más conocidas que el pensamiento de Marx las exégesis más o menos sincretistas de sus comentaristas (4: 362). Un ejemplo de este tipo de exégesis, según el autor, es la de Merleau-Ponty (expuesta en *Les aventures de la dialectique*, libro de 1955), que atenúa la idea de *praxis* al combinarla con nociones provenientes de Weber; el autor dice, vehemente: “No se puede ‘embellecer y rejuvenecer’ a Marx edulcorando su pensamiento” (4: 363).

productivas”, parte del núcleo de las ideas de Marx que fueron retomadas luego por los ideólogos del comunismo. Papaioannou subraya que para el joven Marx se trata de una propuesta “ontológica” –más que sociológica o económica– la que define a la “industria” y la “fuerza productiva” (o “praxis”) como esencia de la vida humana, es decir como fundamento del “Ser”: “los hombres empiezan a distinguirse a sí mismos de los animales en cuanto comienzan a producir sus medios de existencia” (4: 366). Al afirmar que la condena de Marx al capitalismo “es de orden más ontológico que moral” (4: 369), el autor profundiza en la verdadera naturaleza del diagnóstico del filósofo alemán sobre la sociedad capitalista; la entiende como una crítica mucho más objetiva y por ello más fuerte:

No se trata sólo de criticar las injusticias ni de teorizar sobre las “condiciones inmanentes” al capitalismo en cuanto sistema de producción y distribución, sino también, y sobre todo, de denunciar un mundo que tiende a la aberración y que despoja al hombre de su sustancia y lo convierte en extraño a su naturaleza, puesto que lo hace hostil a su esencia y a su “verdadera vida”: su “vida productiva” (4: 369).

Es probable que esto hubiera generado cierta controversia con los comunistas ortodoxos de aquel momento, sobre todo porque la enajenación del hombre, que Papaioannou percibía en la crítica de Marx al capitalismo, la encontraba presente en el régimen soviético, lo que ciertamente equivalía a igualar a ambos sistemas:

Y Marx, que no podía prever que su doctrina serviría de “aureola” a una política de inversiones en masa y de restricción planeada del consumo, denuncia la aberración que convierte “la ciencia de la maravillosa industria” en una “ciencia de la renunciación, de las privaciones, del ahorro”, una ciencia cuyo carácter inhumano se inscribe en su “principio” mismo, que es justamente “la falta de necesidades” (4: 369).

Lo cierto es que además de comparar las ideas de Marx con la realidad política comunista vigente, Papaioannou encuentra varias inconsistencias en las ideas expuestas en los textos tempranos del alemán, ideas que pasaron luego a ser dogmas. Un ejemplo es que

el concepto de “materialismo histórico” está basado, a decir del griego, en una “ilusión de perspectiva” de Marx que coloca a la “sociedad burguesa” como la “organización histórica más desarrollada de la producción” porque es la que él conoce directamente y a partir de ella deriva las características de las sociedades del pasado (5: 482).

Otra objeción de Papaioannou tiene que ver con la excesiva importancia que Marx otorga a la noción de “industria” o “praxis”, dado que la concibe como culminación de la historia. Esta crítica se halla incluso en el título mismo del largo ensayo (“Marx y la soberanía de la industria”), y se dirige a denunciar “el nihilismo” que subyace en la descalificación que hace el alemán de todos los aspectos de la vida humana que califica como “ideología”: la religión, la familia, el Estado, el derecho, la moral, la ciencia, la literatura, el arte, etc. Para Papaioannou, Marx reniega de “todo cuanto no participa de la pretendida positividad de la vida productiva”, lo que se convierte luego, según el autor del ensayo, en un “totalitarismo social” (6: 647), en una clara alusión al régimen soviético.⁴² El examen de estos conceptos ayuda a Papaioannou a mostrar que las ideas de Marx adquirieron importancia más por la vehemencia con que fueron enunciadas: “gracias a haber arropado este frenesí con una capa de filosofía pseudohegeliana, el joven Marx fue promovido al rango de filósofo del ‘humanismo activo’” (6: 654).⁴³

La inclusión del ensayo de Papaioannou, cuyas conclusiones apuntan a señalar que en los escritos de juventud de Marx predomina una idea inhumana de la industria o (en

⁴² Agrega Papaioannou: “Si Marx viviese hoy, diría que la democracia es, con respecto al totalitarismo ‘monolítico’ creado por sus ‘discípulos’, lo que el Nuevo Testamento es con respecto al culto de las piedras” (6: 649).

⁴³ En la lectura de Aron de los textos de Papaioannou destaca la siguiente conclusión sobre los textos tempranos de Marx: “Para Kostas, el verdadero Marx, el que merecía el respeto y la admiración, es el sociólogo economista, el autor de *El capital*. No consideraba que Marx hubiera elaborado una *Weltanschauung*. La filosofía que se desprende de los escritos de juventud se reducía, a sus ojos, a una transformación de la industria *copula universi*. De esa metafísica de la industria quedan huellas en las obras de la madurez” (R. Aron, en Papaioannou, ed. cit., p. 10).

palabras de Aron) “una crítica nihilista de toda vida espiritual”,⁴⁴ refuerza la postura que asumen los editores contra el comunismo soviético por el recelo que les producía sus abusos y sus excesos autoritarios. Sin embargo, es fácil adivinar que, dada la posición tercerista de los editores, guarden cierta distancia frente a la sociedad estadounidense y la observen también críticamente.

La mejor prueba es la publicación del texto del psicólogo y filósofo alemán Erich Fromm, quien por entonces (desde 1950, de hecho) vivía en México y trabajaba en la UNAM. El texto que se publica en la *Revista Mexicana de Literatura* es un capítulo de su libro *The sane society*, aparecido en 1955⁴⁵ y traducido al español por Florentino Torner para el Fondo de Cultura Económica en 1956.⁴⁶ Como se sabe, la obra y el pensamiento de Fromm son un intento por combinar psicoanálisis y marxismo y, en buena medida, giran en torno a una crítica del capitalismo. Su pertenencia a la Escuela de Frankfurt (en especial su estrecha relación con Max Horkheimer y Herbert Marcuse, con quienes trabajó en el Instituto de Investigaciones Sociales de Nueva York, aunque luego se distanciara de ellos)⁴⁷ llevó su interés intelectual a indagar, desde la psicología y la psicología social, la composición y el carácter de la sociedad burguesa occidental; también contribuyó desde muy joven a la crítica de las ideas marxistas. El libro del que se extrae este capítulo forma parte de sus indagaciones sobre la influencia del carácter autoritario en la formación de los fascismos europeos; de manera más general, a Fromm le interesaba entonces descubrir relaciones más íntimas entre la práctica psicoanalítica y las dinámicas sociales: de ahí el título del libro (*The sane society*). El autor se pregunta, además, por el “efecto que la

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁵ *The sane society*, Rinehart & Company, Nueva York, 1955.

⁴⁶ *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea. Hacia una sociedad sana*, FCE, México, 1956. En la revista, se publica el capítulo VII, que ocupa en el libro las pp. 195-223.

⁴⁷ Rainer Funk, *Erich Fromm: el amor a la vida*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 78-101.

cultura occidental contemporánea ejerce sobre la salud mental de las personas que viven sometidas a ella”.⁴⁸

No es casual que los editores eligieran publicar precisamente el capítulo que se refiere a las “Soluciones diversas” (como reza su título) frente a la enajenación del individuo moderno por el capitalismo. El texto se propone plantear alternativas para enfrentar la degradación humana producida por una sociedad regida por el dinero y el utilitarismo; las argumentaciones del texto aluden claramente a la situación política mundial de posguerra, en concreto (una vez más) a la polarización de la Guerra Fría. Esta circunstancia es determinante porque la finalidad del texto es “exponer las concepciones socialistas como el intento más importante para hallar solución a los males del capitalismo” (7: 71). Por ello, Fromm comienza por un deslinde personal del comunismo, encarnado en el régimen soviético, y en especial del estalinismo y la corriente leninista. Según él, Lenin desvirtuó el espíritu de las propuestas de Marx: “Lenin, como Marx, creía en la misión histórica de la clase trabajadora para emancipar a la sociedad, pero tenía poca fe en la voluntad y la capacidad de esa clase para conseguir ese fin por sí sola” (7: 73). En la concepción de Fromm del autoritarismo, el régimen estalinista no se distingue en nada de los fascismos europeos (aunque sólo menciona a los casos alemán e italiano); a decir verdad, reserva las palabras más duras al estalinismo:

La verdad es que el gobierno más reaccionario de Europa, el del zar, no emplea métodos de represión que puedan compararse con los del estalinismo [...] Bajo Stalin, el régimen soviético perdió los últimos restos de sus primeras intenciones socialistas; la muerte de toda la vieja guardia bolchevique en el decenio de los 1930 no fue sino la expresión dramática final de ese hecho (7: 74).

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 17.

Al mismo tiempo que descarta al comunismo vigente como opción frente al capitalismo, Fromm también critica y descalifica a lo que llama “Super-capitalismo”, que no es otra cosa que la sociedad estadounidense, basada en la libre empresa. Pese a los esfuerzos por darle importancia al trabajador en los esquemas organizativos de la empresa por medio del sistema de incentivos, Fromm concluye que el capitalismo se basa en valores negativos como el “egoísmo y la competencia, en la recompensa monetaria como expresión de consideración social, y no cambia esencialmente la situación del trabajador”, además de que “tiende a hacer de cada individuo [...] un pequeño capitalista” (7: 79).

De esta manera, la tercera solución a los problemas del capitalismo es el socialismo; Fromm se preocupa por salvar la definición decimonónica del término y de dotarla del sentido humanista que entonces tenía porque es consciente de que la polarización ideológica ha producido una distorsión importante:

Infortunadamente, al tiempo de escribir esto, las palabras “socialismo” y “marxismo” llevan una carga emocional tan fuerte, que es difícil discutir estos problemas en un ambiente de calma. Actualmente en muchas personas esas palabras van asociadas a “materialismo”, “ateísmo”, “matanzas”: en suma, a cosas malas y perniciosas. No puede comprenderse esa reacción si no es teniendo en cuenta el grado en que las palabras pueden asumir una función mágica y el descenso del pensamiento racional, es decir, de objetividad, tan característico de nuestra época (7: 81).

Frente a este rechazo primario que el término producía, Fromm propone volver a los textos de los teóricos socialistas, a la obra de Marx mismo, para evitar las confusiones e incluso incurrir en una lamentable legitimación del estalinismo: “aceptando la tesis de que el socialismo y el marxismo son más o menos idénticos al estalinismo, hacemos a los estalinistas el mayor servicio que podrían desear en el campo de la propaganda” (7: 82). Por

ello, el autor identifica el concepto de “socialismo” con “uno de los movimientos más importantes, idealistas y morales de nuestro tiempo” (7: 82).

Es este idealismo el que interesa a Fromm para extraer de ahí las ideas que contribuyen a su concepción de una sociedad más sana. Al repasar las distintas vertientes del socialismo europeo del siglo XIX (Fourier, Owen, Proudhon, Bakunin, Kropotkin, Landauer, Engels y Marx), Fromm intenta rastrear en el socialismo primitivo los valores que constituirían una buena síntesis de los dos sistemas político-económicos enfrentados en la Guerra Fría: por un lado, la “libertad” (asociada al capitalismo) y, por otro, la “igualdad” (asociada al comunismo). Por ejemplo, de Proudhon destaca sobre todo su “condena [...] radical del principio de autoridad y la jerarquía” (7: 84), o de Bakunin subraya su rechazo del despotismo:

Que el futuro nos proteja contra los favores del despotismo; pero que nos libre de las desgraciadas consecuencias y entontecimientos del socialismo endoctrinado o de estado... Nada vivo y humano puede prosperar sin libertad, y una forma de socialismo que acaba con la libertad o que no la reconociera como único principio y base creadores, nos llevaría directamente a la esclavitud y la bestialidad (7: 86).

El texto de Fromm representa un complemento inmejorable de los artículos de Papaioannou: si éste pretendía confrontar al comunismo soviético de posguerra con las bases filosóficas (ontológicas) marxistas, Fromm acude a las fuentes socialistas del pensamiento de Marx para tratar de restituirle sus principios humanistas: “Como para todos los demás socialistas, el elemento básico para Marx es el hombre” (7: 87). Fromm explica lo que para Marx significa la libertad (“no es sólo la libertad respecto de los opresores políticos, sino la liberación del hombre del dominio de las cosas y las circunstancias”, 7: 88), y los caminos para alcanzarla (por medio de la socialización de los medios de

producción). Sin embargo, estas ideas básicas se ven distorsionadas por sus sucesores que las fijaron en dogmas simples.

Además, Fromm encuentra no sólo contradicciones e inconsistencias en las ideas de Marx (como su ambivalente postura frente a la existencia del Estado, que para los socialistas primitivos debía desaparecer, pero que Marx elevó por encima de los factores económicos y sociales) sino fallas fundamentales de las que derivaron errores de interpretación y que a la postre condujeron, desde su punto de vista, a las atrocidades del estalinismo. Esas fallas son, según la postura de Fromm: el haber olvidado en sus teorías filosóficas y económicas la importancia de las pasiones humanas; y el haber idealizado románticamente al obrero al que nunca dedicó una observación profunda de su comportamiento. En pocas palabras, Marx olvidó al “hombre”, a la parte humana del proletariado a quien sólo consideró teóricamente.⁴⁹ Al igual que en las de Papaioannou, hay en las ideas de Fromm un notable desencanto por la realización de las ideas marxistas en la sociedad soviética contemporánea: “A nosotros, a mediados del siglo XX, nos resulta fácil reconocer la falacia de Marx. Hemos visto en Rusia la trágica ilustración de esa falacia” (7: 100).

Las ideas finales de Fromm bien pudieron parecer convincentes a los editores de la *Revista Mexicana de Literatura*, inconformes también con la situación que llevaba el mundo en la Guerra Fría. Fromm aboga por una restitución de los ideales del socialismo en una sociedad democrática:

⁴⁹ Apunta Fromm que Marx: “se mostró notablemente privado de espíritu realista al ignorar el hecho de que, para la personalidad del trabajador, no hay ninguna diferencia en que la empresa sea propiedad del ‘pueblo’ –del Estado–, de una burocracia gubernamental, o de una burocracia privada contratada por los accionistas” (7: 99).

La acerba crítica formulada en las páginas anteriores va dirigida principalmente a acentuar la necesidad de que el socialismo democrático vuelva a los aspectos *humanos* del problema social y se concentre ante todo en ellos, de que critique al capitalismo desde el punto de vista de lo que supone para las cualidades humanas del hombre, para su alma y su espíritu, de que sustente una concepción del socialismo en términos humanos, inquiriendo de qué manera contribuirá una sociedad socialista a poner fin a la enajenación del hombre, a la idolatría de la economía del Estado (7: 102).

No es evidente que los editores suscribieran estas ideas, aunque se puede interpretar que, dada la distancia que intentaron mantener siempre frente a ambos sistemas, refuerza su postura crítica. De alguna manera, Fromm da vida a las ideas humanistas que los propios editores sostenían en otras intervenciones; se trataba de un humanismo por encima de las atrocidades capitalistas y estalinistas.

Es imposible no ver el gran interés que los animadores de la revista tenían en la política. Es indudable que la política era un tema primordial para los editores si bien colocaron siempre su opinión y sus textos críticos sobre el tema en un lugar secundario aunque constante: al final de la revista, en las secciones de atrás. El lugar más central fue para la literatura. En la búsqueda de fijar sus ideas políticas respecto del polarizado entorno mundial, trataron también de situarse e identificarse con la imagen de un tipo específico de intelectual: la del intelectual crítico, opuesto al poder –cuyo representante más visible y más afín era Camus–, lo que a mediados de los cincuenta significaba oponerse tanto al dominio capitalista (imperialista) de los Estados Unidos, como a los excesos del régimen soviético. La elección de los textos de Papaioannou y de Fromm parece indicar que los editores querían privilegiar una crítica independiente del poder proveniente de dos disciplinas que consideraban fundamentales: la filosofía y el psicoanálisis.

Aunque su renuencia a comentar y opinar sobre la situación política en México puede interpretarse como un tácito asentimiento al régimen del PRI (al modo de gobernar

de Ruiz Cortines), los editores combatieron decididamente el nacionalismo cultural por considerarlo una indebida intromisión del poder en los dominios del artista (a la manera en que condenaron abiertamente el realismo socialista). Querían, entonces, situarse como intelectuales autónomos (del mismo modo que lo trataron de ser los escritores de *Sur*, es decir, con un acento en el liberalismo) y, por ello no renunciaron a pronunciarse sobre política. Pese a que se oponían a la intervención del poder en las directrices artísticas, no desdeñaron la reflexión y la crítica sobre la actualidad mundial. Entendían que su labor como escritores no se limitaba a la creación literaria, sino que quisieron aplicar sus capacidades críticas al entorno y a los conflictos ideológicos que dividían al orbe. Este contenido se acompasó de manera notable con sus propuestas estéticas: la crítica literaria, la narrativa y la poesía que alentaron y publicaron estaban en consonancia con sus planteamientos de orden político.

Capítulo IV

La crítica literaria en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*

1. 1955 Y LA REACTUALIZACIÓN DE LA POLÉMICA NACIONALISTA. EL CASO DE LA CRÍTICA LITERARIA

Para mediados de los cincuenta, el reacomodo en el campo literario mexicano permite que se formen, al menos, dos bandos que se miran con recelo y que entran en disputa por definir el rumbo de las letras nacionales; más específicamente, hay una discrepancia sobre si deben o no aceptarse la influencia y el ejemplo de literaturas de otras latitudes. Según una crónica que enumera los avatares literarios ocurridos en 1954 del crítico Salvador Reyes Nevares, “esta polémica se trabó formalmente en una mesa redonda, organizada por la Dirección de Acción Cultural [sic] de la Universidad de México”. Del lado nacionalista argumentaron Andrés Henestrosa (quien, como ya se dijo, estaba al frente de la Dirección de Literatura del INBA) y Joaquín Macgrégor (crítico de *El Nacional*); en el otro bando estuvieron Enrique González Casanova, Jaime García Terrés (director de la *Revista Universidad de México*) y el joven crítico (y a la postre fundador de la *Revista Mexicana de Literatura*) Emmanuel Carballo. Según Reyes Nevares, “de esta mesa redonda salieron bien aclarados los términos del problema, aunque, como era de esperarse, los participantes no lograron avenirse”.¹

Este episodio (la mesa redonda en cuestión) muestra que, para 1955 (año del lanzamiento de la *Revista Mexicana de Literatura*), la añeja disputa sobre el contenido del ejercicio literario en México cobra nueva vida. La idea de la reactualización de la llamada polémica nacionalista supone, según el aludido aserto de Luis Mario Schneider, la

¹ “La Literatura Mexicana en 1954”, *Revista Mexicana de Cultura*, supl. de *El Nacional*, 2 de enero de 1955, núm. 405, p. 10.

persistencia de un sustrato que, a la manera del inconsciente colectivo de Jung, reaparece con distintos rostros en el transcurso de la historia, desde el siglo XVIII en los *Prólogos a la Biblioteca Mexicana* de Eguiara y Eguren hasta la polémica por una literatura viril en la década de 1920. Según las ideas de Schneider, a lo largo de la historia literaria mexicana siempre están del mismo lado quienes “demuestran un anhelo por inscribir la estética nacionalista en el contexto universal” que quienes se lamentan por la “carencia de [una] crítica rigurosa” y “exigen sin embarazos el reconocimiento de la profesionalidad del creador”; enfrente se encuentran siempre “los que pretenden aislarse de toda contaminación con la cultura universal de su presente”.²

La peculiaridad que adquiere el pleito en los años cincuenta consiste en que la calidad de la crítica literaria se sitúa en un lugar central.³ En esa disputa, el surgimiento de la *Revista Mexicana de Literatura* (ocurrida cuando la polémica tenía ya un año ocupando un espacio considerable en suplementos y revistas) tiene un papel preponderante en, por lo

² Escribe Schneider: “Los planteos realizados en cada una de las polémicas intiman idénticas preocupaciones, afirmaciones y reclamaciones y, salvo las sutilezas que cada tiempo tiene y obliga, podrían en síntesis reducirse a sólo un gran debate, en definitiva sólo existen dos bandos”. A continuación, Schneider intenta agrupar los argumentos que históricamente enfrentan a los “dos bandos” aludidos: “Están por un lado los defensores de un idioma determinado por el lenguaje nacional, los sostenedores de la libertad respecto a todo canon preceptivista, *los lamentadores por carencia de crítica rigurosa*, por la falta de posibilidades editoriales, por la poca respuesta del medio, *los que demuestran un anhelo por inscribir la estética nacionalista en el contexto universal*, los que reclaman el acceso del pueblo a la cultura, los que reafirman el yo del escritor dentro de su contorno y ambiente, los que consideran la belleza no con criterio absolutista, *los que exigen sin embarazos el reconocimiento de la profesionalidad del creador* y los que no temen ofender con su pedantería. Por el otro, están los academistas, los puristas idiomáticos, que consideran la literatura como producto de una élite; los citadores de la antigüedad clásica; los subestimadores de la simbiosis cultura-pueblo; los que no viven solos porque se sienten acompañados de una herencia que los resguarda de prejuicios inviolables. Ellos son los que vociferan para proteger, por avocación y ética, la literatura nacional; *son los que pretenden aislarse de toda contaminación con la cultura universal de su presente*, circunscribiendo la belleza al carácter de lo antiguo o de lo propio, achacando a sus contrarios vulgaridad, chocarrería, falta de buen gusto, carencia de erudición, de ser miméticos, de desdén por lo autónomo y, por fin, de ausencia de virilidad. En apariencia son los grandes amantes de la literatura nacional, pero en realidad, por exceso de celos y de complejos, detienen su vital y obligada renovación” (*Ruptura y continuidad...*, *op. cit.*, pp. 192-193, los subrayados son míos).

³ Para Armando Pereira la discusión nacionalista, durante los cincuenta y sesenta, involucraba en su parte central la cuestión de la existencia de “una verdadera crítica literaria en México” y “el carácter ideológico que esa crítica debía adoptar tanto frente a los problemas como a los de otras latitudes” (“La polémica entre nacionalismo y universalismo”, *art. cit.*, p. 195).

menos, dos sentidos: primero porque el grupo de intelectuales que la *anima* busca con la publicación entrar en la batalla por la definición de un tipo de arte, de una estética más abierta a las corrientes del resto del mundo (por eso la aparición de la revista es una consecuencia del reavivamiento de la polémica); en segundo lugar, porque a lo largo de su primera época busca terminar con la polémica, solucionarla o desactivar los argumentos de quienes defendían la postura nacionalista-arte comprometido.

En el contenido de la publicación, en sus primeras entregas, es posible advertir la presencia de estos dos momentos. Por un lado, el texto de Jorge Portilla –“Crítica de la crítica” (1: 48-58)– es una continuación de la polémica, un episodio más de la larga discusión y los puntos de vista ahí vertidos en contra de los criterios nacionalistas en el arte y la crítica literaria son susceptibles de leerse como una lista de principios que fija la postura grupal sobre el asunto. Por otro lado, el artículo de Antonio Alatorre, “La crítica literaria” (2: 156-163), aunque contiene ecos de la disputa, pretende ser una evaluación del estado de la crítica literaria en México al momento en que surge el esfuerzo editorial encabezado por Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes. En esa medida, puede leerse como la propuesta que la publicación ofrece como propia: un programa a futuro que privilegie la crítica literaria profesional. Ejemplo de esta crítica literaria rigurosa son los textos de Carlos Blanco Aguinaga (“Realidad y estilo de Juan Rulfo”, 1: 59-86), Emma Susana Speratti-Piñero (“El esperpento en la obra de Valle-Inclán”, 2: 164-182) o el de Margit Frenk (“La antigua lírica popular española”, 3: 264-281), por citar sólo algunos textos. En tercer término, aparece en el número 6 el texto de una conferencia que Fausto Vega sostuvo en Bellas Artes sobre temas de la actualidad literaria nacional –“De literatura mexicana” (6: 659-673)– y que viene a contestar de manera directa a los dos textos anteriores. Como se verá en seguida, a la polarización que implica la intransigencia de los criterios de quienes

esgrimen el nacionalismo como rasero de la calidad literaria aparece, en los textos, el llamado a practicar una crítica literaria con un mayor rigor; pero sobre todo se percibe, en el tono polémico de estos artículos, el ambiente de malestar, de encono que a su vez deja entrever las ambiciones de ambos bandos por definir a su manera el canon literario.

El texto de Jorge Portilla, como se adelantó, se inserta dentro de la polémica y pretende debatir y argumentar contra quienes asumen la postura nacionalista y defienden, a la vez, los postulados del realismo socialista.⁴ Uno de los primeros defectos de la crítica literaria proveniente de este último grupo es su exceso de subjetividad y su carencia de herramientas críticas autónomas; en otras palabras, Portilla deplora los excesos de la crítica *ad hominem*, “ya no es crítica sino una cuestión personal” (1: 50) y “una grosera condenación de algunos escritores, en nombre de la Nación mexicana” (1: 48-49), entre ellos “Paz, Arreola, Rulfo, Fuentes, Garibay o Burns”, todos ellos “extranjerizantes” (1: 50). Así, según el filósofo “se engaña al público al que se quiere hacer tragar como crítica, una expresión de mal humor o antipatía” (1: 50), que además no se articula de manera sistemática u ordenada, sino que aparece esporádicamente en “entrevistas, en columnas de chismes, en conversaciones de café, que está más en el aire que en el papel” (1: 49). Portilla echa de menos que sus adversarios no escriban más y que no sean más serios sus argumentos. Eso produciría –se deduce– la inmediata desactivación de la polémica por ausencia de verdaderas razones de peso. Una verdadera argumentación del “extranjerismo” de ciertos escritores mexicanos haría evidente la postura fascista de tales críticos, pues llevada al extremo su postura desembocaría en la idea de que “la raza es lo único que puede

⁴ No puede dejar de advertirse la contradicción que implica asumirse como defensor de un arte nacional, incontaminado de influencias extranjeras, blandiendo precisamente una doctrina extranjera, en boga en países comunistas y socialistas, como el llamado “realismo socialista”. Esta incoherencia ideológica parece no ser evidente para ninguno de los participantes en el debate.

ofrecer garantías suficientes de peculiaridad” (1: 52). Lo fundamental es que esta crítica no tiene bases estéticas ni literarias (no es una crítica “literaria”, 1: 50) sino que es una postura política e ideológica que critica “al escritor por lo que no hace, y no por lo que hace” (1: 54), que pretende desalentar la escritura y fomentar el silencio de ciertos autores, es “una crítica cuyo sentido último y real es invitar al escritor a no escribir” (1: 53).

Obviamente, como todo buen polemista Portilla reduce al absurdo la posición contraria. El entonces miembro del Partido Comunista Mexicano e impulsor del poeticismo, Enrique González Rojo, contesta de manera vehemente en un largo artículo publicado en el suplemento de *El Nacional*. El autor de *Dimensión imaginaria* trata de contrarrestar las acusaciones de extremismo que Portilla adjudica a la postura nacionalista-realista: “El nacionalismo es, entonces, un método: es el medio por el cual un escritor quiere tener una comunicación con su pueblo. Claro que no es el único tipo de arte positivo que se puede realizar.”⁵ El texto de González Rojo es una reafirmación de las posturas ideológicas del “arte comprometido” y una condena al “artepurismo”, entendido como la indiferencia frente a los problemas de la mayoría; el escritor debe subordinar sus ideas y palabras al interés de la mayoría y aportar con su obra a la discusión política. El poeta encuentra que la postura de Portilla conduce a una concepción “pura” y “especializada” “de la profesión literaria” y de la crítica por no estar suficientemente comprometida con su entorno.

Éste es –más allá de las descalificaciones mutuas, las prolijas glosas y los matices que pretenden rebatir las ideas del otro– el punto nodal del diferendo: la autonomización de la literatura que proponen Portilla y el grupo de la *Revista Mexicana de Literatura* es más

⁵ “Los hombres de buena voluntad”, *Revista Mexicana de Cultura*, supl. de *El Nacional*, 2 de octubre de 1955, núm. 340, p. 1.

que un sacrilegio para el defensor del compromiso en el arte (en este caso, González Rojo, pero no solamente él), para quien el escritor no puede ni debe ser “autónomo” ni “puro” sino que debe estar al servicio de las grandes causas “antiimperialistas”, y en favor del “proletariado”.⁶ En otras palabras, está en juego el papel del crítico, del literato y de la literatura en la sociedad contemporánea.

No es un debate inédito, ni las manifestaciones y los matices que alcanza en México en ese momento son nuevos.⁷ Sin embargo, la definición de la función de la literatura en el contexto social constituye un punto de partida para los miembros del grupo que publica la revista. Así, a su manera, la *Revista Mexicana de Literatura* intenta definir el lugar social del escritor. De acuerdo con la postura que asume su línea editorial en el debate frente al nacionalismo, parece afirmarse que la posición del escritor se debe ubicar en una especie de autonomía que responda a criterios mayormente estéticos, antes que políticos; en la medida en que la literatura ocupe un lugar propio en la sociedad, podrá influir en la política. Por eso, la primera cuestión que trata Alatorre en su texto es la de la función y utilidad en la

⁶ Es evidente que la utilización de estos términos denota la fuerte presencia del componente del realismo socialista en la disputa nacionalista. Como se ha visto, la noción de “compromiso” introducida en México a finales de los años cuarenta por miembros del grupo Hiperión se compagina con las demandas y los postulados del nacionalismo vigente por entonces. De igual forma es posible documentar el extendido uso que se hace de estos conceptos en el grupo que publica en el suplemento de *El Nacional*. Como ejemplo, transcribo un fragmento del comentario de José Luis González al libro de Fuentes, *Los días enmascarados*, en el que el cuentista puertorriqueño defiende el concepto soviético de realismo: “En lo que creo yo es un realismo que no se conforma con describir la realidad tal cual es, sino que se impone además la tarea de desentrañar, de interpretar la realidad, y más aún, de actuar sobre ella para modificarla en un sentido positivo. Eso, si no me equivoco es lo que se llama realismo socialista” (“Cuatro cuestiones”, en *Revista Mexicana de Cultura*, supl. de *El Nacional*, 28 de agosto de 1955, núm. 336, p. 1).

⁷ Como un importante antecedente para esta discusión está el artículo que José Antonio Portuondo publicó, primero en *Cuadernos Americanos* en 1952, y recogió luego en su libro *El heroísmo intelectual* de 1955 (Tezontle, México), titulado “Crisis de la crítica literaria hispanoamericana”. Se encuentran ahí casi punto por punto las mismas cuestiones que discuten Portilla y Alatorre en sus textos: la preparación del crítico, la importancia de una teoría literaria, el compromiso social del crítico (Portuondo sostiene que no es posible ser imparcial y autónomo), la situación editorial de la crítica, etc. El artículo pretende ser también una visión panorámica del problema a lo largo del continente.

sociedad del crítico literario.⁸ Lo que trasluce esta pregunta es la necesidad de justificar y explicar el lugar de la actividad literaria en el contexto:

Son muchos, en efecto, los que niegan todo papel a la crítica, diciendo que las obras literarias se hicieron para que las goce ingenuamente el lector, para que éste recree y reviva la intuición y la emoción del poeta, y que lo que hace el crítico es interponerse, como un cuerpo opaco y estorbo, entre la obra y el lector (2: 156).

La preocupación de Alatorre es exponer la necesaria intermediación de un “lector privilegiado”, el crítico, que haga más accesible el texto al público. Y no sólo eso, es “una especie de creador” puesto que “recrea, en cierta forma, la obra del poeta” (2: 156). Las ideas de Alatorre cobran un relieve distinto si leemos en ellas el reflejo de sus lecturas de crítica y teoría literaria. En efecto, el texto es una “ponencia leída por el autor en la mesa redonda *La crítica literaria en México* organizada por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM” (2: 156).⁹ La nota del “*Post-scriptum*” tiene una particular importancia por la información bibliográfica que añade a esta nota: “Las páginas anteriores, destinadas a una lectura, hubieran podido transformarse fácilmente en un verdadero artículo de revista, desarrollando algunos puntos y abreviando otros. He preferido dejarlas como están: no revelan grandes verdades, pero servirán quizá como un testimonio” (2: 163).

Y son en verdad un testimonio de un lector experto –puesto que el jalisciense dictaba la cátedra de “Teoría literaria” en la Facultad de Filosofía y Letras, en sustitución de Agustín Yáñez– y del saber disponible en la materia para entonces. La lista de libros es reveladora; de Alfonso Reyes, *El deslinde* (1944) y *La experiencia literaria* (1942); de Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*; de John Middleton Murry, *El estilo literario*, en la traducción de Jorge Hernández Campos para los

⁸ “La primera cuestión que se podría plantear en una mesa redonda sobre crítica literaria es la de su necesidad o legitimidad” (p. 156).

⁹ El encuentro habría tenido lugar el 4 de octubre de 1955.

Breviarios del Fondo de Cultura Económica; y *Theory of literature* de René Wellek y Austin Warren. Además, añadía un puñado de artículos de reciente aparición.¹⁰ A partir de esta lista es fácil reconstruir las influencias del texto de Alatorre, y que le sirven para sostener su postura.

Es evidente, de entrada, que la presencia de todas estas “autoridades” de la crítica y teoría literarias refuerza la idea de que la apuesta de Alatorre, y del grupo de la *Revista Mexicana de Literatura* al publicar este texto, es a favor de una crítica cercana al ejercicio académico. Una vez más se trata de apuntalar el valor de la objetividad frente a lo que el propio Alatorre ve como uno de los principales defectos de la crítica en México, el “*cuatachismo*”: “La llamada crítica literaria de muchas de nuestras revistas no es más que una excelente organización de elogios mutuos, como alguien la ha bautizado, con frase feliz. Manifestar simpatía por el autor, elogiarlo, no es hacer crítica literaria (como tampoco manifestarle antipatía o insultarlo)” (2: 162-163). Los otros tres defectos denunciados por el jalisciense –el “*dilentantismo*” o la improvisación del crítico que a menudo carece de “conocimientos”, el “*nebulismo*” o la “falta de rigor y concreción” y el “*doctrinarismo*” o la presencia de prejuicios ideológicos que soslayan los valores estéticos– abonan la idea de que se requiere un ejercicio profesional, y de ser posible, basado en un lenguaje técnico o una “ciencia” o “teoría” de la literatura que asegure un ejercicio serio.

En los señalamientos que Alatorre hace de las carencias de la crítica literaria en México, resuenan las duras palabras que Octavio Paz había expresado en este mismo

¹⁰ William Heath, “The literary criticism of John Middleton Murry”, *Publications of the Modern Language Association*, 70, 1955, 47-57; Harry Levin, “Criticism in crisis”, *Comparative Literature*, 7, 1955, pp. 144-155; Julien Benda, “Qu’est-ce que la critique?”, *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, 2, 1954, núm.17; Francesco Flora, “L’ufficio delle lettere e il metodo della critica”, *Letterature Moderne*, 4, 1953, pp. 253-275; Francis Fergusson, “Teaching and criticism”, *Yearbook of Comparative and General Literature*, 3, 1954; Gianni Scalia, reseña del libro de G. Lukacs, *Il marxismo e la critica letteraria*, *Convivium*, 1954, pp. 743-748; y el texto de Jorge Portilla, “Crítica de la crítica” del primer número de la *Revista Mexicana de Literatura*.

sentido, en ocasión de la aparición de la antología *La poesía mexicana moderna* de Antonio Castro Leal. En esa ocasión, Paz había denunciado que, a varios meses de la aparición del libro “la crítica ha permanecido silenciosa –como si no se tratase de la obra de uno de nuestros críticos más distinguidos y, sobre todo, como si no se tratase de la poesía mexicana”. En seguida, Paz alude al contrasentido que supone la constante reivindicación de principios “doctrinarios” (para recuperar el término de Alatorre) y la ausencia de un ejercicio crítico constante y profesional: “¡Equívoca situación! Los críticos prefieren no comprometerse, ¡mientras hablan interminablemente de la responsabilidad social, política o metafísica del escritor!”¹¹ Ya en el cuerpo de su crítica a la selección de Castro Leal, lamenta que su criterio se base solamente en la asignación de adjetivos (“sutil, depurado, suave, discreto, delicado”) para apreciar la poesía contemporánea, y sobre todo lamenta la idea estética que se desprende de estos calificativos: según el poeta, evidencian una concepción “chata”, “mediocre” y “monótona” de la modernidad poética en México. Paz encuentra la raíz de la pobreza crítica de la selección del erudito: “Crítico impresionista, Castro Leal pierde de vista las grandes líneas y, también, las tendencias más secretas de la aventura poética.”¹² Puesto que las palabras de Paz calaron muy hondo en su momento, y fueron recordadas todavía muchos años después,¹³ vale la pena tomarlas como un importante antecedente de los argumentos expuestos por Alatorre.

¹¹ “Poesía mexicana contemporánea”, art. cit., p. 1.

¹² *Idem.* Más duras son las críticas que hace el poeta a la valoración de Castro Leal sobre el grupo de *Taller*, la evolución de la propia poesía de Paz, y sobre el surrealismo: en el capítulo VI se hablará del desdén en las palabras de Castro Leal hacia el surrealismo; en esa ocasión, Paz replica que “la ligereza de Castro Leal descubre una increíble ignorancia y una lamentable frivolidad intelectual” (*ibid.*, p. 4).

¹³ Me refiero sobre todo a dos testimonios de una década después que reflejan que el texto (y los términos que usaba para ridiculizar el calificativo “fino” aplicado a poetas y poesía) estaba presente en la mente de los críticos y creadores literarios; en una carta (del 17 de agosto de 1966) que José Emilio Pacheco envía a Paz con motivo de la elaboración de la antología *Poesía en movimiento*, aparece esta referencia en relación a los poemas en prosa de Reyes: “Con base en una afirmación suya en el artículo sobre la antología de Castro Leal me permití incluir textos en prosa que veo como poemas y que en ningún otro libro de este género se hubieran arriesgado a incluir” (*Cartas cruzadas. Octavio Paz/Arnaldo Orfila*, ed. Jaime Labastida, Siglo XXI, México,

Lo cierto es que, en un primer momento y a pesar de notar la urgente necesidad de un criterio teórico distinto al impresionismo, Alatorre, como lo indican sus lecturas variadas, no define aún cuál de todos es el “método” a seguir.¹⁴ Sólo se sugiere la urgencia de contar con este paradigma, y esta premisa se encuentra también en los autores que inspiran a Alatorre. El manual de Wellek y Warren contiene en sus primeras páginas esta afirmación:

La crítica literaria y la historia literaria intentan, una y otra, caracterizar la individualidad de una obra, de un autor, de una época o de una literatura nacional, pero esta caracterización sólo puede lograrse en términos universales, sobre la base de una teoría literaria. La teoría literaria, un *organon* metodológico, es la gran necesidad de la investigación literaria en nuestros días.¹⁵

De igual forma, Harry Levin –otra de las fuentes de Alatorre– defiende, hacia el final de su artículo, la posibilidad de que la crítica, en tanto conocimiento sobre el arte (“knowledge of art”), pueda progresar a pesar de que el arte no lo hace; este conocimiento, dice, se basa en los logros de los críticos anteriores, y por ello el crítico moderno está en la posibilidad de aprovechar tales conocimientos en beneficio de una crítica más objetiva:

2005, p. 80). Carballo, al hablar de la poesía de Marco Antonio Montes de Oca, dice: “Desde el punto de vista de la *finura*, Marco Antonio no es un poeta mexicano; tampoco lo es si se le juzga desde un enfoque que tenga como unidades de medida la elegancia y la *sutileza*” (*Diario Público, op. cit.*, p. 192; subrayados míos).

¹⁴ Es seguro que es Murry el teórico que más inspira esta conferencia de Alatorre. Hay algunas afinidades entre ambos. Uno de los intereses primordiales de Murry, a decir de William W. Heath –uno de los estudiosos de su obra y fuente también de Alatorre–, es la construcción de un método para que el crítico pueda ejercer su función. Heath señala en su texto las dificultades que Murry tuvo, a lo largo de toda su obra, para concretar y acotar las bases de dicha aproximación metodológica. A pesar de constantes reiteraciones de la necesidad de la crítica literaria de tener un sistema de valores basado en valores humanos, de la importancia de que el ejercicio de lectura esté regido por un principio moral muy fuerte, y de proponer un “*Critical Credo*” compuesto de cinco pasos, Murry no prescinde de la presencia de la moral en los juicios literarios, lo que hace que su sistema dependa, a decir de Heath, más de lo emotivo que de lo cognitivo y que los alcances del método siempre terminen en un punto de imprecisión y vaguedad y en última instancia de la subjetividad que se buscaba combatir. Concluye Heath: “The lack of a final concrete criterion is Murry’s weakest point as a critic, and very possibly the one which has caused him to be seen as a subjective romantic, opposed to the classicism of Eliot and Hulme” (art. cit., p. 53). Creo que lo que le atrae a Alatorre, además del entusiasmo de Murry por defender la función de la crítica, es, aunque parezca paradójico, que el sistema propuesto es finalmente abierto y ofrece mayores posibilidades de intervención del parecer personal del crítico.

¹⁵ *Teoría literaria*, 2ª ed., trad. José María Gimeno Capella (Gredos, Madrid, 1959, p. 22). Se usa esta edición por ser la que hay disponible, aunque Alatorre tuvo en sus manos la edición en inglés de 1948.

“Our [achievements], for better or worse, come somewhat closer to the more organized inquiries of science; we have gained something in professional objectivity, while losing a good deal in personal breadth”.¹⁶ En este punto también coincide Fausto Vega, cuando afirma en su texto que hay una notable ausencia de “cánones teóricos” con los cuales la crítica en México pueda “ordenar la producción literaria”. Al igual que Alatorre, Vega denuncia los defectos de la crítica, aunque se lamenta más específicamente de la deficiencia de los métodos de investigación utilizados por los críticos de la literatura mexicana que “se aferran, en el mejor de los casos, al positivismo analítico y acumulativo, muchas veces opuesto a sus intenciones, lo que es más grave” (6: 660).¹⁷

Las palabras de Vega no pasan de la lamentación, puesto que no parece tener en mente la solución a las carencias de la crítica mexicana. El de Alatorre es el caso contrario. La característica fundamental del crítico literario, según el jalisciense, es la de ser una instancia mediadora entre el lector y la obra. Su concepción de la crítica, entonces, se acerca más a la de una disciplina autónoma (aunque dependiente de la estética, al menos), distinta de la creación misma, y por tanto sus practicantes deben ser especialistas. Alatorre, en efecto, se refiere al crítico como “lector privilegiado”, como “un espejo” que ordena y refleja la experiencia estética que tiene en la lectura de un texto y que la comunica a los demás: “El crítico genial es el que puede captar y comunicar el mayor número posible de las infinitas dimensiones que hay en toda gran obra literaria, el que más se acerca a la

¹⁶ Harry Levin, art. cit., p. 154.

¹⁷ Nuevamente con afán de polémica, Vega ejemplifica su argumento con los nombres de los principales historiadores y críticos literarios mexicanos quienes, a sus ojos, adolecen de ese “positivismo analítico y acumulativo”: “Bibliografías, monografías, biografías, dos historias literarias imprecisas y acumulativas en lo que va de este siglo, filiaciones, panoramas, balances, resurrecciones, escandimientos, revisiones, ediciones, antologías y manejo de influencias, ocuparon y ocupan la erudición inestimable y el amor a las letras de Alfonso Reyes, de Fernández Macgrégor (*sic*), de Eduardo Colín, de Antonio Castro Leal, de Francisco Monterde, de González Guerrero, de Alfonso y Gabriel Méndez Plancarte, hasta José Luis Martínez, Alí Chumacero, María del Carmen Millán, Clementina Díaz de Ovando, Elvira Bermúdez, Enrique González Casanova y Salvador Reyes Nevares” (6: 660).

intuición creadora del poeta en toda su riqueza y complejidad, agotándola en todos sus sentidos” (2: 157).

Hay en estas ideas del jalisciense mucho de una concepción del crítico como una entidad independiente que juzga la obra. Tal visión hunde sus raíces en la tradición romántica que es perceptible en Murry. Compárense, si no, estas palabras del inglés con las citadas de Alatorre:

La primera parte de su labor es transmitir el efecto, la total impresión intelectual y emotiva que le ha dejado la obra que critica: sin este fundamento, su crítica será estéril e insustancial. En este respecto su tarea es estrictamente análoga a la tarea creadora del escritor. En vez de esforzarse por comunicar las emociones en él liberadas por una flor, o por la vida como un todo misterioso, trata de recrear en el lector la emoción peculiar despertada en él por una obra literaria. Además de ésta, tiene que hacer otras cosas, y hacerlas al mismo tiempo [...].¹⁸

Pese al componente romántico de esta definición del crítico como creador, la vertiente crítica que Alatorre antepone a las demás, en su texto, es la de un crítico total y cita como ejemplo a un crítico proveniente del ámbito académico como Amado Alonso y su obra *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética* (Losada, Buenos Aires, 1940).

¹⁸ *El estilo literario*, trad. de Jorge Hernández Campos, FCE, México, 1951 p. 13. Es René Wellek, en su *Historia de la crítica*, quien clasifica a Murry dentro del grupo de los “New Romantics”, y a lo largo de la exposición de sus ideas Wellek no deja de subrayar las semejanzas y diferencias con Eliot. En este extracto en el que Wellek describe las ideas de Murry se aprecia la similitud con las ideas expuestas por Alatorre: “Si se exalta la poesía, también debe exaltarse la crítica, porque revela la verdadera naturaleza y misión de la poesía. ‘La verdadera crítica es por sí sola parte orgánica de toda la actividad artística’ [...]. Ella establece el ‘sistema de valores por los cuales ha de juzgarse una obra’ [...]. ‘Justificar la literatura; éste es el objeto y la meta de la moderna crítica’ [...], y esta justificación consistirá necesariamente en una exposición del ideal de vida que encierra la literatura” (*Historia de la crítica moderna (1750-1950). Crítica inglesa (1900-1950)*, t. V, trad. de Fernando Collar Suárez-Inclán, Gredos, Madrid, 1988, p. 171). W. Heath intenta matizar la colocación de Murry como un romántico a ultranza; recuerda, entre otras cosas, que para Murry el romanticismo no es el seguimiento ciego del instinto “but a knowledge of self” (art. cit., p. 54). Hay que apuntar además, como lo hace el artículo de Heath, que la obra crítica de Murry es muy amplia y que Alatorre tiene en el horizonte sólo *Problems of style*.

Así, la imagen completa que Alatorre sugiere es una peculiar combinación entre una crítica profundamente intuitiva que logre develar los secretos de la creación (como quería Murry, entre otros) y que use parámetros objetivos, de ser posible un método, como hace la crítica académica. En definitiva, esta última es la mejor representada en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*. De lo que se trata, para volver a una de las conclusiones del jalisciense, es de rechazar tanto la improvisación del crítico que generalmente se manifiesta en el medio periodístico con reseñas, como la imprecisión en la que incurren ciertos comentaristas.

Para entender que este rechazo es un programa de la publicación conviene citar el texto sarcástico que dedican a Raúl Villaseñor (quien firmaba una columna casi diaria en *El Nacional*, “Torre de vigía”, en la que reseñaba y comentaba obras recientes), en “Talón de Aquiles”. La burla consiste en reproducir una de sus columnas en la que Villaseñor intenta definir la literatura como “arte de las letras”, o bien como “un campo de la creación en el cual juegan importantísimo papel el continente y el contenido de lo que se escribe circunscribiéndolo en forma limitatoria a unos cuantos géneros de tantos como podrían caber en el dominio de la palabra escrita”. De acuerdo al extracto reproducido se advierte el descuido propio del lenguaje periodístico, lleno de oraciones largas e imprecisas, cacofónicas y pleonásticas. Los editores titulan la nota “Cantinflas y Proust” y la cierran dirigiendo su sarcasmo a desnudar el hecho de que en la columna de Villaseñor se unen la poca preparación crítica y la ideología nacionalista: “Este extraordinario pasaje humorístico –en sus largos periodos se advierte la influencia del novelista extranjero Proust–, además de reducir al absurdo las pomposas formas de la crítica literaria, constituye un magnífico ejercicio respiratorio” (1: 92). Como se verá a continuación, en la publicación conviven distintos tipos de crítica literaria, que tienen en común la búsqueda de un rigor académico

en el ejercicio crítico, y que de alguna manera desmientan la ausencia, señalada por Fausto Vega, de “cánones teóricos en que apoyar sus resultados” (6: 664).

2. EJERCICIOS DE CRÍTICA LITERARIA. MODELOS Y CARACTERÍSTICAS

a) La crítica de tipo académico

Es claro ahora que los editores de la *Revista* eligen la “crítica” especializada por encima de la “reseña” de divulgación, para retomar los términos de Portuondo.¹⁹ Esto implica una elección del público al cual se quieren dirigir. Al menos, se percibe la necesidad de llenar lo que se toma como el vacío crítico que viven las letras mexicanas. La propuesta es añadir cierto carácter de seriedad a lo que de otra manera sería la improvisación propia de la reseña periodística. No hay mejor ejemplo de esta idea que el texto de Carlos Blanco Aguinaga del primer número, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en el que confluyen la novedad de la obra a criticar (*Pedro Páramo* había salido en abril de ese año) y la ambición por dotar al ejercicio evaluatorio de bases sólidas.

El caso de la novela de Rulfo es especialmente particular: la novedad de su propuesta estética, lo inusual de sus recursos narrativos, así como su alejamiento de los cánones del realismo figurativo generan mucha incertidumbre en la crítica periodística –que durante esos meses (de marzo a septiembre de 1955) se había ocupado de la novela– en

¹⁹ “Cuando se habla o se escribe sobre crítica literaria no suele hacerse la indispensable distinción entre la crítica propiamente dicha y la reseña, que son cosas muy distintas, aunque participen de ciertos rasgos comunes. La crítica parte siempre de principios firmemente establecidos o, al menos, de una precisa actitud estética del juzgador que aplica al objeto juzgado una determinada tabla de valores. Es obra de aliento y de responsabilidad, puede referirse a obras del pasado y asume frecuentemente volumen de libro” (*op. cit.*, p. 412).

cuanto a su ubicación en la tradición novelística mexicana.²⁰ Así, ante un ambiente exaltado por la disputa nacionalista, la *Revista Mexicana de Literatura* interviene con el texto de un joven académico, quien ensaya un enfoque particular para aquilatar la novela de Rulfo. Si ya alguien había aducido que esta primer novela del gran cuentista Juan Rulfo resultaba fallida y era producto de su inexperiencia en el género, Blanco Aguinaga decide tomar desde el principio la obra narrativa del jalisciense como un conjunto: con ello afirma implícitamente que la novela se desprende del mismo universo narrativo de los cuentos.

De igual forma, si la crítica había insistido en el desapego de Rulfo a la representación realista, Blanco intenta documentar, como base de sus afirmaciones, la manera en que en la literatura de Occidente se ha ido imponiendo poco a poco la visión subjetiva de la realidad frente a la objetividad puramente racionalista (con ello, de paso, sitúa el arte narrativo del jalisciense en el ámbito universal y trasciende el debate por la filiación nacionalista del texto), y por eso la prosa rulfiana se opone al realismo de la Novela de la Revolución mediante una exploración del interior del hombre moderno frente a los cambios sociales.²¹

Pedro Páramo, entonces, representa un siguiente estadio en la evolución de la narrativa mexicana porque supera la posición realista: “Rulfo, solitario, interior, vive un tiempo subjetivo que impone desde dentro, sentimentalmente, a toda realidad ajena a sí mismo” (1: 61). Se nota la manera peculiar de concebir y analizar la literatura que tiene un

²⁰ Describir y valorar esas recensiones críticas es la materia del estudio de Jorge Zepeda (*La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, Fundación Juan Rulfo-Editorial RM-Conaculta-INBA-U de G-UNAM-Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 2005). La tesis de Zepeda es que la crítica trata de asimilar ese objeto nuevo y raro argumentando que se trata de una obra al mismo tiempo universal y muy mexicana. A ese proceso, Zepeda le llama “síntesis conflictiva”, y su idea surge de varios testimonios críticos que ensayan ese procedimiento conciliatorio entre la novedad de la forma narrativa de *Pedro Páramo*, novedosa y revolucionaria en sí misma, y sus referentes netamente mexicanos (véase, en especial, el tercer capítulo “Testimonios de una síntesis conflictiva”, pp. 76-164).

²¹ “No se trata ya de la tristeza y desencanto reflexivo del escéptico-optimista, liberal y algo finisecular, a lo Azuela, por ejemplo” (1: 60).

académico como Blanco en la insistencia en la originalidad de los recursos técnicos que usa Rulfo (originalidad que nota en comparación con *Los de abajo*, por ejemplo), y el artículo se detiene en su descripción, ejemplificación y análisis. Según Jorge Zepeda, “el académico señala dicha correspondencia fondo-forma trayendo a colación por vez primera la alternancia temporal de las secuencias narrativas [en *Pedro Páramo*], que hasta antes de este artículo había sido considerado por cierto sector de la crítica como un elemento manejado de manera anómala y defectuosa”.²²

Otras señas del oficio analítico de Blanco son su pericia para distinguir los diferentes tipos de narradores, describir las particularidades del espacio de la ficción, delatar el carácter oral del relato, hacer un análisis de los personajes, etc. Gracias a la distinción de los distintos narradores, Blanco es capaz de describir con eficacia la estructura en dos niveles distintos que corresponden a cada narrador: una narrada por Juan Preciado en primera persona que sirve como de introducción y de atmósfera para la segunda que corresponde a la vida del cacique (1: 78-79). También nota la alta participación del lector y que el relato está hecho de manera que aquél se encuentra en permanente desconcierto; es obvio que esta observación indica que Blanco ha logrado descodificar y apreciar la estructura narrativa que Rulfo pone en pie en la novela (1: 74-75). Blanco Aguinaga hace gala de todos los recursos teóricos de que dispone como académico: un amplio universo de lecturas y también de términos teóricos. A pesar de que su objeto es un libro de reciente aparición, logra en su artículo apartarse de esta circunstancia y le da una dimensión de profundidad a su crítica; la distancia que es visible en este texto con respecto a las reseñas contemporáneas radica en su concepción del objeto de estudio: la narrativa de Rulfo es un

²² *Op. cit.*, p. 125. Zepeda se refiere a la precisa descripción de Blanco Aguinaga de la estructura temporal de la novela que Rulfo logra dar gracias a la fragmentación de los episodios. Según Blanco, “el experimento fallido de Joyce, que tantos frutos ha dado ya, da uno más, ahora en la literatura mexicana” (1: 78).

texto literario que se alimenta de la tradición occidental, y por ello intenta dejar fuera todos los elementos extraliterarios a la hora de formar su juicio.

La adopción de esta vertiente de estudios críticos (por encima de la reseña periodística) desde el primer número (a lo largo de la primera época cada número contiene al menos un trabajo de crítica literaria de este estilo) supone una novedad en el ámbito de las revistas literarias mexicanas. Portuondo destaca que las reseñas y la crítica de calidad son sólo perceptibles (para 1952) a nivel continental en publicaciones del tipo de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Babel* de Chile, *Repertorio Americano* de Costa Rica o *Cuadernos Americanos*.²³ Eso no quiere decir que la *Revista Mexicana de Literatura* desaliente la otra rama principal de la tradición crítica en México: la que hacen los propios creadores –están los textos de Luis Cernuda, “Epílogo a un libro” (3: 255-263), de Cintio Vitier, “Prólogo a una antología” (4:388-395) y de Octavio Paz, “La poesía de Carlos Pellicer” (5: 486-493).

Uno de los primeros ejemplos del tipo de crítica de corte académico, que los editores desean privilegiar, es el texto de Margit Frenk, “La antigua lírica popular española”, aparecido en la segunda entrega de la publicación. El trabajo de Frenk intenta, a grandes rasgos, dar un panorama de lo que constituye la evolución de la lírica popular española a lo largo del Renacimiento y el Siglo de Oro. Usa un método expositivo con abundantes ejemplos de las que considera las principales etapas históricas de estas manifestaciones. Si bien se aleja de ciertos criterios para considerar este artículo como uno de estricto corte académico –por ejemplo, no usa referencias bibliográficas, ni citas a pie de página, no se propone discutir ni defender ninguna hipótesis novedosa en particular, ni emplea demasiados términos especializados–, sí hay un tono general de rigor y precisión en

²³ Portuondo, *op. cit.*, pp. 115-116.

los datos expuestos así como en su disposición, y acude constantemente a la ayuda de las autoridades en el tema –sobre todo, a un decano de la filología hispánica como Menéndez Pidal, o el historiador Américo Castro. Por el tema que trata, hubiera sido difícil que un texto con información para especialistas hubiera aparecido en una publicación de las características de la *Revista Mexicana de Literatura*. Frenk había publicado al menos dos trabajos previos sobre el tema.²⁴

Inusual es, por el contrario, la publicación de un capítulo del trabajo doctoral de Emma Susana Speratti Piñero (“El esperpento”, núm. 2, pp. 164-182).²⁵ Se trata, como se aclara en una nota al pie, del cuarto capítulo de lo que luego sería el libro *La elaboración artística en Tirano Banderas*, publicado por El Colegio de México en 1957. Las palabras de introducción al libro, revelan la intención de la investigadora por adscribirse a la veta que hace confluir a la estilística con el trabajo filológico, al estilo del que desarrolla Amado Alonso en el libro que Alatorre cita continuamente (*Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*):

Las páginas que siguen intentan mostrar, casi desde sus primeros pasos, la trayectoria de una elaboración artística, y explicarla en su intención realizada. Mi único deseo al escribirlas fue ser intérprete fiel de Valle-Inclán, pues “el poeta ha de esperar siempre en un día donde su verso enigmático sea como diamante de luz para otras almas de cuyos sentimientos y emociones sólo ha sido precursor”. Y mi solo temor, merecer su burlesco juicio: el de que mi obra sea “pesada como una tesis doctoral”.²⁶

²⁴ Me refiero a “Jarchas mozárabes y estribillos franceses”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6 (1952), pp. 281-284; y “El nacimiento de la lírica española a la luz de los nuevos descubrimientos”, *Cuadernos Americanos*, 12, núm. 1 (1953), pp. 159-174.

²⁵ Según los datos que aporta Antonio Alatorre, en una nota necrológica aparecida a la muerte de Emma Susana Speratti: “En 1955 obtuvo en la Universidad Nacional Autónoma, *summa cum laude*, el título de Doctora en Letras con una tesis que luego se convirtió en el libro de 1957” (“Emma Susana Speratti Piñero (1919-1990)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39, 1991, p. 658).

²⁶ *La elaboración artística en Tirano Banderas*, El Colegio de México, México, 1957, p. 11.

De hecho, la estructura general de la obra da cuenta de estos intereses: en cuanto al criterio filológico, el primer capítulo se refiere a “Las fuentes y su aprovechamiento” y el segundo a “La evolución” en el proceso de creación de *Tirano Banderas*; los comentarios pertenecen al ámbito de una crítica genética. En lo que se refiere a las lecciones de Amado Alonso, es posible hallar algo de su herencia en el tercer capítulo que se refiere a la “Estructura y estilo” de *Tirano Banderas*.

En el caso del artículo aparecido en la revista, se trata en efecto de “la trayectoria de una elaboración artística”, la del esperpento, en la obra de Valle-Inclán. Hay en el texto una reconstrucción histórica de la manera en que ese concepto se manifiesta a lo largo de toda la obra de Valle-Inclán, y compara siempre los usos de esta figura en otros momentos con su aparición en *Tirano Banderas*. La voluntad de permanecer fiel al texto del autor se manifiesta en la abundante presencia de ejemplos que ilustran los procesos que Speratti enumera. En primer lugar, la aparición constante de espejos que deforman a los personajes el humor, la animalización de gestos y situaciones, el uso de la máscara y la “teatralería”: todos son considerados “elementos esperpentizantes” (2: 179) o que sirven a Valle “para acentuar su esperpento” (2: 177). Finalmente, Speratti señala la importancia de los metros (los “metricismos”) y del ritmo de las frases como un efecto del lenguaje que refuerza las imágenes estudiadas en sus ejemplos.

El parámetro crítico que da validez al análisis de Speratti es el enfoque comparativo con el que sitúa a *Tirano Banderas* dentro de la serie de las obras de Valle; los abundantes ejemplos de otros de sus libros muestran la manera en que procede este estudio sistemático de la evolución de la estética vallenincliniana. Además, Speratti tiene especial cuidado en identificar el origen de los textos que utiliza para su análisis, lo que denota la voluntad de dar a su estudio la seriedad que todo texto académico debe tener.

Es posible preguntarse por la idea ecléctica de público que los editores tendrían al incluir este fragmento de la investigación de Speratti, texto que podría interesar, en principio, a unos cuantos especialistas quienes, en su mayoría, no estarían en México. Además, su recepción es complicada, desde un principio, por el hecho de que es un fragmento de un estudio más amplio; harían falta los presupuestos que guían la obra general para entender ciertas afirmaciones que hace la autora en este capítulo. En todo caso, y siguiendo la clasificación que establece Portuondo, este estudio sería más propio de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (en donde ven la luz otros estudios de la misma autora) que de una revista literaria.²⁷ Esto dice mucho de la intención de los editores por abrir las páginas de una revista literaria a perspectivas altamente especializadas sobre la crítica.

b) La crítica de los creadores

Más propia del tipo de publicación que es la *Revista Mexicana de Literatura*, es el ensayo “Epílogo a un libro” de Luis Cernuda (3: 255-263). Se trata del último capítulo de lo que a la postre sería el volumen de *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Guadarrama, Madrid, 1957). Esta última obra se llevó a cabo bajo el modesto auspicio de una beca de El Colegio de México –según consta en los informes que Cernuda enviaba periódicamente a Alfonso Reyes–, y se terminó y entregó hacia agosto de 1955 para su publicación en esa institución. Las circunstancias se explican en una carta del poeta a su

²⁷ Aunque varios trabajos de la propia Speratti sobre el mismo tema se habían publicado en diversas revistas, como *Universidad de México* (“Génesis del esperpento” *Universidad de México*, 8, 1953-54, núm. 12), son más numerosos los que aparecen en las páginas de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*: “Acercas de dos fuentes de *Tirano Banderas*” (7, 1953, 536-550), “Un episodio de *Tirano Banderas*” (8, 1954, 184-190), “Evolución de *Tirano Banderas*” (8, 1954, 389-413), o incluso uno ajeno a Valle Inclán, “Hacia una cronología de Horacio Quiroga” (9, 1955, 367-382).

amigo José Luis Cano: “Casi obligado, les di [a los editores de la *Revista Mexicana de Literatura*] el capítulo final de mi libro sobre poesía española contemporánea, aunque no es de lo mejor, porque lo querían de preferencia a otro escrito mío. Irá en el núm. 3. El librito está terminado y entregado al Colegio de México hace meses. Veremos cuándo lo publican.”²⁸

Cernuda vivía en México desde noviembre de 1952.²⁹ Sin embargo, su amistad con Octavio Paz era muy anterior (se conocieron en Valencia, en 1937), y seguramente esto explica su contacto con los editores de la revista, y fue una de las razones para que finalmente accediera a dar su texto para la publicación. *Estudios sobre poesía española contemporánea* se escribió entre 1954 y 1955, pero finalmente vio la luz en 1957, en Madrid, mutilado por los requerimientos de la censura.³⁰ El capítulo final, “Consideraciones provisionales”, apareció efectivamente expurgado –como lo indican las anotaciones del editor de sus *Obras completas*, Luis Maristany– de todas las referencias a

²⁸ Luis Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, op. cit., p. 577.

²⁹ Para más detalles, véase el artículo de Bernard Sicot, “Luis Cernuda en México, 1952-1963” en James Valender, ed., *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963* (Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, pp. 331-355, especialmente las pp. 337-343).

³⁰ “Cernuda escribió entre 1954 y 1955, con una pequeña ayuda económica del Colegio de México, estos artículos que fueron apareciendo –casi todos– en *México en la Cultura* (suplemento del diario *Novedades*). En agosto de 1955 ya había entregado el material al Colegio de México para su publicación (anunciada en una nota de la *Revista Mexicana de Literatura*, enero-febrero 1956, p. 255). Pero el proyecto inicial se malogró debido probablemente al revuelo que produjeron –al publicarse en el mencionado periódico mexicano– algunos de los capítulos, en especial los dedicados a Juan Ramón Jiménez (Cernuda sugiere que fue éste el obstáculo principal ante Alfonso Reyes: carta a Cano 17-VI-57) y a Salinas y Guillén. Tales dificultades le indujeron probablemente a suprimir, por su cuenta, algunos capítulos del libro, y decidió enviar una copia del mismo a J. L. Cano (carta del 25-X-56) para las ediciones de *Ínsula*: parecía incluso dispuesto a aceptar los posibles cortes de censura (10-V-57), pero no la eliminación –aconsejada por Enrique Canito– del capítulo sobre Juan Ramón Jiménez, e ironizó ante el temor de que ‘con los capítulos suprimidos por mí, ese otro y lo que haya que cortar por la censura, no sé si quedará algo a imprimir’ (17-VI-57). Finalmente el libro se editó ese mismo año 1957 en Guadarrama (Madrid-Bogotá)” (Luis Maristany, “Notas” a Luis Cernuda, *Obras completas. Volumen II. Prosa I*, Siruela, Madrid, 1994, p. 835).

la guerra y a la censura misma, a la situación contemporánea de España y a todo lo que pudiera ser políticamente incómodo.³¹

El texto publicado, “Epilogo a un libro”, es la última estación del recorrido temporal que propone Cernuda en sus *Estudios...* y está integrada por la generación de poetas posteriores a la conflagración española finalizada en 1939. Se trata, además, del grupo generacional que siguió a la del propio sevillano, el que él llama “generación de 1925”. De entrada, en el “Aviso al lector” que antecede al libro de 1957, Cernuda advierte en el punto 3º que “es insuficiente en extremo la atención dedicada a la poesía que hoy se escribe en España”; sin embargo, decide hablar de ese grupo: “los poetas aparecidos en España después de la guerra civil, cualquiera que sea su mérito evidente, están aún en trance de realizarse, y resultaría prematuro pronunciarse acerca de ellos”.³² En efecto, el objeto de su atención en este artículo es la última generación “compuesta por Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo Panero, José A. Muñoz Rojas, Germán Bleiberg, Luis F. Vivanco y algún otro” (3: 255). Cernuda valora a este grupo como una continuación, en sus aspectos formales y expresivos, de los logros de “la generación del 25”. La única variación es “la posición que frente a la sociedad” toman los poetas nuevos: son conservadores, con alguna excepción (Miguel Hernández), en comparación con los poetas del 25, de tendencia más liberal. Cernuda se extiende en la figura de Hernández y destaca su “folklorismo latente”, sus lecturas de Neruda y Aleixandre, su visión y forma poéticas siglodoristas; pero, sobre todo, subraya su pasión y la emoción que despiertan sus versos, aunque critica el exceso de

³¹ Por ejemplo, la primera nota al pie donde Cernuda explica que el conflicto fratricida es una constante de la historia española y que aún se padecen las heridas causadas por la última guerra, a pesar de su tono neutral, fue suprimida en la edición de 1957. Otro ejemplo, el pasaje que alude a la acción de la censura española contra los nuevos poetas que incluyen en su poesía expresiones de descontento (p. 262), es eliminado. Del mismo tenor son las otras variantes consignadas por Maristany (*ibid.*, p. 843).

³² *Estudios sobre poesía española contemporánea (Obras completas, ed. cit., p. 67).*

“fogosidad y retórica” que le franquea el acceso a un público “entusiasta como él” (3: 258-259).

Hay en estos juicios sobre Miguel Hernández presupuestos estéticos que Cernuda pone a funcionar. El principal es el que coloca como opuestos al verdadero artista y al poeta de pura inspiración. Garcilaso representa el ideal de un “artista consumado”, y frente a él están, además de Hernández, poetas tan disímiles como “Zorrilla, Rueda, Villaespesa, y acaso Lorca”. Estas distinciones se inscriben en la valoración negativa del carácter popular de la poesía española y de su inclinación ornamental y barroca, señalamientos que son frecuentes en otras de sus obras críticas.³³

Cernuda se refiere, a partir de ahí, a la poesía de los quince últimos años (es decir, la escrita a partir de 1940) y expresa juicios no muy positivos sobre la poesía producida en el frente de la guerra, además de lamentar la poca producción literaria de calidad producida por el clima de censura (3: 259-260). Entre lo destacable de la producción poética de ese periodo elogia los trabajos de la colección “Adonais” de poesía, que dirigen sus amigos Juan Guerrero y José Luis Cano. Respecto de la poesía novísima, Cernuda prefiere no opinar (“es difícil apreciarla a distancia” aunque ésta tenga la ventaja de “amortiguar la necesidad de ciertas valoraciones prematuras”, 3: 261). Sin embargo, percibe un retorno al “lenguaje hablado y al tono directo”, el aislamiento de la lírica española con respecto a la de otros países, la persistencia de temas religiosos, y por último “ciertas voces de descontento”, lo que parece aludir a la llamada “poesía social” que por esos años se hacía

³³ Maristany dedica espacio, en su introducción al tomo de las obras completas –“El ensayo literario de Luis Cernuda”–, al análisis de la evolución de estas ideas (en especial el apartado “Supuestos críticos”, pp. 45-53). Cernuda desconfía de la poesía “popular” y esta crítica se relaciona de inmediato con el deber del poeta de ser un “artista”. Además, “para Cernuda, en la tradición literaria española, se suelen compensar ciertos vicios persistentes, como la vaciedad de contenido y la ausencia de auténtico lirismo, mediante un estilo ornamentado y a fuerza de ingenio y habilidad”; Maristany explica que estos juicios se originan a partir del creciente contacto de Cernuda con la crítica inglesa (*op. cit.*, pp. 46-47).

en España. Cernuda expresa sus reservas estéticas con respecto a este tipo de poesía aunque la justifica porque “el poeta es el hombre que en contacto más íntimo se halla con la vida, y en él resuena el eco primero de las alteraciones que sufre la sociedad” (3: 262). Ya James Valender ha explicado la distancia que guardó Cernuda frente a la poesía social, y en general las reservas que mantuvo en su relación con esta generación nueva de poetas en España, a pesar de que varios de ellos le profesaron admiración y le rindieron homenajes.³⁴

Cernuda era uno de los miembros distinguidos del exilio español que en aquel momento formaban parte del espectro de la cultura mexicana. Cernuda en esos años (1953-1955) se abocó con interés a la escritura de prosa crítica, entre otras cosas porque eso le permitía devengar la modesta ayuda de El Colegio de México. Ambas circunstancias por igual pudieron haber influido para que los editores de la revista insistieran en publicar este último capítulo del libro *Estudios...*; tal vez, de nuevo, lo decisivo fue su amistad con Paz, quien le habrá pedido el texto. Además, era de las pocas partes de esa obra que quedaban inéditas, y el tema, la poesía española de las generaciones recientes, resultaba muy atractivo para el tipo de público que se buscaba con la nueva revista.

Con similares intereses, se puede inferir que se publica el “Prólogo a una antología” de Cintio Vitier (4: 388-395). A decir de la nota a pie, se trataría de la introducción a una “*Antología de la poesía iberoamericana. 1925-1955. Tomo I. (Antillas, Centroamérica y México)*”, que aparecerá próximamente en la ‘Colección Literaria Obregón’. Al parecer,

³⁴ Valender destaca cómo el sevillano no se siente plenamente identificado con los ideales de los grupos poéticos nuevos, y cómo manifiesta extrañeza frente a ciertas lecturas que hacen de su obra, incluso críticos amigos como José Luis Cano, y desde luego frente a la lectura de su obra como precursora de la poesía social. De manera recíproca, el público español recela de la producción crítica del sevillano: “La relación de Cernuda con sus colegas peninsulares no mejora tras la publicación en Madrid de sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, libro que da fe no sólo de una concepción de la poesía bastante distinta de la que entonces priva en España, sino también de una visión crítica trasgresora igualmente insólita. Los lectores españoles responden de manera evasiva. O simplemente no responden. Lo cual sólo exaspera al poeta, quien en todo momento está esperando ver llegar el momento de un cambio definitivo a su favor por parte de sus compatriotas” (“Introducción” a Luis Cernuda, *Epistolario 1924-1963, op. cit.*, p. XLIX).

esta obra permaneció inédita, dado que Vitier no la menciona entre sus antologías publicadas durante los años que duró la revista *Orígenes* (1944-1956).³⁵ Es precisamente con la publicación cubana es que la *Revista Mexicana de Literatura* entabla uno de los intercambios más fructíferos en esos años.

No hay datos que detallen la manera en que se efectuaría este intercambio de colaboraciones entre ambas publicaciones, o entre Vitier y alguno de los animadores de la *Revista Mexicana de Literatura*. Se sabe que los contactos entre Octavio Paz y José Lezama Lima existen desde los cuarenta,³⁶ y que de entonces data también el interés personal de Emmanuel Carballo por la publicación cubana;³⁷ también hay algunas cartas cruzadas entre Lezama y Carlos Fuentes.³⁸ Con seguridad, es en el contexto de esos contactos previos que ocurren las colaboraciones cubanas en la *Revista Mexicana de Literatura*, entre ellas un poema de Lezama.³⁹

En el renglón de la crítica literaria, el texto de Vitier es significativo por lo que dice de la ambición de participar conjuntamente en la definición de una literatura continental. El proyecto de esta antología es elocuente a este respecto. A falta de datos más firmes baste, por ahora, el texto mismo que tiene ciertas consideraciones que hacen suponer las coincidencias estéticas entre ambos grupos.

³⁵ “La aventura de *Orígenes*” en *Para llegar a Orígenes* (Letras Cubanas, La Habana, 1994, pp. 66-96).

³⁶ Hay una carta de Paz a Lezama, firmada en Nueva York en septiembre de 1945, recogida en el tomo misceláneo *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, ed. de Iván González Cruz (Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 298).

³⁷ En sus memorias, Carballo cuenta que recibía *Orígenes* desde que vivía en Guadalajara en los cuarenta (*Ya nada es igual. Memorias, op. cit.*, p. 365).

³⁸ Hay varias cartas cruzadas en las que Fuentes y Lezama tratan temas relativos a las colaboraciones del poeta cubano en la *Revista*; sin embargo, ninguna de ellas habla de la elaboración de esta antología, a pesar de que se menciona a Vitier: véase, Iván González Cruz, *Archivo de José Lezama Lima, op. cit.*, pp. 770-774.

³⁹ Ese poema, así como otros del mismo Cintio Vitier se analizan en el capítulo VI; se ahonda también ahí un poco más en el contacto entre ambas revistas.

Vitier intenta relacionar –bien es verdad con criterios discutibles como la geografía– la poesía cubana y la mexicana, así como la centroamericana. El problema no es que bajo el nombre de “modernismo” quepan los nombres tan disímiles de Gutiérrez Nájera, Martí, Darío, Casal o Díaz Mirón, sino que la agrupación en términos de cercanía geográfica es insuficiente para explicar la aparición luego de López Velarde (cuya poesía recibe el influjo determinante de sus lecturas de Lugones) o Tablada (y su convivencia con vanguardias de otras latitudes). Vitier no explica en ningún momento por qué se eligió esta división. Parece más sensata la equiparación cronológica entre el grupo de la *Revista de Avance* (1927-1930) y el de *Contemporáneos* (1928-1931).⁴⁰ De esta época afirma: “En su seno se registran también la fruición jitanjáforica de Brull, el monólogo ascético y amargo de Salomón de la Selva, la escapada hacia lo onírico puro de Bernardo Ortiz de Montellano, el tenue prosaísmo irónico de Salvador Novo” (4: 390). El texto del prólogo, como se ve, es un repaso cronológico por las distintas generaciones que se incluirían en esta antología. A esta perspectiva se añade la constante comparación entre los distintos países; por ejemplo, no encuentra parangón en México, salvo los esfuerzos de *Taller* y *El Hijo Pródigo*, a las antologías *Diez poetas cubanos* (1948), del propio Vitier, y *Nueva poesía nicaragüense*, de Ernesto Cardenal y Orlando Cuadra (4: 390-391); o también destaca, con respecto a la lírica mexicana, su “reserva, la sordina, y el opaco o fulgurante ensimismamiento” frente “al ímpetu y la apertura a la futuridad poética” de la poesía de Lezama (4: 391).

⁴⁰ Es curiosa la asociación entre estas dos revistas sobre todo a la luz de un texto muy tardío en el que Vitier declara su distancia con respecto a *Revista de Avance*: “Si algo caracterizó a los poetas que podemos llamar conductores del mensaje central de *Orígenes* (1944-1956) fue su distanciamiento, no sólo de las superficiales cabriolas del efímero y desvaído vanguardismo cubano, cuyo órgano, predominantemente ensayístico, fue la *Revista de Avance* (1927-1930)” (*Para llegar a Orígenes*, *op. cit.*, p. 66). A su vez, en un texto reciente, Carballo ha afirmado que el modelo del cual partieron los miembros del equipo que fundó la *Revista Mexicana de Literatura* era *Contemporáneos* (*Diario Público*, *op. cit.*, p. 17).

Cuando discute la genealogía de la lírica latinoamericana, recurre a un concepto (que acerca sus ideas a las que años después Lezama plasmará en *La expresión americana* con respecto al barroco), el de la “teluricidad americana”, para situar su poesía frente al influjo venido desde España, y en general de Europa (“desde Garcilaso y Góngora hasta Bécquer, Juan Ramón y Cernuda”, 4: 393): “De hecho los dos planos aludidos –el de la cultura y el de la tierra, que por lo demás no se producen en campos excluyentes– han creado ya dos líneas de escritores en Hispanoamérica: una pudiera ejemplificarla Borges; la otra, Vallejo” (4: 393). La diferencia radicaría entre asimilar la cultura europea para hacer cosas originales con ella (una especie de cosmopolitismo creativo que sea capaz de “vivir la cultura”) y proponer que desde el suelo propio se debe crear todo sin intervención externa (a tal idea atribuye el término “telurismo”, la respuesta que viene de la tierra). La postura de Vítier es a favor de la apertura a lo europeo: “Para nuestra mejor tradición, de raíz renacentista, nos inclina a utilizarla como simple punto de partida para otros descubrimientos y aventuras” (4: 394). Aquí, en esto último, radica la profunda coincidencia entre el cosmopolitismo que encarna la *Revista* y las ideas que vienen de Cuba; así se explica que este texto (así como el proyecto de antología que encabezaría) tuviera lugar especial en la publicación mexicana. Los conceptos con los que cierra el artículo constituyen una declaración de principios que los editores mexicanos hubieran firmado con gusto frente a sus adversarios nacionalistas:

Si la poesía como cultura es hija de la historia, en lo intrínseco de su ser hay un impulso que la trasciende, una suspensión espiritual que la anonada. Ningún poema puede comprenderse sin el tejido de circunstancias en que nace; menos lo será si intentamos reducirlo a ese tejido. La poesía es siempre el efecto que excede a todas sus causas. En ese exceso está su consistencia y su razón de ser; ahí se abriga la gracia, el desconocimiento en que la criatura palpa la sobreabundancia que la sostiene. Por eso al presentar a este grupo de poetas, he querido recordar algunos de los problemas entre cuyas ardientes interrogaciones ellos vivieron o viven, librando

batalla contra las fatalidades históricas; pero no quisieron dejar en el lector la impresión de que ese problematismo los agota. No, la poesía es algo más; la poesía es el *más*. Y cuando de veras aparece, nuestra esperanza ya no es de ninguna posibilidad; nuestra dicha, de ningún cumplimiento (4: 394-395).

Las circunstancias hacían que tanto el grupo cubano como el mexicano compartieran las mismas vicisitudes. El texto de Vitier reafirma que el camino hacia la apertura de las literaturas del resto del mundo se allana si es posible compartir y comparar las experiencias nacionales, sobre todo en el ámbito de la América Latina. En sí mismo, el proyecto de esta antología (que sería publicada por la misma casa editorial que sacaba la *Revista*, Obregón) es una muestra de ello.

3. LAS RESEÑAS EN LA *REVISTA MEXICANA DE LITERATURA*. EL CASO DE *EL ARCO Y LA LIRA*

El género reseña no es muy abundante en esta primera época. Pueden contarse como textos de este tipo los que tratan, en el número doble 9-10 (enero-abril de 1957) sobre *Las provincias del aire*, el libro de poemas de Jaime García Terrés, debidas a Ramón Xirau (“La poesía de Jaime García Terrés”, 9-10: 135-140) y Manuel Calvillo (“*Las provincias del aire*”, 9-10: 141-143); también las que hacen tanto Emma Susana Speratti sobre *Final del juego* de Julio Cortázar (11: 75-76), como Ramón Xirau sobre *Las peras del olmo* (11: 82-84). Destacan, por ello, las reseñas dedicadas a *El arco y la lira*, el ensayo de Octavio Paz sobre el fenómeno poético, escritas por Tomás Segovia y Manuel Durán. Se trata de un episodio singular que muestra la importancia que adquirió la crítica literaria profesional en la postura estética defendida por los editores de la *Revista Mexicana de Literatura*. Se ofrece a continuación un análisis de este caso, para ilustrar el significativo relieve de la crítica literaria en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*.

En la recepción que tuvo el libro de Paz en las publicaciones de la época, es posible observar la manera de actuar de los bandos en disputa del campo literario mexicano.⁴¹ Lo novedoso no es que los defensores del nacionalismo y del compromiso en la literatura ataquen el libro e injurien a Paz, sino los argumentos que usan. En este mismo sentido, es significativa la reacción de los editores porque, además de subrayar la pertenencia a uno de los dos bandos, los argumentos esgrimidos se basan en el ejercicio de un tipo de crítica literaria que la publicación había puesto a circular desde su fundación. Las reseñas del libro de Paz aparecidas en la *Revista Mexicana de Literatura* señalan que el eje principal de la propuesta con la que pretenden ganar la disputa contra sus adversarios lo constituye el prestigio de una crítica literaria profesional.

El arco y la lira ve la luz en marzo de 1956. Por varias razones era un libro esperado; no sólo su autor gozaba ya de prestigio sino que en los meses anteriores se había hecho alusión a su próxima aparición, amén de los adelantos del libro publicados o leídos en público. De igual modo, las reseñas que aparecen de inmediato hablan, por sí mismas, de cierta expectativa. La reseña de Raúl Leiva, pese a ser elogiosa en algunos aspectos y señalar la importancia del libro de Paz, no deja de juzgarla de acuerdo a los parámetros de exigencia de la literatura “comprometida”.⁴² Raúl Leiva expresa en su crítica su desconfianza del nivel de compromiso que las ideas de Paz expresan. El crítico relaciona

⁴¹ Anthony Stanton ha recopilado y analizado la recepción crítica, nacional e internacional, sobre *El arco y la lira* (“Prehistoria y recepción de un libro insólito: *El arco y la lira* (1956)”, Postfacio a la *Edición facsimilar conmemorativa 50 aniversario (1956-2006)* del libro de Paz; FCE, México, 2006, pp. XXI-LV).

⁴² A la afirmación de Paz de que “la poesía moderna se ha convertido en el alimento de los disidentes y desterrados del mundo burgués”, Leiva añade las siguientes palabras que se parecen mucho a un reproche para el autor de *El arco y la lira*: “Esto es verdad. Los poetas domesticados son los que alcanzan los más altos puestos en la sociedad burguesa: se burocratizan, tienen abiertos los salones de la *high life*, se mueven en círculos no de hombres de letras sino de políticos, no les interesa el pueblo sino la refinada élite, son universales sin saber ser antes nacionales, etc.” (*Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1959, p. 218).

este defecto con el acercamiento de Paz a las ideas surrealistas.⁴³ Sin duda, para los críticos contemporáneos (y no sólo Leiva) la propuesta más sorprendente de *El arco y la lira* es la postulación del surrealismo, en los capítulos finales, “como momento culminante de los grandes intentos por unir vida, sociedad y poesía” dentro de la “poética histórica” ensayada en el libro.⁴⁴ Como ya ha quedado demostrado en otra parte, por aquella época se relacionaba la estética de Paz con el surrealismo también por otras razones: no sólo por la conferencia que dictó en 1954, sino por la entrevista con Roberto Vernengo y la publicación de *Semillas para un himno*. Por ello, es posible leer las críticas que se le hacen al libro a la par de las voces que se alzan contra la vigencia del movimiento francés. Es conocido el hecho de que *Estaciones*, la revista encabezada por Elías Nandino, tiene como principal objetivo desacreditar la vigencia del surrealismo.⁴⁵ Gran parte del número tercero de esta revista, fechado en el otoño de 1956, se dedica a documentar que el movimiento francés no sólo ya no está vigente en Europa sino que su intento de “implantación” en México es un despropósito. No importa que Paz mismo, en su ensayo, haya matizado mucho lo que puede denominarse su adhesión al surrealismo. Sus detractores pasan por alto la crítica que hace Paz del “automatismo” como el contrasentido más evidente del movimiento francés que pretendió conectar el inconsciente freudiano con la “inspiración”;

⁴³ El discurso de Leiva pasa, en ese punto, de la exégesis a la crítica de las ideas de Paz respecto del movimiento francés. Sin embargo, sus críticas se dirigen en seguida a juzgar la postura política de Paz. Leiva se refiere primero a la parte final de *El arco y la lira*, en la que el poeta habla de la naturaleza de la poesía moderna; el crítico guatemalteco señala la cercanía personal de Paz con Breton y es esta su coincidencia estética la que provoca una larga digresión: “Octavio Paz es revolucionario a su manera: trata de hallar una tercera vía (como Breton, Péret, Camus, etcétera) que concilie poesía y revolución. Esa ha sido la posición del surrealismo: anti-imperialista y anti-soviético, pero siempre, cosa curiosa, acentuando más lo último que lo primero... Los surrealistas –dicen– aman la libertad ante todo, rindiéndole a veces un culto platónicamente desmesurado... Se olvidan de que para que todos disfrutemos de una real libertad antes hay que cambiar el mundo que habitamos, reencontrar lo humano esencial, que significa cambiar al bestializado *homo terrenales* que florece en nuestro tiempo” (“*El arco y la lira*”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 8 de abril de 1956, núm. 386, p. 3; *ibid.*, p. 220).

⁴⁴ Anthony Stanton, “Una lectura de *El arco y la lira*”, en Rafael Olea Franco y James Valender (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias. Volumen II. Literatura*, El Colegio de México, México, 1992, p. 319.

⁴⁵ Esta polémica se detalla y analiza en el capítulo VI de este estudio.

soslayan también que para Paz “no es el inconsciente lo que se revela en la inspiración sino el ser total antes de su escisión en contrarios irreconciliables”; y pasan por alto, en fin, que “el autor hace reiteradas distinciones entre el lenguaje, la retórica o el estilo surrealistas – que no le atraen– y una cierta actividad vital, visión del mundo o ética extraliteraria que despierta su adhesión”.⁴⁶ Los lectores tempranos insistían no sólo en la obsolescencia del surrealismo, sino en su rechazo a la escritura automática, como si Paz la practicara o la exaltara. Arturo Rivas Sáinz, en la reseña del libro aparecida en *Estaciones*, por ejemplo sentencia:

En cuanto a la *escritura automática*, de que se habla en la misma página, aseguro que nadie la ha practicado, según la receta superrealista, por la obvia razón de que es imposible: el que escribe no puede menos de SABER LO QUE ESTÁ ESCRIBIENDO. Y la conciencia del acto de escribir es a fuerzas, simultánea [al] acto de ADVERTIR Y PENSAR LO QUE SE ESTÁ ESCRIBIENDO. De otro modo no se escribirían... palabras.⁴⁷

El texto de Rivas Sáinz, más que reseña (y lo aclara el propio autor), es una transcripción de “algunas afirmaciones de Octavio y los sabrosos comentarios que en plena lectura, se me fueron ocurriendo”.⁴⁸ Al revisar este tipo de recensiones, se reafirma la apreciación de Anthony Stanton sobre la dificultad de la comprensión del texto de Paz: “Se trata de uno de los libros menos estudiados y menos comprendidos del autor.”⁴⁹ Rivas Sáinz también lo reconoce al final de su texto: “Temo haber falseado el pensamiento que trato de interpretar, mas si eso acontece, no culpo su oscura profundidad, sino ‘la flaqueza de mi entendimiento’.”⁵⁰

⁴⁶ A. Stanton, “Una lectura...”, art. cit., pp. 319-320.

⁴⁷ “El arco y la lira”, *Estaciones*, 3, 1956, p. 402.

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ Stanton, “Una lectura...”, art. cit., p. 302.

⁵⁰ Rivas Sáinz, art. cit., p. 404.

La incomprensión está en el origen de la virulencia de ciertos ataques como el del propio Elías Nandino. Desde *Metáfora* (curiosamente no desde su propia publicación), Nandino descarga su animadversión contra el libro de Paz. El medio que elige es un texto muy particular, ni reseña, ni ensayo, sino una especie de poema de versos largos que se titula “Variaciones poéticas”, y que deja ver que el encono contra Paz y sus ideas es compartido por un grupo amplio (cuando menos los reunidos en *Estaciones* y en *Metáfora*).⁵¹ En términos generales, se puede describir este texto como una defensa de la libre inspiración en la poesía, y que ésta no se vea contaminada con los pretenciosos devaneos de la crítica. Los primeros “versos” dicen:

La poesía ha sido tan bombardeada por los que han querido definirla
que es preferible que tú le tengas respeto, y la pienses y la vivas en
su misterio.

Si no puedes definir la Poesía, confórmate con crearla. Su misma existencia
la define.

Los poetas construyen la Poesía. Los críticos la destruyen.⁵²

Es necesario subrayar la imagen negativa que se expresa de los críticos, y en general, de la crítica: la poesía es un “misterio” que hay que “vivir” y no “definir”. El texto deriva pronto en una especie de deontología (“Ten presente que los poemas no se escriben, se dibujan [...] En el poema debe ser tan contenido el alcance de [las metáforas] que, sin lastimar la idea central, la levanten y la saquen a flote”) que refuerza la idea de que la libre

⁵¹ En la sección miscelánea de *Metáfora*, “Colofón”, sus editores solían marcar sus diferencias con el resto de los miembros del campo cultural mexicano, acusándolos frecuentemente de recibir subsidios y pagas oficiales. Entre los objetos de sus denostaciones se encontraban los exiliados españoles (José Pascual Buxó, Max Aub o Ramón Xirau), *México en la Cultura*, el Fondo de Cultura Económica y los miembros de la *Revista Mexicana de Literatura*. A manera de presentación del texto de Nandino, y a la par que expresan su menosprecio a un colaborador del suplemento de *Novedades* que usaba el seudónimo de “La Urraca”, los autores de “Colofón” dieron de esta manera la noticia de la salida de *El arco y la lira*: “Cuando Octavio Paz sacó su *Arco* del Fondo, la Urraca voló al último rincón de una cantina. Pero, cuando tañó la *Lira*, ni murciélagos quedaron en la avenida Juárez y librerías fronterizas. Y si no quieren perder tiempo con este libro, vea las Variaciones de Elías Nandino publicadas en este número” (Anónimo, “Colofón”, *Metáfora*, núm. 9, julio-agosto de 1956, p. 44).

⁵² “Variaciones poéticas”, *Metáfora*, julio-agosto de 1956, núm. 9, p. 4.

inspiración (hace hincapié en la inefabilidad de la Poesía) es la única capaz de producir poemas. El destinatario de estas palabras apenas se alude, pero es inequívoco. Nuevamente se encuentra la identificación de la obra de Paz con el surrealismo,⁵³ pero sobre todo Nandino rechaza por completo la reflexión del poeta, expresada en *El arco y la lira*:

Mientras los criminales sabios inventan armas para matar, los poetas
 Inventan sueños para vivir.
 “¿Hasta qué capítulo has avanzado en ese libro tan interesante que
 acaba de aparecer?” Ya casi llego al *cesto*.⁵⁴

Resuena en demasía, en las palabras y en la forma del texto de Nandino, un cierto desprecio antiintelectualista, un crecido orgullo del creador que mira con superioridad cualquier intervención del crítico. Ante la subvaloración del ejercicio reflexivo que provocó como reacción el libro de Paz, y sobre todo ante el vacío crítico (casi completo) que se observa en las reseñas aquí citadas,⁵⁵ los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* deciden responder con la inclusión de dos reseñas. Y en la elección de sus autores (el joven poeta Tomás Segovia, así como el también novel académico Manuel Durán) parecen querer privilegiar las dos lecturas posibles del libro: como un libro de un poeta para poetas, y como un ejemplo de voluntad teórica. En otras palabras, eligen tanto la crítica de los creadores como la de un crítico profesional.

El texto de Segovia –“Entre la gratuidad y el compromiso”– subraya su acercamiento “personal” al ensayo de Paz, mientras que el de Durán ubica sus reflexiones en el plano más amplio, más abstracto de “la estética contemporánea”. Segovia justifica el

⁵³ “La ciencia ha llegado a inventar la manera de crear cuerpos sintéticos / con apariencia de naturales. Se asegura que químicamente son iguales. / ¿A esto nos llevan los surrealistas?” (*ibid.*, p. 5).

⁵⁴ *Loc. cit.*

⁵⁵ A. Stanton sólo menciona una reseña más publicada en México por esos meses: la nota que le dedica Miguel Lerín en *El Nacional* (7 de septiembre de 1956): “Un estudio sobre poesía” (“Prehistoria y recepción...”, art. cit., p. XXXVI).

tono de sus reflexiones porque piensa que el libro de Paz “es de esos libros que a cada uno le parecen escritos –casi dichos– para él personalmente, y ponerlos en la picota pública de la ‘crítica’ es ya desvirtuarlos un poco” (8: 102). De manera curiosa, para Segovia *El arco y la lira* es de tal manera un logro “poético” de su autor (le parece un libro escrito “desde dentro”, “inspirado”, una proposición estética elaborada desde “la libertad”, que rehuye el absurdo de pretender ser “ciencia literaria”, 8: 102-103) que él ha captado de manera muy “personal”, y que la “crítica”, su discusión, lo rebajaría de nivel. Si pudiera pensarse que estas palabras son un nuevo rechazo de “la crítica” como ejercicio, en realidad son el rechazo de un cierto tipo de crítica:

Esto [la desvirtuación], y en la peor de las formas, es lo que creo que han hecho últimamente algunos grupos que se han dedicado a escarnecerlo sin ninguna razón seria, y mucho menos proponiendo algo que oponerle. Claro que esto mismo contribuye a dar la medida de su importancia, y el hecho de que, varios meses después de su publicación, siga siendo de primerísima actualidad entre los más turbulentos y volanderos jóvenes es ya significativo (8: 102).

El punto de vista de Segovia, además de que se asume como el receptor ideal del texto de Paz en la medida en que él también es un poeta, oscila entre los valores expresados en el título de su reseña: la gratuidad y el compromiso. Ante todo, la intención de Segovia es explicar y ubicar en este espectro ideológico las ideas expresadas por Paz: “Yo veo en *El arco y la lira* uno de los intentos más inteligentes de unir algunas de las ideas fundamentales del existencialismo con una teoría poética de tendencia surrealista” (8: 103). Tal síntesis no carece de ciertos problemas que Segovia analiza y critica. Ya Anthony Stanton recuerda que el libro de Paz está formado por “una síntesis ecléctica efectuada entre discursos y doctrinas acaso inconciliables entre sí”, y, además, trae a colación la distancia que Segovia expresa frente al texto “porque ve, no sin razón, una fundamental

incompatibilidad entre el compromiso determinista implicado por el historicismo existencialista y la gratuidad estética que nace de una metafísica de la pureza”.⁵⁶

En efecto, para Segovia la obra poética de Paz no está en ninguno de los dos extremos, y reconoce que el poeta siempre ha intentado superar esta dicotomía. Sin embargo, le reprocha que no siempre lo logre, y que sus ideas se inclinen por la vertiente “moderna” de la poesía que opta por los “ismos”, impregnada de rasgos de “pureza” que hacen de la poesía un objeto “gratuito”, prescindible, inocuo. El principal problema de la poesía de Paz es que, a pesar de que dice proponerse un cambio de la realidad, no renuncia al surrealismo, asociado a un “juego matemático”, al “automatismo” que niega la realidad (8: 106). De haber seguido fielmente las teorías freudianas, dice Segovia, el surrealismo hubiera producido objetos de interés clínico y científico; en cambio:

No vio en el inconsciente un fenómeno natural de los que la ciencia estudia y explica, sino la manifestación de una superrealidad nunca definida, y que sólo hubiera podido explicarse mediante principios místicos y religiosos que los surrealistas nunca quisieron reconocer del todo (8: 108).

Sin embargo, según el reseñista, Paz rescata lo más valioso del movimiento francés –la libertad: “Lo que Octavio Paz intenta hacer es ponerle un corazón al automatismo, y este corazón es la libertad en el sentido existencialista de la palabra” (8: 109). Así, la creación artística se inscribe en el marco de la libertad como condición de la existencia; una existencia que, si bien es gratuita, en su interior nada carece de “sentido”. Por ello, razona Segovia, “el acto radicalmente absurdo (y en realidad inimaginable) mediante el cual yo he venido a la existencia o mediante el cual la realidad me es dada, es imitado por este arte en la creación verbal sin sentido [el arte abstracto]” (8: 110). Pero la libertad así concebida produce imágenes, poemas sin sentido y, en última instancia, gratuitos.

⁵⁶ Stanton, “Una lectura...”, art. cit., p. 305 y n. 7.

Segovia recuerda que Paz sostiene que la “unidad originaria del lenguaje no es la palabra, sino la frase que se define como conjunto de palabras que bastan para formar sentido” (8: 111). Esta definición le parece que contradice los intentos del arte surrealista en cuanto que se convierte en un arte de puras formas, vaciadas de significado de manera artificial. Segovia se opone a esta concepción del arte y sostiene que su postura es la contraria: “una poesía que no desprecie y suplante la realidad y la vida, sino que nos las desnude más y nos las haga más vivas y reales” (8: 113). Como se ve, la reseña en su conjunto constituye un ejercicio de profunda y razonada discrepancia; una lectura con este nivel de argumentación es el tipo de ejercicio crítico que la *Revista Mexicana de Literatura* ofrece como opción propia.

El texto de Manuel Durán –“La estética de Octavio Paz”– se inicia, precisamente, con una caracterización de la crítica y la estética contemporáneas y su nivel de alcance. Dice que, pese a estar altamente especializadas las disciplinas estéticas, hay muy poca acogida para ellas si no es en el ámbito académico. Esta paradoja se presenta incluso pese a que la crítica del momento es menos dogmática e irracional que la de antaño. Los críticos de entonces son –dice– “más cautos, más flexibles, se dan cuenta de relativismos, de orígenes históricos y antropológicos, de relaciones matemáticas y de simetría, estudian ritmos y repeticiones en forma que escapaba por completo a los antiguos estetas”; y más aún:

Frente al valor de intermediario demiúrgico del crítico barroco o al entusiasmo profético del crítico romántico y post-romántico, el crítico contemporáneo es con frecuencia un universitario sin participación plena en la vida artística de su sociedad; su visión histórica le impone la máxima cautela al recordarle las virtudes del relativismo y las fallas del dogmatismo (8: 115-116).

En estos señalamientos, Durán acota el lugar desde donde él mismo toma la palabra (desde la crítica que aquí he definido como “académica”), al mismo tiempo que puntualiza el valor que tiene *El arco y la lira* como un libro de “teoría de la poesía” escrito por un poeta.

Durán destaca que el libro de Paz es el primer intento por escribir una estética de lo contemporáneo, que ve al “hombre como posibilidad, como disponibilidad, como ‘ser que nunca acaba de serse’”. a la manera en que está presente en Ortega y Heidegger (8: 119-120). En su lectura, trata de esclarecer las diferencias entre el pensamiento que expone Paz y el de los autores que usa como fuentes. Destaca, por ejemplo, la presencia de lo sagrado (en la equiparación entre la experiencia amorosa y la religiosa al momento de la revelación del ser) que Paz añade al pensamiento de Ortega y de Heidegger (8: 122). A la par que expone las ideas principales que atraviesan el ensayo de Paz, Durán identifica algunas otras fuentes de pensamiento que no aparecen citadas por el poeta, como Max Scheler o Martin Buber: “En todos ellos es posible encontrar, en germen o en forma explícita, las características más importantes del hombre que Paz describe. La labor de Paz ha sido en cierto modo de síntesis” (8: 124-125). Durán destaca la estrecha relación de la teoría de la inspiración en Paz con algunos pasajes de la obra de Buber. Pronto desiste Durán de la búsqueda de fuentes y concluye que las ideas que expresa Paz “están en el aire”, en el ambiente del existencialismo moderno, y que su principal mérito consiste en “establecer jerarquías” entre todas estas ideas y, “sobre todo, convertir a la ontología en base de la estética” (8: 126).

En este punto, interesa destacar una característica del trabajo de Durán: no es fácil, ya se ha dicho, estar a la altura de la complejidad de las ideas de Paz; el reseñista lo logra gracias a que su visión siempre enfoca el libro dentro de un contexto más amplio, el de la historia estética contemporánea. Sostiene, por ejemplo, que la estética de Croce o el *New*

Criticism ofrecen “una estética desligada de todo estudio serio de lo que es el hombre y la realidad humana, o unida a un concepto del hombre y su realidad en que ya no podemos creer”, a diferencia de Paz, quien primero describe la realidad del hombre contemporáneo y desprende de ahí su estética (8: 126).

Además de relacionar sus reflexiones sobre el ensayo de Paz con la obra poética (cita ejemplos en que la poesía paciana ya incluía ciertos de los problemas planteados en *El arco y la lira*) y de destacar las dimensiones políticas que se desprenden de las propuestas estéticas del surrealismo (las de transformar la sociedad, romper el vínculo que vuelve objetos a los demás y liberar al hombre), Durán subraya los alcances que posee la obra en cuanto a la crítica literaria. El reseñista destaca que Paz logra revitalizar “dos de las corrientes principales de la crítica contemporánea, que se agotaban por falta de contacto con fenómenos humanos más generales y profundos. Nos referimos a la estilística y a la crítica histórica” (8: 132). Durán sostiene que la estética propuesta por Paz venía a sustituir las vigentes, sobre todo la de Croce, y hacía frente a la de mayor presencia en aquel momento en Estados Unidos, el *New Criticism* (8: 134-135):

Ha pasado la generación de Croce y su estética. Sentimos que por fin en Paz ha encontrado nuestro tiempo un conjunto de ideas adecuado a lo que sentíamos como necesario, a lo que los poetas habían dicho o estaban diciendo. Es posible que una nueva generación encuentre insuficientes o confusas las ideas de Paz sobre el hombre y la estética. Hoy por hoy, nos parece la más justa y necesaria expresión de una voluntad artística comprometida a la vez con un presente concreto, con lo sagrado eterno, con el futuro rebelde y revolucionario que necesitamos (8: 136).

Así como Segovia se reconocía en el texto de Paz como destinatario ideal, al comprender y asimilar su exposición sobre la inspiración poética, del mismo modo Durán se reconoce como el lector privilegiado de las teorías críticas usadas y expuestas en el libro que reseña. Al destacar estas dos vertientes, lo que hay de poética y estética al igual que de

crítica literaria, los reseñistas aciertan a iluminar la lectura de un libro fundamental como *El arco y la lira* y con ello lo rescatan del vituperio, del olvido, del menosprecio y del encono de que fue objeto. Sobre todo, las reseñas de Segovia y Durán son vivos ejemplos de cómo la *Revista Mexicana de Literatura* combate el raquitismo de la crítica literaria en las publicaciones de la época; un raquitismo debido, en buena medida, al antiintelectualismo de quienes anteponían la ideología política al ejercicio de las letras. Otras batallas similares se libran, según se verá a continuación, en torno a la narrativa y, sobre todo, a la poesía –tal como lo revela el conflicto que tiene al surrealismo en el centro del debate.

Capítulo V

La narrativa en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*

1. ANTECEDENTES. LA POLÉMICA EN TORNO A LA LITERATURA FANTÁSTICA

El ambiente polémico en el campo cultural mexicano de mediados de los cincuenta influye en las decisiones que toman los editores de la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* sobre el tipo de textos narrativos que se publican. Es preciso traer a la discusión la reactivación de la polémica nacionalista para encontrar los tipos de narrativa que en la época se practicaban. La narrativa es uno de los puntos centrales de la disputa entre los llamados “universalistas” y “nacionalistas”. Generalmente, el modo narrativo se asocia a una alta capacidad comunicativa de la realidad; así lo deja ver el análisis que Claudia Gilman hace de la predominancia que tuvo la novela en la década de los sesenta.¹ La disputa, entonces, se centra en el contenido que, en términos ideológicos y políticos, la narrativa debe contener para cumplir y aprovechar su condición de vehículo.

Hacia finales de 1954, en el marco de la VI Feria del Libro organizada por el Departamento del Distrito Federal, tiene lugar el lanzamiento de una nueva hornada de libros editados por Juan José Arreola en su imprenta de Los Presentes. Entre ellos está el primer libro de Carlos Fuentes: *Los días enmascarados*. Este estreno literario, por sorprendente que parezca, causó mucho revuelo y reavivó la discusión sobre la función de la

¹ “En la novela, una conciencia (la del escritor) se ponía en relación con otra conciencia (la del lector), y el género, con su carga de objetividad, podía concebirse como un transformador de la conciencia del público. Por eso era importante la toma de partido o la posición de cada uno de los autores. La novela, género ‘situado’ por excelencia, capaz de representar una totalidad que la experiencia del mundo sólo podía dar de modo fragmentario. Esta convicción, que une pensamientos tan disímiles como los de Luckács y Bajtin, asociaba a la novela un enorme poder para dar cuenta de lo ‘real’, lo ‘contemporáneo’ y la trama profunda de causalidades y determinaciones que unían lo aparentemente discontinuo” (Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil...*, op. cit. p. 311).

literatura en la sociedad mexicana. Este debate se convierte en un antecedente directo de la *Revista Mexicana de Literatura*, por estar implicado uno de sus animadores; por ello, influye sobre el tipo de narrativa que ahí se publica. En la recepción crítica que se produce a raíz de la aparición de *Los días enmascarados*, es posible leer no sólo los argumentos con que uno y otro bando defienden sus posturas, sino además analizar los alineamientos estéticos y políticos de cada grupo.²

Uno de los primeros comentarios al libro se debe a María Elvira Bermúdez (colaboradora habitual de *El Nacional* y que desde entonces practicaba y se interesaba en la literatura policial), quien le dedica una buena parte de la reseña colectiva, publicada en el suplemento *Revista Mexicana de Cultura* del diario oficialista, que le dispensa a los libros de la colección de Arreola. El desciframiento que hacen los reseñistas de la época de la prosa de Fuentes muestra el nivel de polarización en la discusión estética e ideológica de entonces. Los parámetros de la lectura tienen como referente el nivel de politización y compromiso de los escritores, aun cuando, como en el caso de Bermúdez, ésta no sea una lectura que parta de la ideología como rasero de la crítica. Comienza de esta manera su comentario: “*Los días enmascarados* de Carlos Fuentes, es un volumen que contiene seis cuentos. El primero de ellos, “Chac Mool”, pertenece claramente a un género fantástico sin ulteriores intenciones.”³ La ausencia de las “ulteriores intenciones” en la prosa de Fuentes es la que los defensores del arte nacionalista y del “compromiso” critican y denuncian. Lo significativo aquí es la inmediata asociación entre el “género fantástico” y esta aparente ausencia de contenido político. A partir de ese primer momento, los reproches más

² También Rafael Olea Franco se ocupa de la primera recepción de *Los días enmascarados* (*En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México–CONARTE Nuevo León, México, 2004).

³ María Elvira Bermúdez, “Los libros”, *Revista Mexicana de Cultura* supl. de *El Nacional*, 12 de diciembre de 1954, núm. 402, p. 12.

recurrentes al libro de Fuentes de parte de la crítica del bando nacionalista son su “egoísmo”; la negación de la realidad asociada a su tendencia “artepurista”; su gusto por literaturas extranjeras y la erudición libresca.⁴

Joaquín Macgrégor publica una reseña del libro una semana después, en el mismo espacio –en las páginas del suplemento de *El Nacional*. Ahí, enumera y deplora todos estos defectos del libro:

Los seis cuentos que componen *Los días enmascarados* revelan cierta ferocidad subjetiva, un alambicado afán de incomunicación claramente emparentados con la sensibilidad privativa de los círculos literarios “elegantes”. Se trata, no cabe duda, de los tráfugas de la vida, los que se sienten “libres” por acogerse a una precaria intimidad donde la imaginación flota en el más puro de los vacíos.⁵

Se observa una inmediata derivación desde los defectos estéticos (la “ferocidad subjetiva”, el “alambicado afán de incomunicación”) hacia la estigmatización política del autor; también se alude a su origen social. Además, los defectos del libro se deben a que Fuentes comparte tales parámetros artísticos con un grupo. Así, Macgrégor identifica al joven cuentista dentro del bando opositor a los nacionalistas:

Su imaginación –ausente en tantos “presentes” y otros que no lo son– no se alimenta de realidades devastadoras o enaltecidas, no conjuga la visión con la previsión.

⁴ Raúl Villaseñor, por ejemplo, en una serie de artículos aparecidos a raíz de la publicación de *Los días enmascarados* (y posteriores a la reseña de Bermúdez), argumenta en favor de no escribir sólo para la “satisfacción personal” del propio creador: “Un literato que ha nacido en México y que conoce las circunstancias que han ido integrando paulatinamente la desgarrante historia de la Patria, al escribir lo que en su función creativa se propone dar a conocer, debe tener en cuenta que lo hace no únicamente para su personal satisfacción, sino tratando de lograr que se perfilen nítidamente características que tiendan a aglutinar las voluntades de quienes lo leen, encaminadas al supremo fin de llevar a cabo lo que debe ser el propósito fundamental de quienes obran conscientemente: hacer una nacionalidad vigorosa.” Sus críticas de inmediato derivan en un señalamiento menos estético y más dirigido contra el estrato social de ciertos escritores (se entiende que Fuentes es uno de ellos) que son diplomáticos y que por ello pueden viajar y tener acceso a otras literaturas (Raúl Villaseñor, “Torre del vigía”, *El Nacional*, 14 de diciembre de 1954, p. 8. Véase además la serie completa de artículos que se publican a diario entre el 14 y el 19 de diciembre de 1954, en la misma columna).

⁵ “Los libros. En torno a un folleto”, *Revista Mexicana de Cultura*, supl. de *El Nacional*, 19 de diciembre de 1954, núm. 403, p. 12.

Tan sólo se preocupa por reflejar las vivencias de la “secta” presidida por Octavio Paz. Por eso es una falsa imaginación, sectaria y esotérica.⁶

El reseñista, quizá más atento a los acontecimientos y acomodos en el campo cultural del momento, identifica a Paz –a quien se le consideraba como promotor del surrealismo en México– como la cabeza de un movimiento contrario al nacionalismo en la literatura.⁷ Además, la descalificación de la colección en la que aparece el volumen de cuentos es explicable porque incluía en aquel momento textos del mismo Juan José Arreola, Emmanuel Carballo, Elena Poniatowska, Alfonso Reyes y otros autores que no sólo no eran muy afectos al nacionalismo, sino que eran considerados (algunos, como Reyes, desde tiempo atrás) como extranjerizantes y “descastados”.⁸ La condena al tipo fantástico de literatura (el que Fuentes ensaya en sus relatos) es de carácter puramente ideológico; sus características (“la ironía descastada, la erudición libresca, el *suspense*, la altanera ignorancia de la realidad”) representan un tipo de literatura superflua, “un neacademismo estéril y desafecto a cualquier contacto fecundador”.

Es significativo que en su reseña Macgrégor argumente sus ideas mediante el contraste con el tipo de literatura que, según él, debe practicarse: elogia el libro de Luis Córdova, *Los alambrados*, que trata de las desventuras de los braceros mexicanos que cruzan a Estados Unidos. Este texto tiene todas las virtudes que el bando nacionalista defiende: trata sobre un problema de la realidad contemporánea; el personaje proviene de

⁶ *Idem.*

⁷ Quizá también Macgrégor tuviera en mente el tipo de prosa practicada por Paz en su libro de 1951, *¿Águila o sol?* Es incierto pero no improbable que el reseñista considerara la influencia de algunos textos de ese libro, con sus peculiares formas de subvertir la realidad, en la confección de los primeros cuentos de Fuentes.

⁸ Reyes, no está demás recordarlo, había enfrentado durante la polémica del 32 estas y otras acusaciones – como la de escribir sobre temas “desvinculados de México”– esgrimidas en su contra por Héctor Pérez Martínez desde las páginas del mismo *El Nacional* (véase, Sheridan, *México en 1932, op. cit.*, pp. 213-214 y 267).

los estratos sociales más bajos; el texto es realista y por lo tanto posee “comunicabilidad”; el autor toma una actitud política frente a la realidad y denuncia una injusticia; por todo ello, el discurso literario participa por completo en el discurso de la realidad política nacional y la literatura se convierte en vehículo de la ideología vigente; en definitiva, se trata de un objeto estético “bello” de acuerdo con todos estos presupuestos:

Frente a tal literatura desnacionalizadora hay otra. La de los escritores que mantienen sentidos y criterio abiertos a la urgentísima existencia, tejiendo pacientemente la difícil urdimbre de la comunicabilidad; la literatura que se rebela de modo auténtico contra la injusticia, sabiendo que los valores se crean en íntima trabazón y fecundamiento recíproco; en fin, la literatura y el arte que se incorporan a la nación y a la humanidad como una de sus partes esenciales. La que no sacrifica la ética en aras de una belleza “pura” imposible. La que surge del hombre para el hombre mismo. La literatura que es ilimitada como la vida a la cual se debe. Luis Córdova pertenece a tal estirpe literaria, para fortuna suya y de México. Nos da nueva prueba de ello en *Los alambrados*, más que relato aguafuerte sobrio y conciso, punzante, de la muerte, que no vida, de los braceros “ilegales” en el vecino país del Norte.⁹

Se nota en el tono de estas palabras el carácter cerrado de la disyuntiva. La literatura militante es, en verdad, la única opción; la contraria, esa que trata de una “belleza ‘pura’ imposible” es ajena a la ética y a lo humano. Una vez más, y por si quedara alguna duda, la condena de la literatura de la “imaginación” y la “fantasía” proviene del juicio en tanto que objeto político e ideológico del discurso literario. Concluye Macgrégor: “Tal es el dilema: plutocracia o democracia, egoísmo o altruismo, soledad o solidaridad; en política como en literatura. Y no hay tercera posición que valga.”¹⁰

Es significativo que este debate se haya verificado en las páginas de un diario oficialista y comprometido con la ideología nacionalista: por un lado, es natural encontrar en este medio un rechazo tan fuerte a la literatura no realista. Sin embargo, al menos en lo

⁹ Macgrégor, art. cit, p. 12.

¹⁰ *Idem.*

que se refiere a este debate sobre la literatura fantástica, su visión no fue monocromática. María Elvira Bermúdez publica, a la semana siguiente y en el mismo espacio (la columna “Los libros” del suplemento dominical), su respuesta a Macgrégor. Bermúdez trata de desactivar el principal argumento de Villaseñor y Macgrégor, o sea el divorcio que los nacionalistas ven entre el género fantástico y la realidad:

A mi juicio, la fantasía y el suspenso en manera alguna están reñidos ni en teoría, ni en el caso particular de *Los días enmascarados*, con una realidad devastadora o con una previsión. Precisamente suelen ser la fantasía y el símbolo los recursos literarios más idóneos para comunicar un mensaje actual y urgente. En otra ocasión, ya lejana, manifesté que literatura comprometida, esto es, literatura valiosa y perdurable, es la que toma de la realidad los elementos vitales para expresar, simbólica o poéticamente, una versión dada acerca de los valores espirituales. Dije asimismo que del vocablo realidad no está excluida la fantasía, porque ésta no es un desboque de la mente que permita describir a capricho del escritor tipos, ambientes o sucesos irreales, sin significación teleológica alguna.¹¹

La réplica de Bermúdez hace evidente la lectura ideológica de Macgrégor (con quien dice no querer polemizar) y muestra que la obra de Fuentes sí pudo ser leída e interpretada en su justa dimensión por un sector del público interesado.¹² Ya en su primera intervención Bermúdez había encontrado los referentes de ciertos cuentos, como la sátira de “En defensa de la Trigolibia”, que trata, según la reseñista, sobre “las confusiones ideológicas y [...] los abusos reales a que dan lugar las variadas interpretaciones de la trigolibia, es decir, de la democracia. El enrevesamiento de los neologismos coadyuva a

¹¹ María Elvira Bermúdez, “Los Libros”, *Revista Mexicana de Cultura*, supl. de *El Nacional*, 26 de diciembre de 1954, núm. 404, p. 12.

¹² Al repasar la primera recepción del libro de Fuentes, R. Olea Franco detecta que del lado nacionalista hay una mala interpretación de *Los días enmascarados*: “muchos de sus receptores inmediatos leyeron mal el texto, no comprendieron sus significaciones potenciales”; agrega que desea evidenciar en su estudio “que incluso aceptando la restrictiva idea que exige un ‘compromiso social’ al escritor, una parte sustancial de *Los días enmascarados* inventa un mundo fantástico que posee fuertes nexos con el México contemporáneo, con el cual y desde el cual discute” (*op. cit.*, p. 144). La lectura de María Elvira Bermúdez avanza sobre esta misma hipótesis, y por ello forma parte de esa minoría que “leyó bien” el libro de Fuentes.

poner de relieve el caos semántico actual”.¹³ Si hay una lectora que logra desentrañar el trasfondo político que bien o mal Fuentes vuelve materia de sus relatos, quiere decir que éste era perceptible en aquel momento, y que el autor intentaba dotar a su prosa de esa intención política. Quizá la virulencia con la que Macgrégor y Villaseñor reaccionan es debida a la oposición tajante a ese modo de entender la política. Por eso la polarización en el terreno ideológico se traduce en la misma crispación en el ámbito cultural, en este caso el literario. Para los participantes en esta polémica parece haber únicamente dos tipos de literatura: la realista y aquella que se denomina en ese momento como “fantástica”, es decir que deriva de la “fantasía”. Dice Bermúdez:

Existen maneras, estilos, técnicas que no son exclusivos de país alguno, sino que responden a las necesidades o a los gustos de una época. Posiblemente el crudo realismo, inclusive el sartreano, sea definitivamente sustituido por la fantasía creadora. Pero es ésta una cuestión de preferencias. De mí sé decir que, ante todo, busco en un libro calidad literaria, esto es, lenguaje correcto, sintaxis firme, belleza y finura; y que entre una prosa pulida y hermosa que sugiera ideas inusitadas, y otra basta (con b) y violenta que abiertamente acuse o delate... lo que sea, me quedo con la primera.¹⁴

La discusión trasciende el acomodo de los participantes en espacios contrapuestos del campo literario. Se trata de la definición de una tradición. Para los nacionalistas, la literatura llamada “fantástica” resulta impropia para las letras nacionales: el argumento sobre el egoísmo de los creadores va un poco más allá en boca de José Luis González, quien afirma que en un mundo tan polarizado (el de la Guerra Fría) y una realidad nacional tan acuciante de definiciones es imposible no tomar partido por el realismo. Resume su

¹³ María Elvira Bermúdez, “Los libros”, art. cit., 12 de diciembre de 1954, p. 12.

¹⁴ María Elvira Bermúdez, “Los libros”, art. cit., 26 de diciembre de 1954, p. 12.

postura en una divisa: “el arte debe seguir a la vida y no a la inversa”.¹⁵ María Elvira Bermúdez trata de atenuar la reacción de los nacionalistas, indicándoles que, de hecho, el libro de Fuentes se une a una tradición mexicana y que su aparición está lejos de ser novedosa:

Sigo sin comprender por qué alrededor de ese libro se ha armado tal revuelo. Carlos Fuentes no es un innovador en nuestra literatura. Antes que él han escrito cuentos fantásticos, entre otros: Francisco Tario (todos los de *Tapioca Inn*); José Martínez Sotomayor (“El caballero de la mano en el pecho”); Salvador Calvillo Madrigal (“Azul”); Raúl Ortiz Ávila (“Los niños de piedra”); Armando Olivares (“La Ofrenda”) y Héctor Morales Saviñón (los cuentos de Lupito) [*sic*]. Estos cuentos no son homogéneos entre sí en lo que a calidad concierne; pero todos ellos, a mi entender, pertenecen al tipo visionario de creación como *Los días enmascarados*.¹⁶

En el núcleo de esta discusión radica la disyuntiva sobre qué tipo de narrativa debe escribirse en México. La polémica suscitada por la aparición de *Los días enmascarados* hace evidente el traslado de la disputa por la hegemonía en el campo político al terreno de la discusión estética, y su faceta más visible, la de la disputa “nacionalismo” vs. “universalismo”: la cuestión se resume en si la literatura fantástica pertenece a la tradición mexicana y si es positivo su fomento.

A la fuerte apuesta por el realismo que hace el bando nacionalista, los miembros de la *Revista Mexicana de Literatura* intentan fomentar la alternativa de la “fantasía”, al tiempo que exploran en tradiciones narrativas foráneas. En un medio crispado y polarizado, la elección de un tipo de narrativa define incluso una posición política más que estética. Como se verá en lo que sigue, las páginas de la *Revista Mexicana de Literatura* se abren a

¹⁵ José Luis González, “Los Libros. Un tercero pide la palabra”, *Revista Mexicana de Cultura*, supl. de *El Nacional*, 2 de enero de 1955, núm. 405, p. 12.

¹⁶ María Elvira Bermúdez, “Los Libros”, *Revista Mexicana de Cultura*, supl. de *El Nacional*, 23 de enero de 1955, núm. 408, p. 12.

ejercicios narrativos de distintas partes del mundo; dentro de los escritores nacionales, los editores impulsan aquellos que pertenecen a la tradición fantástica; y también dan cabida a otros tipos de realismo que el de “tendencia” (de corte más proclive al realismo-socialista) que se impulsaba desde el diario *El Nacional*.

Parece evidente que la discusión generada por *Los días enmascarados* influye directamente en la concepción del proyecto de la *Revista Mexicana de Literatura* y, más específicamente, en el tipo de narrativa que ahí se publica. Así lo parece confirmar la defensa que hace del libro de Fuentes el que a la postre fue co-director de la revista, Emmanuel Carballo, en las páginas de la *Revista Universidad de México*. Por principio de cuentas, en la disyuntiva planteada por los reseñistas anteriores Carballo proclama la superioridad de lo “fantástico” por encima del realismo; afirma que entre Fuentes y los cuentistas de su generación hay un hiato: “Mientras éstos retratan el ambiente en que viven, Fuentes inventa un ambiente ficticio pero verosímil, fantástico pero real. Aquéllos trabajan con evidencias, éste con probabilidades. Aquéllos, al encasillarlos, resultan realistas; éste, fantástico. En Fuentes la *imitación* adquiere rango de creación; en ellos la *creación* es desvaída imitación.”¹⁷ El crítico utiliza un argumento similar al que había usado antes Bermúdez: “Igualmente puede ser verdadero un cuento realista que uno fantástico.” El reseñista entiende que cada opción trae aparejada implicaciones políticas contrapuestas.

¹⁷ “*Los días enmascarados*”, *Revista Universidad de México*, marzo de 1955, núm. 7, p. 4. Ya antes, en el número de noviembre-diciembre de la misma revista, había aparecido una breve reseña (firmada por las iniciales A. B.) del libro de Fuentes. Aunque en términos generales era elogiosa, y de manera entusiasta glosaba el argumento de cada relato, dejaba ver algunos reflejos de las reseñas polémicas de *El Nacional*. Primero, hace notar la “imaginación ágil” del libro y entre sus influencias cita a Michaux, Swift y Paz. Luego subraya que, por tratarse de su primer libro, “está lleno de aciertos y atropellos”. El estilo, al que califica de “barroco” y “recargado”, le parece lo más criticable; en tal aspecto se centra su principal defecto: “Su emascaramiento nos da toda la sensación de arte por la ficción que encierra; su fluidez y su lenguaje, pero sin embargo, hay en ello todavía más malicia que verdad”. Finalmente, y a la luz de la polémica desatada, se lee que Fuentes, según el reseñista, posee “la valentía necesaria para no permitir que le tapen la boca fácilmente” (A[rchibaldo]. B[urns]., “Seis cuentos enmascarados”, *Revista Universidad de México*, noviembre-diciembre de 1954, núms. 3-4, pp. 29 y 30).

Si el ambiente está dividido entre estas dos opciones, los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* eligen claramente la defensa de la “fantasía” como alternativa al “realismo socialista” (al que se alude indirectamente en la lectura que hace Mcgrégor del libro de Fuentes). Dice Carballo: “Creí conveniente referirme a la verdad y utilidad de la obra literaria porque repetidas veces se atacó al libro que comento, tachándolo de nocivo en su finalidad, de falso en su factura. Al condenar este libro sus impugnadores, de paso, condenaban todo un movimiento: el fantástico.”¹⁸

Ya en el cuerpo de la revista, además de los cuentos que se publican, hay una clara toma de postura. En la sección miscelánea de la publicación, “Talón de Aquiles”, a cargo de Carballo y Fuentes, se defiende en el segundo número la superioridad de la “imaginación” por encima de la “realidad”. Sin la discusión previa generada por *Los días enmascarados* es difícil entender este alegato a favor de la “imaginación”, a la que se considera un medio para describir la realidad, superior al realismo.¹⁹ En el texto titulado simplemente “La imaginación” (que remite a la dicotomía “Imaginación-Realidad” con que los editores de *El Hijo Pródigo* titulaban sus editoriales en los cuarenta),²⁰ se citan primero dos definiciones del término debidas a Coleridge y a I. A. Richards. La primera, que

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Este argumento también lo adelantaba Carballo en su reseña. Hacia el final dice: “En otros cuentos del libro, Fuentes presenta distintas perspectivas de su mundo fantástico. La literatura fantástica es una protesta contra la realidad, no como se cree vulgarmente, una fácil evasión de la coordenada espacio-tiempo en que se vive. Fuentes, al desentenderse aparentemente de la realidad, lo que está haciendo es penetrar más en ella, revelar su inconformidad contra los órdenes políticos vigentes. Su protesta toma cuerpo mediante el uso reiterado de la ironía, de la burla. El título del libro es simbólico: va su autor quitando la máscara a cada día – a cada asunto–, presentándolo en su faz insólita: la de la verdad” (*ibid.*, p. 16).

²⁰ Como apunta Francisco Caudet, frente a un entorno politizado como el de la guerra mundial, los dilemas de los escritores de *El Hijo Pródigo* eran similares a los que se plantean en los cincuenta: “Eran tiempos aquellos en que hasta el intelectual debía comprometerse. Pero se corría el peligro de someter el arte a una causa política, perdiendo así la obra de creación la libertad de indagar en lo misterioso, lo *irreal*, lo fantástico. Se quería tornar a la *realidad*, sin tener, por ello, que renunciar al artificio de la *imaginación*. A fin de cuentas, la imaginación es asimismo –afirmaban– un elemento constituyente, básico, del hombre. De ahí que todo arte integral, que es el que buscaban hacer en *El Hijo Pródigo*, había que dar cabida a la Imaginación y a la Realidad. Estas dos palabras, de modo significativo pues, sirvieron de título a todos los editoriales de la revista” (*El Hijo Pródigo (Antología)*, *op. cit.*, p. 18).

proviene de la *Biographia literaria*, dice: “La imaginación primaria es el vivo poder y agente primordial de toda percepción humana”; el autor anónimo (muy probablemente el propio Fuentes) concluye que “la imaginación es el poder de ordenar la experiencia sin suprimir ningún impulso humano: es una visión del mundo, una percepción de la realidad” (2: 188). Es evidente que hay un cambio en los términos de la discusión, una vez que ésta se retoma desde las páginas de la revista. El uso del concepto de “imaginación” permite asumir en la polémica una especie de neutralidad; o al menos, se intenta desmarcar el término de connotaciones políticas o ideológicas:

Hablar de la imaginación es hablar del elemento común de toda creación literaria, anterior a los recursos particulares del escritor y a las etiquetas con que los profesores se ayudan: “fantasía”, “naturalismo”, “realismo”, etc., y no puede, ni confundirse con un membrete parcial, ni excluir, *a priori*, un recurso literario determinado (2: 188).

La intención de despolitizar la discusión mediante el uso del vocablo “imaginación”, lleva aparejada la crítica contra quienes defienden un tipo de literatura “comprometida”, caracterizada por el realismo, como la única expresión literaria de la “realidad”. Es aquí donde, irremediabilmente, los términos vuelven a cargarse de connotaciones ideológicas: “La literatura, como creación humana, trata de enriquecer, ampliando, intuyendo, entendiendo, ordenando, la riqueza de la experiencia; de lo contrario, sacrifica la riqueza de la variedad a una falsa y arbitraria unidad sin dimensiones, que es, a la postre, la del totalitarismo” (2: 188-189). Según los editores, la imaginación favorece la diversidad de la cultura, y en términos literarios es mejor para “comunicar” la complejidad de la realidad;²¹ sobre todo, a través de ella es posible “reflexionar sobre un

²¹ Claramente se trata de invertir los argumentos de sus oponentes. Así como aquí se afirma que la literatura de imaginación es más fiel a la realidad, en otro artículo, el periodista Víctor Alba sugiere que el

pasado” que es quizá lo que Fuentes intentó más explícitamente en *Los días enmascarados*.

El argumento tiene como núcleo la idea de asimilar la “imaginación” como el elemento que define “lo literario” y por tanto un realismo a rajatabla estaría excluido de esta definición.

Las implicaciones políticas e ideológicas de esta idea están a la vista:

Hoy se quiere que la imaginación nos diga: Stalin es el padre de los pueblos, Foster Dulles el escudo del mundo libre. Aquí no hay imaginación (y en consecuencia, no hay verdadera realidad: realidad susceptible de fructificar en la emoción o en el actuar), porque no se *percibe* nada, como no sean rótulos. Y tampoco hay imaginación en el artepurismo, no la hay en el arte abstracto (*strictu sensu*, y no como término con el que algunos niegan a todos los artistas que no gozan de sus simpatías), y no lo hay en el “realismo socialista”. No la hay porque de ellos ha huido toda visión del mundo profunda y responsable, para ser sustituida por fórmulas simplistas fáciles de adoptar y que, sobre todo, ofrecen la comodidad de la sombrilla ideológica, el refugio gregario aparentemente estable, los medios estereotipados que nunca exigirán comprender, crear, preocuparse o poner en duda (2: 189).

La defensa de lo que se considera “literario” debe leerse en el contexto de la disputa general. Este largo alegato conduce, hacia el final, al elogio de tres autores que, atacados por esos días desde el bando nacionalista, son claros ejemplos del uso de la “imaginación”. Sobra decir que en los nombres de José Gorostiza, Octavio Paz y Juan José Arreola, la dirección de la *Revista Mexicana de Literatura* finca los hitos de la tradición a la que quiere adscribirse. Aquí interesa, por referirse al caso de la narrativa en específico, el fragmento que habla del jalisciense:

Y Arreola, que percibiendo lo que no es la vida –la vida en trueque por el trámite, nos señala el excelente y despreciado *Guardagujas*–, intuye lo que debiera ser o puede llegar a ser; Arreola, que también nos deja –cuando no en la acción directa, sí

realismo ha dejado de servir para denunciar las injusticias sociales: “La vida se expresa fuera de las formas realistas. El realismo –en el sentido de descripción o documento objetivo– es, hoy, un medio de evasión o de engaño, nunca una búsqueda de verdad, una investigación sincera, una expresión de esperanzas, dudas o protestas. El realismo ya no es inconformista” (8: 145-146).

en la reacción de su estilo– la visión certera de muchos aspectos nuestros: hipocresía cortés, humor solapado, belleza inútil (2: 189-190).

Como se ve en las últimas dos citas y como ya se había adelantado, hay, primero, una toma de postura política (la defensa de la tercera vía), lo que supone quizá el motivo principal para las críticas de Macgrégor, Andrés Henestrosa y José Luis González; y segundo, el distanciamiento del realismo socialista en lo estético hace que los editores de la *Revista* impulsen otras formas de narrativa como la que se engloba bajo el término “fantástico” o “de la imaginación”, cuyo mejor representante dentro del sistema literario de la época era, en México, Juan José Arreola.

Sin embargo, éste no es el único tipo de literatura que enarbolan como posible. En su crítica constante al realismo socialista dejan entrever que la narrativa debe retratar la realidad moderna e inmediata del país. Así se puede leer la siguiente nota que –en respuesta a lo dicho en una conferencia por Fausto Vega (la nota se llama “Crítica fáustica”), quien etiquetaba a la *Revista Mexicana de Literatura* como “artepurista”– publicaron los editores en “Talón de Aquiles”.²² En ella, tratan de encontrar un punto medio que atenúe la polarización que se desprende del enfrentamiento del “nacionalismo” contra el “universalismo”; proponen “una literatura que cale a fondo nuestra conciencia, nuestros problemas humanos: he ahí la zona donde desaparece la pugna entre lo ‘nacionalista’ y lo ‘extranjerizante’” (5: 529-530). El anónimo autor añade que *Pedro Páramo* de Juan Rulfo es un buen ejemplo de este tipo de literatura que tiene “interioridad” dado que “la gran falla de la novelística mexicana” es que “nuestra novela obedece a esquemas impuestos *a priori*, sus personajes llevan una ruta –alegórica, por lo general– trazada de manera inexorable, sin un libre desarrollo interno” (5: 530). Y a raíz de esta crítica se desencadena una

²² La conferencia de Fausto Vega se publica en el número 6: “De la literatura mexicana” (6: 659-673).

interpretación de lo que ha sido la novela mexicana durante el siglo y lo que debe ser a partir de ahí:

No hemos dado aún el primer paso de la auténtica creación novelística: permitir que el lector se reconozca. El hecho más visible de los últimos treinta años de vida mexicana es la formación con características de novedad histórica absoluta, de una clase media urbana y de una alta burguesía cresohedónica. Mas buscaremos en vano la novela que atestigüe este hecho; y los posibles lectores de esa nueva capa social buscarán también en vano la obra literaria que los refleje. De esta manera no hay comunicación ni desarrollo posible (5: 530).

La selección de textos narrativos para la *Revista* en su primera época, debía responder a los criterios expresados por los editores (Fuentes y Carballo) en su reacción a la polémica abierta tras la aparición de *Los días enmascarados*. Al menos la promoción de la literatura “fantástica” y de un realismo en el que una nueva clase social se reconozca son dos características que aparecerán en una buena parte de la narrativa publicada en esta primera época, lo que, desde luego, sienta las bases para la creación y consolidación de nuevos valores dentro del canon nacional.

2. FANTASÍA Y LITERATURA FANTÁSTICA EN LA *REVISTA MEXICANA DE LITERATURA*

a) Introducción a “lo fantástico”

Como lo señaló María Elvira Bermúdez, en México el tipo de literatura “fantástica” estaba ya presente en el momento en que ve la luz el libro de Fuentes. Es decir, ya había una tradición de cierta importancia a la que *Los días enmascarados* se sumó. Así, los cuentos de Francisco Tario, José Martínez Sotomayor, Salvador Calvillo Madrigal, Raúl

Ortiz Ávila, Armando Olivares y Héctor Morales Saviñón, además de los de Juan José Arreola, son al menos un importante antecedente de esta vertiente narrativa.

Sin embargo, los mejores exponentes del género en español se encontraban en el ámbito continental. El ejemplo más importante, sin duda, era la obra de Jorge Luis Borges, cuyo nombre siempre surgía como referencia en las discusiones sobre la pertinencia de *Los días enmascarados*.²³ Los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* publican en el primer número un relato de Borges y Bioy (sobre el que se volverá después) que, lejos de ser fantástico, es un ejemplo de los cuentos paródicos que el dueto escribió; sin embargo, es posible conjeturar que la aparición de su nombre en la portada del primer número era un gesto que buscaba evocar esta tradición continental. Tal vez por eso, en el segundo número publican “El jardín borrado” de Manuel Peyrou, autor argentino contemporáneo de Borges, quien en 1953 había publicado *La noche repetida* (Emecé, Buenos Aires), una colección de relatos fantásticos (uno de los cuales era precisamente el escogido por los editores, aunque no citaron esta fuente). La obra de Peyrou se inscribía en el terreno de este tipo de narrativa, como lo muestra el hecho de que en las dos ediciones de la *Antología de la literatura fantástica*, de Bioy Casares, Borges y Ocampo, se antologaron sendos cuentos suyos: en la primera “La noche incompleta” (¿versión anterior de “La noche repetida”,

²³ Además del importantísimo antecedente de las conferencias dictadas por Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero (que se tratarán en seguida) en septiembre de 1954 sobre “La literatura fantástica en Argentina”, una de las cuales estaba dedicada a “La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges”, el nombre del autor de *Ficciones* remite de inmediato al género “fantástico”. Lo menciona Macgrégor en su réplica a Bermúdez: “He escrito ‘ironía descastada’, pues la verdadera, la que a veces brilla en uno de los ‘presentes’ –Arreola– es excluida para poder cultivar la que los ha cautivado en Borges y el Arreola impugnable” (art. cit., p. 12); Bermúdez cita su nombre a propósito del reproche anterior de Macgrégor: “¿A qué viene, pues, esa aversión amarga por Kafka, por Borges, por Schwob, y por todos los escritores mexicanos que han encontrado en ellas una inspiración o un estímulo?” (art. cit., 26 de diciembre de 1954, p. 12); Raúl Villaseñor se refiere a él como el modelo que siguen algunos de los autores publicados en *Los Presentes* (Fuentes, obviamente): éstos “trabajan sus cuentos o novelas, siguiendo los lineamientos de los Kafka, Schwob [sic], Rilke, Borges, etcétera, etcétera” (“Torre del vigía”, *El Nacional*, 3 de febrero de 1955, p. 8).

cuento que da nombre a la colección?), y “El busto” en la segunda, tomado también del libro de 1953.²⁴

Sin duda, las conferencias que Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti sustentaron del 7 al 10 de septiembre de 1954 en El Colegio de México sirvieron para dotar de un contexto latinoamericano a los ejemplos mexicanos de literatura fantástica. El nombre del ciclo de cuatro conferencias era “La literatura fantástica argentina”, y cada sesión se dedicó a la obra de un escritor: la primera a Leopoldo Lugones, luego a Horacio Quiroga, en seguida a Macedonio Fernández y, por último, a Borges.²⁵ Pese a que pudiera pensarse que este ciclo de conferencias y el libro que le siguió (*La literatura fantástica en Argentina*, UNAM, México, 1957) podrían haber establecido una definición o recursos teóricos sobre el género, la verdad es que la categoría “fantástico” aplicada a la literatura, no sólo en esas conferencias sino en las reseñas arriba citadas, era más bien libre y abierta.

Así lo muestra la amplia variedad de apelativos que recibía en la época. “Ficción”, “fantasía”, “imaginación” servían, en general, como categorías para oponerse al concepto de “realidad” y “realismo”. Incluso Barrenechea, en la presentación de su estudio, observa como cualidad de la tradición rioplatense “el persistente interés en las creaciones de *libertad imaginativa*” de sus autores, por encima de obras de “*signo realista*” como *Don Segundo Sombra*, *Martín Fierro*, o *Facundo*;²⁶ la dicotomía era para entonces muy clara: la literatura de “imaginación” se opone al “realismo”. Ya Jaime Alazraki ha advertido que en

²⁴ Los datos sobre la primera edición los tomo del artículo de Annick Louis, “Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49, 2001, pp. 433- 437. Además, Borges y Bioy tomaron un tercer texto de *La noche repetida* para su antología *Los mejores cuentos policiales* (Emecé, Buenos Aires, 1962).

²⁵ Anónimo, “Conferencias de literatura de Argentina”, *El Nacional*, 5 de septiembre de 1954, p. 10. Sintomáticamente, según el anuncio, habría una quinta conferencia a cargo de Juan José Arreola que versaría sobre la literatura fantástica en México.

²⁶ Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, UNAM, México, 1957, p. IX. Los subrayados son míos.

Hispanoamérica, históricamente, “la denominación de ‘literatura fantástica’ se ha empleado con excesiva ambigüedad”.²⁷ Así, dentro de la gama de estos apelativos para la literatura fantástica entra incluso el surrealismo o lo “surrealista”. Bermúdez, en su reseña de *Los días enmascarados*, describe el cuento “Letanía de la orquídea” como una “fantasía casi surrealista, lograda en un estilo *ad hoc*”.²⁸

Esta confusión de términos es en sí misma característica de la época. En la medida en que todo lo opuesto al realismo es considerado “fantástico”, se vuelve muy importante poder interpretar la inclusión de autores como André Pieyre de Mandiargues (cuyo relato “Clorinda” se publica en el número 4) en la primera época de la *Revista*. La literatura de este periodo puede ser observada en toda su diversidad y con muchos de sus matices si desde nuestra posición crítica nos abstenemos de calificar, con categorías elaboradas y adquiridas más recientemente, estos textos y tratamos de entender las categorías según las cuales fueron leídos entonces.

Para el momento específico del que se habla aquí, mediados de los cincuenta, eran “fantásticos” (término que se usa entonces sin el rigor teórico que se le ha dado después, si bien la definición de lo fantástico sigue siendo una discusión abierta, como lo muestra la gran cantidad de textos recientes que discuten la cuestión) tanto los cuentos de Fuentes, los de Borges, los de Arreola, y un largo etcétera. Pese a que ya en aquella época se intentaba matizar la dicotomía que oponía lo real –o el realismo– a la fantasía o la imaginación, como aquí se ha revisado, esta separación funcionaba como categoría crítica. De esta manera

²⁷ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Gredos, Madrid, 1983, p. 15. Alazraki cita en seguida y a pie de página estas palabras de Emilio Carilla (*El cuento fantástico*, Buenos Aires, Novoa, 1968): “Porque es evidente que bajo la denominación de literatura fantástica abarcamos un mundo que toca, en especial, lo maravilloso, lo extraordinario, lo sobrenatural, lo inexplicable. En otras palabras, al mundo fantástico pertenece lo que escapa, o está en los límites, de la explicación científica y realista; lo que está fuera del mundo circundante y demostrable” (citado en *ibid.*, pp. 15-16, n.2).

²⁸ Art. cit., 12 de diciembre de 1954, p. 12.

resultará más fructífero el análisis de textos como los de Amparo Dávila (“El huésped”, “Moisés y Gaspar”) y Francisco Tario (“La banca vacía”) que, si bien representan un problema para ciertas definiciones de lo fantástico disponibles sólo después, alimentan la rama mexicana de esta tradición literaria.²⁹ Todos los textos aquí mencionados forman parte del corpus a analizar en este apartado sobre literatura fantástica en la *Revista Mexicana de Literatura*.

b) La realidad de “lo fantástico”

En un primer vistazo, resulta claro que la dicotomía que separa “realidad” de “fantasía” se debe, como ya he sugerido antes, al contexto político-ideológico de la coyuntura de mediados de los cincuenta. La explicación que Barrenechea esgrime para que la “literatura fantástica argentina [sea] una de las más ricas dentro de las de habla española” es, precisamente, su alejamiento del nacionalismo literario:

Quizá suceda esto porque la Argentina es el país americano más abierto a las influencias extranjeras, donde una de las características nacionales es la posibilidad

²⁹ En su estudio, Rafael Olea Franco analiza tres cuentos de tres autores mexicanos (“Lanchitas” de José María Roa Bárcena, “Chac Mool” de Carlos Fuentes, y “Tenga para que se entretenga” de José Emilio Pacheco), en los que intenta mostrar “la irrefutable vigencia de lo fantástico en nuestra literatura, porque considero que una tradición se construye y confirma por medio de la permanencia de los textos, así como de su ‘uso’ por las sucesivas generaciones o incluso por diversas formas artísticas” (*op. cit.*, p. 14). Para ello, ensaya una definición de “lo fantástico” que llama “tradicional” o “clásica” y que coincide con la impuesta por Todorov, y otros, a textos del siglos XIX. Así, se propuso para su análisis de los cuentos mencionados demostrar “que la esencia de la postulación fantástica mexicana de los siglos XIX y XX no se diferencia radicalmente de la precedente, sino que sólo asumió nuevos rasgos específicos; en otras palabras, que, en esencia, siguió formando parte del género fantástico originado en Europa” (*ibid.*, p. 27). La variedad de las muestras de lo que a mediados de los cincuenta se entiende como fantástico en el medio mexicano representa un reto para cualquier intento de historiografía literaria. Prueba de ello es que las muestras de narrativa fantástica que aparecen en la *Revista Mexicana de Literatura*, tanto las nacionales como las de otras tradiciones, difícilmente se ajustan a una definición del género apegada a la literatura europea del siglo XIX. Por ello, no es ocioso precisar que la ambición de lo que sigue es dar cuenta de esa complejidad y diversidad de formas de lo fantástico y tratar de explicarlo dentro del contexto literario mexicano de mediados de la década de 1950.

de no encerrarse en lo nacional, de interesarse por las manifestaciones de otros países y elaborarlas luego personalmente.³⁰

Independientemente de si este juicio coincide con la realidad, la explicación parece más una apreciación encubierta sobre el medio en que Barrenechea lo enuncia: el mexicano; en el fondo de esta apreciación sigue subyaciendo la premisa de que lo fantástico se opone al realismo y que éste se vincula con el nacionalismo. Por tanto (y siguiendo el razonamiento), los “universalistas” son los más interesados en el cultivo del género fantástico. En todo caso, la afirmación de Barrenechea es sintomática del momento en el que se produce su estudio. Por eso, insiste en las diferencias entre la tradición argentina y la mexicana que, como se verá más adelante, los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* tratan de aprovechar.

Sin embargo, antes de continuar, conviene subrayar que ya en aquel momento hay quienes señalan la falsedad de la oposición entre lo fantástico y el realismo: tanto Bermúdez como los editores de la *Revista*, Fuentes y Carballo, hacen explícito que el género fantástico no sólo no “evade” la realidad, sino que se encuentra en posibilidad de ser mucho más crítica con ella de lo que el código realista es capaz. Como es sabido, décadas después los teóricos del género han señalado la importancia de esta característica de lo fantástico, negada por los nacionalistas de manera tajante. David Roas puntualiza que “el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real”.³¹ Así, se vuelve muy importante la realidad que aparece representada en el texto fantástico; es frente

³⁰ Barrenechea y Speratti, *op. cit.*, p. IX.

³¹ “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas, comp., *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, p. 8.

a ella que se contrasta y adquiere significado el hecho insólito que conforma el efecto de lo fantástico. Dice Roas:

Es evidente, por tanto, la necesaria relación de lo fantástico con el contexto sociocultural: necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico. Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte: “realidad e irrealidad, posible e imposible se definen en relación con las creencias a las que un texto se refiere”.³²

Por ello, lo fantástico no nace de una concepción “artepurista” o del “arte por el arte”; todo lo contrario, se trata de un acercamiento muy agudo a la realidad extratextual para poderla representar adecuadamente y que de esta manera sea eficaz y sorpresiva la aparición de lo sobrenatural. En el proceso de lectura es fundamental la colaboración del lector, y esta característica de lo fantástico niega una vez más el carácter de lectura de evasión que los nacionalistas veían en los ejemplos del género. En efecto, recuerda Roas:

La literatura fantástica nos obliga, más que ninguna otra, a leer referencialmente los textos, [...] podríamos plantear lo fantástico como una especie de “hiperrealismo”, puesto que, además de reproducir las técnicas de los textos realistas, obliga al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes: sabemos que un texto es fantástico por su relación (conflictiva) con la realidad empírica.³³

³² *Op. cit.*, p. 15. Roas cita las últimas palabras de Cesare Segre, *Principios del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 257. A este mismo respecto, el autor cita estas otras palabras de Ana María Barrenechea: “no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una situación histórico-social. Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual). Pero además sufre una elaboración especial en cada obra porque el autor –apoyado también en el marco de referencia específico de las tradiciones del género– inventa y combina, creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual)” (Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género” en *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985, p. 45, *apud* Roas, *op. cit.*, p. 20).

³³ *Op. cit.*, p. 26.

Desde luego, sin la precisión de estos términos, pero sí con la intuición de que la “imaginación” y lo fantástico superan al realismo en su capacidad crítica del entorno sociocultural, los editores se propusieron impulsar desde las páginas de la *Revista* esta vertiente. Por ello, quizá sea productivo observar en los cuentos de corte fantástico que aparecen en esta primera época las características que tiene la realidad aludida en la representación ficcional. Esto permitirá decir algo más acerca de los motivos que hicieron que estos textos aparecieran en la publicación.

En primer lugar, en los cuentos de Amparo Dávila, publicados en los números 6 y 12 de esta primera época, hay una clara tendencia a escatimar las alusiones a lugares reales o relacionados con una circunstancia específica. En el primero de ellos, titulado “El huésped” (6: 565-570), la narradora cuenta las desdichas de su matrimonio que se ven agravadas cuando su marido trae a vivir a la casa a un ser de horripilante naturaleza. La primera referencia espacial es más bien vaga, pero suficientemente verosímil: “Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer” (6: 565). Pese a que tampoco hay una mención específica a la actividad económica de la familia, se infiere su posición más o menos acomodada en la descripción de la casa, y también es posible adivinar (sin certeza ninguna) que se trata de una construcción de arquitectura tradicional, muy comunes en los ambientes rurales de México: “La casa era muy grande, con un jardín en el centro y los cuartos distribuidos a su alrededor. Entre las piezas y el jardín había corredores que protegían las habitaciones del rigor de las lluvias y del viento que eran frecuentes” (6: 566). El ser extraño es acomodado en “el cuarto de la esquina. Era ésta una pieza grande, pero húmeda y oscura. Por esos inconvenientes yo nunca la ocupaba” (6: 565-566).

El espacio de la ficción va estrechándose cada vez más; el efecto logrado es centrar la acción en los confines de la casona. Nada sucede fuera de ahí. Por ello el terror producido por la presencia del ser repugnante aumenta por la sensación de encierro. Partiendo de estas circunstancias espaciales es, hasta cierto punto, evidente el camino que sigue, en el nivel simbólico, el texto. El lector debe asumir como parte del pacto de ficción que, culturalmente, la mujer es confinada a las tareas domésticas: al cuidado de la casa, de los hijos, y de tareas como la costura o el cuidado del jardín.³⁴ El texto se dirige desde muy pronto a denunciar esta situación, y a equiparar la sensación de encierro con la infelicidad del matrimonio. La tercera línea del relato dice: “Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz” (6: 565). Con la llegada del monstruo, expresa: “Mi vida, sin dicha y triste, se convirtió en un verdadero infierno, el más terrible que se pueda imaginar” (6: 565). Pero no sólo es la sensación de encierro la que simboliza la infelicidad conyugal; el monstruo es, desde el principio, la seña más precisa de este descontento: “La misma noche de su arribo, le supliqué a mi marido, en la forma más cortés y serena, que no me condenara a la tortura de su compañía. No podía resistirlo; me inspiraba miedo, horror y desconfianza” (p. 565). En este par de frases, además, hay una confusión entre la criatura y el propio marido.

Esta ambigüedad comienza a construirse con ciertos indicios desde la primera línea y es, además, la que da sentido al núcleo de la acción que la mujer emprende para librarse de esa presencia. Se sabe que para que el efecto del relato fantástico sea eficaz se debe otorgar al elemento sobrenatural una capacidad amenazante e incluso aterradorante; y mejor

³⁴ Dice la narradora: “Tener arreglada una casa tan grande y cuidado el jardín, mi diaria ocupación en parte de la mañana, era tarea dura. Pero ya [*sic*] amaba mi jardín. Los corredores estaban cubiertos por enredaderas que florecían casi todo el año. Recuerdo cuánto me gustaba, por las tardes, sentarme, en uno de aquellos corredores a coser la ropa de los niños, entre el perfume de las madre selvas y las bugambilias” (6: 566).

aún si se es elusivo en la descripción. Como apunta Roas, el discurso del narrador pasa en ese punto del más profundo realismo a ser “vago e impreciso” cuando se refiere a los horrores que amenazan su mundo, “y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerentemente posible sus palabras (comparaciones, metáforas, neologismos), tratando de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar”.³⁵ Desde la primera línea se intenta sugerir la sensación de terror: “Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo, a su regreso de un viaje” (6: 565). Luego, la descripción de la criatura enfatiza el horror que produce verlo y subraya su cualidad sobrenatural, ajena al mundo conocido (cuyos referentes el narrador comparte con el lector): “No pude reprimir un grito de horror, cuando lo vi por primera vez. Era completamente sombrío, con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (6: 565). Con esta descripción es imposible establecer la naturaleza de la criatura.

La identificación del monstruo con la figura del marido es paulatina. En primer lugar, se dice que el hombre es el que lo trae a vivir; luego se aclara que él era el único que era feliz con su presencia.³⁶ El siguiente indicio es que en el transcurso del relato la presencia amenazante de la criatura se combina siempre con la ausencia del marido. Las varias muestras de violencia del monstruo (persigue y acosa a la narradora y golpea a uno de los niños) se compaginan con la impasibilidad e indiferencia del esposo: “Mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba nada de lo que sucediera en la casa. Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo, el afecto y las palabras se

³⁵ Roas, *op. cit.*, p. 28.

³⁶ “No fui la única en sufrir con su presencia. Mis niños, Guadalupe la mujer que ayudaba en los quehaceres de la casa, el hijito de ella, le sintieron pavor. El único que gozaba con tenerlo en casa, era mi marido” (p. 565).

habían agotado por completo” (6: 568). La narradora centra toda su animadversión en el monstruo, y de la figura del marido se expresa siempre con desapego y desamor. Dichas actitudes sugieren que la bestia y el marido son las dos caras de una misma moneda o, mejor dicho, la primera actúa como desdoblamiento del otro. La narradora describe algunas actitudes del monstruo como si fueran propias del cónyuge indeseable: duerme hasta tarde, es amenazante sólo hacia la narradora y los niños, nunca hacia Guadalupe (el ama de llaves), golpea sin razón a uno de los niños, come dos veces al día (no otra cosa sino carne), etc.

Hay dos indicios de que el monstruo simboliza el lado masculino y violento de la desavenencia conyugal. El primero es, una vez más, la ambigüedad con la que las mujeres se refieren al monstruo, lo que sugiere la identificación con el marido: “Guadalupe y yo nunca le hablamos por su nombre, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: –Allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él...”. El pasaje sugiere que no siempre es *real* la presencia amenazante, que posee una cualidad transitoria e inestable adjudicable a una mutación humana repentina; además, conviene no dejar de lado la repetición del pronombre “él” al final del pasaje que subraya el carácter masculino de la amenaza. El otro indicio es el desenlace. Cuando ambas mujeres se proponen acabar con la amenaza deciden clausurar la habitación donde duerme, aprovechando que el marido estaría fuera por varios días. El tiempo transcurre, la criatura muere poco a poco de inanición. La última frase, con su ambigüedad sintáctica, deja abierta la posibilidad de la identificación de la bestia con el marido: “Cuando mi marido regresó, *lo* recibimos con la noticia de *su* repentina y desconcertante muerte” (6: 570). El pronombre y el adjetivo subrayados sugieren un intercambio de personajes en las acciones que enuncian. Amparo Dávila utiliza, en este relato, el efecto desestabilizador de lo fantástico para denunciar la

infelicidad de un matrimonio vista desde la perspectiva femenina. El ámbito de acción que sufre la subversión de lo amenazante es el familiar, más propiamente el conyugal.³⁷

De manera similar, en “Moisés y Gaspar” se cuenta las vicisitudes de dos hermanos que se ven obligados a separarse. Uno de ellos muere, y el otro (el narrador) recibe en herencia a dos seres con los nombres del título del cuento. Una vez más, la naturaleza de esos seres nunca es definida; se sugiere que pudieran ser perros, pero nunca se confirma de ninguna manera. Esta herencia y la misteriosa muerte del hermano atormentan al protagonista y narrador, quien ve trastocada toda su vida. El momento desconcertante del relato es cuando las criaturas desordenan durante el día el departamento del narrador mientras no está. Cuando vuelve, todo está en orden pero los vecinos se quejan del ruido diurno.³⁸ Esta circunstancia obliga al narrador a un constante cambio de domicilio, y termina comprando una propiedad en el campo. En cierta forma la presencia de estos seres regula y determina la vida del narrador a gusto del hermano muerto. Eso es lo que deja entrever el párrafo final, en el que el narrador atribuye la extraña conducta de los seres que su hermano le hereda a una especie de voluntad desde ultratumba: “¡Leónidas, Leónidas, ni siquiera puedo juzgar tu decisión! Me querías, sin duda, como yo te quise, pero con tu

³⁷ Georgina García Gutiérrez ha señalado también muchos de los puntos aquí expuestos. Sin embargo, esta autora considera que no hay una identificación plena de la criatura como un doble del marido. Según ella, impera la ambigüedad de lo fantástico: “El desarrollo de los hechos propone que si las mujeres se unen para la protección de los hijos y de sí mismas pueden vencer cualquier peligro, aún el de lo indefinible. Es claro que la solución se da en el terreno que bordea lo fantástico, pues las víctimas se convierten en victimarios del ente monstruoso (capricho y extensión del marido)” (“Amparo Dávila y lo insólito del mundo. *Cuentos de locura de amor y de muerte*”, en Elena Urrutia, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, El Colegio de México-Instituto Nacional de las Mujeres, México, 2006, p. 153). El monstruo, según García Gutiérrez, simbolizaría más bien el conjunto de las desavenencias conyugales.

³⁸ “Pedí permiso en la oficina para salir un rato. Llegué al medio día. El portero y todos tenían razón. El edificio parecía venirse abajo con el ruido tan insoportable que salía de mi departamento. Abrí la puerta, Moisés estaba parado sobre la estufa y desde allí bombardeaba con cacerolas a Gaspar, quien corría para librarse de los proyectiles gritando y riéndose como loco. Tan entusiasmados estaban en su juego, que no se dieron cuenta de mi presencia. Las sillas estaban tiradas, las almohadas botadas sobre la mesa, en el piso... Cuando me vieron quedaron como paralizados” (12: 33).

muerte y tu legado has deshecho mi vida. No quiero pensar ni creer que me condenaste fríamente o que decidiste mi ruina. No, sé que es algo más fuerte que nosotros” (6: 35).

Sin embargo, el conflicto entre el hermano muerto (en circunstancias que apuntan a un suicidio) y el narrador nunca es explícito. El análisis de la ambientación realista del cuento puede dar alguna luz. Tanto los nombres de personajes incidentales como el portero del edificio, el Sr. Krauz, el clima –húmedo, frío y con una persistente neblina–, así como ligeras referencias a un “restaurante alemán” o al uso de trenes, dan la idea de que la acción se desarrolla en un país del centro de Europa. A pesar de que nunca se confirma dicha referencialidad, sí es significativa para entender el desencuentro permanente de los hermanos la única referencia histórica que aparece en el relato, tal vez una de las dos guerras mundiales:

Con Leónidas se había ido la única dicha, el único gran afecto que me ligaba a la tierra. Inseparables desde niños, la guerra nos alejó durante años. Encontrarnos después de la lucha y la soledad constituyó la mayor alegría de nuestra vida. Ya sólo quedábamos los dos; sin embargo, muy pronto nos dimos cuenta que debíamos vivir cada uno por su lado y así lo hicimos (p. 28).

Quizá sea posible que la ferocidad y la inestabilidad adjudicada a los seres que acompañan al narrador se asemejen a los traumas de dos niños (¿judíos?) sobrevivientes de la guerra.

Los relatos de Amparo Dávila siguen cuidadosamente la estructura y la elaboración narrativa de la tradición fantástica surgida de Poe,³⁹ o incluso de Lovecraft. A diferencia de la definición que Alazraki da de lo “neofantástico”, en ambos cuentos el elemento de lo sobrenatural aparece en la realidad cotidiana de los personajes provocándoles miedo,

³⁹ Erica Frouman-Smith señala esta y otras influencias, como la de Horacio Quiroga: “Dávila is often concerned with the issues of love, death and madness and with filling her stories with the haunting, supernatural qualities that seem to indicate her prior knowledge of Edgar Allan Poe’s writings, although she has indicated otherwise” (“Patriarchy and madness: The dilemma of female characters in three short stories by Amparo Davila”, *Discurso*, vol. 8, núm. 1, 1991, p. 136).

angustia y desazón. Dávila logra evocar muy bien, sobre todo en “El huésped”, la sensación de miedo que este último sostiene como principio fundamental de lo fantástico.⁴⁰ El ámbito de interés de ambos, como se ha visto, es el de las relaciones familiares conflictivas. El elemento fantástico sirve en ambos casos para simbolizar aspectos extremos de desestabilización del cerrado ámbito de la relación conyugal en un caso, y de la fraternal en el otro. Lo sobrenatural en ambas narraciones confronta la tranquilidad de un ámbito muy reducido de la realidad como el ámbito familiar; se hace, en este sentido, un uso eficaz del código realista para poder contrastar lo real con la irrupción de lo fantástico. Ambos textos tienen en común la morosidad con la que lo sobrenatural o lo inexplicable invaden la cotidianidad de los personajes. En un caso, la narradora de “El huésped” es obligada a compartir el espacio familiar de la casa (un símbolo muy productivo en la interpretación psicoanalítica) y su rechazo es inmediato y constante a la amenaza inexplicable de la criatura que la acecha. En el otro caso, el narrador de “Moisés y Gaspar” se ve obligado a convivir con las fieras que su hermano le deja. En ambos casos, se sugiere un desenlace positivo a las respectivas complejidades con que los personajes se enfrentan: en el primero, el monstruo es aniquilado por las mujeres de la casa, mientras que en el segundo, la resignación del hermano lo obliga a vivir apartado de su vida citadina en un paraje del campo pero sin que las criaturas de su hermano representen nunca más una amenaza para él, aunque se deje la impresión de que ellas lo dominaron a él.

Éstas son las posibles respuestas al misterio que plantea la autora en sus dos cuentos. De alguna manera se ha explicado, con apoyo en el texto, la posible simbolización

⁴⁰ Roas recuerda que Lovecraft “llegó a afirmar que el principio de lo fantástico no se encuentra en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esa experiencia debe ser el miedo”. Luego, el propio Roas matiza: “Aunque esta afirmación no deja de ser exagerada, puesto que hay cuentos de miedo que no son fantásticos, llama la atención sobre el necesario efecto terrorífico que debe tener toda narración sobre el lector” (*op. cit.*, pp. 31-32).

de los elementos amenazantes de ambos cuentos mediante un análisis de la representación de la realidad en ambos relatos. Esto, sin embargo, sería impropio de los cuentos “neofantásticos”, tal como los entiende Jaime Alazraki, para quien lo extraño, lo amenazante, es un signo que carece de referente, o más bien una “metáfora” sin realidad a qué aludir.⁴¹ El misterio planteado por el relato neofantástico no se propone para ser resuelto, no es un acertijo a desvelar; Alazraki arguye que, en realidad, lo que un cuento neofantástico quiere expresar es mayormente la incomunicabilidad de una experiencia; esta incomunicabilidad puede ser compartida por el lector: “Si a veces subrayamos, para definir estos relatos, su carácter de metáforas, es con la salvedad de que estas metáforas aceptan un número indefinido de tenores y los niegan a todos.”⁴²

Así, parece claro que el mayor valor que tienen los dos cuentos de Amparo Dávila, y en ese sentido aciertan en su construcción narrativa, es transmitir una sensación de incertidumbre y de desazón en el lector. El significado de los dos tipos de criaturas, el referente real de ambas amenazas para los personajes de los relatos, es indeterminado y cada lector debe adjudicarle un sentido. La que aquí se ha propuesto no es la única. El desenlace en cada uno de los casos indica en mayor o menos medida alguna salida o interpretación al respecto, tal como ya he apuntado. Es posible que los relatos de Dávila compartan entonces esta característica que Alazraki estudia en los cuentos de Cortázar: la

⁴¹ Alazraki analiza el cuento de Cortázar “Carta a una señorita en París” y afirma que los conejitos que el protagonista vomita utiliza una metáfora cuyo “vehículo” es ambiguo o expresa algo inexplicable. Los conejitos no se refieren o remiten a ninguna otra realidad dentro del relato: “La metáfora de Cortázar, al prescindir del desdoblamiento tenor-vehículo al ofrecernos un destinatario sin remitente, una imagen capaz de múltiples tenores, exige del lector una lectura activa y creadora. Tenor y vehículo marchan juntos. El vehículo expresa de alguna manera el tenor, es la forma que Cortázar ha escogido para explicarnos lo inexplicable de su experiencia, es la solución que, en vez de traducir al lenguaje de la causalidad lo que esa experiencia tiene de irreductible, encuentra su propio lenguaje” (*En busca del unicornio...op. cit.*, p. 75). Al hablar, por ejemplo, del cuento “Bestiario” de Cortázar, se pregunta si el tigre es un desdoblamiento del deseo sexual del Nene por Rema, y añade como respuesta que preguntarse tal cosa es “ya una manera de restituir la lógica realista que el relato busca trascender”, y que en la lógica del relato fantástico no hay ninguna respuesta posible (*ibid.*, p. 77).

⁴² *Ibid.*, p. 177.

incomunicabilidad de una experiencia humana que se representa en lo literario mediante la irrupción de un elemento sobrenatural en la vida cotidiana de un ama de casa y de un empleado bancario, respectivamente.

De acuerdo con el manejo del código realista se pueden establecer diferencias entre los dos cuentos de Dávila y otros de los relatos de tipo “fantástico” (en la (in)definición que por entonces tenía el término) que aparecen en el texto. Los relatos de Francisco Tario, “La banca vacía” (8: 11-17), y el de André Pieyre de Mandiargues, “Clorinda” (4: 326-330), difieren de los de Dávila en la noción de lo fantástico.

En el primero de ellos, hay una marcada intención de romper con el modo de representación realista desde la primera línea: “Todos los días, a partir de aquel otro en que fue asesinada, acostumbraba volver a su casa, donde pasaba las horas muertas” (8: 11). No hay ninguna ambigüedad en el hecho de que la protagonista está muerta, y su “presencia” en la casa, durante el resto del relato, no pertenece al mundo de lo real. En el relato, entonces, no hay una oposición tajante entre lo sobrenatural (el hecho de que una mujer asesinada *habite* en su casa) y la realidad. Todo el ambiente del cuento consiste en la “sobrevida” de esta mujer asesinada que vuelve a la casa que habitó con su marido y donde cada espacio despierta en ella recuerdos de su estancia allí. Dentro de esta descripción de la vida más allá de la muerte, el hilo conductor del relato es la extrañeza que produce que su “presencia” se vaya borrando poco a poco, a medida que constata que cada vez menos gente la recuerda. El mundo de la realidad conocida por el lector queda reducido a las situaciones que la voz narrativa trae al presente del relato de la época en que la mujer efectivamente vivía en la casa.

La mujer asesinada vuelve a su casa, toca y utiliza sus pertenencias –como cuando vuelve y se sienta a leer los libros de su biblioteca–,⁴³ pero ni el narrador ni la protagonista muestran nunca sorpresa o sobresalto por esta violación a las leyes del mundo físico. Es evidente que no hay ningún hiato en la verosimilitud interna que genera la narración. Aunque sí ocurre un cruce entre el mundo de la mujer muerta y la realidad, éste es sólo sugerido por el narrador de manera tangencial:

Había en el interior de aquella casa una vida constante, invisible y activa; una escondida existencia que explicaba por sí misma por qué la casa no envejecía, por qué, a cada mañana, parecía más radiante y soleada, y cómo resultaba posible que compitiera en todos aspectos con las demás casas (8: 13).

La vitalidad de la casa, una vez que la mujer muere, tampoco causa extrañeza a nadie (el ámbito de la acción se circunscribe a la mujer, sus recuerdos y su casa) y es un aspecto más del mundo creado al interior del relato en el que la superposición de planos, planos que el narrador se encarga de igualar, de normalizar. El núcleo del relato parece ser la angustia de la mujer, aún viva, por la muerte y las sensaciones de una posible sobrevida;⁴⁴ le asalta el miedo a ser olvidada (“Quién la recordaría ya –pensaba”, 8: 16) y, al mismo tiempo, la mujer medita si en la muerte olvidaría su vida. En ese momento del relato, el narrador se centra en las percepciones sensoriales de la mujer muerta y en la manera en que recupera algunos de sus recuerdos. La narración, entonces, establece un paralelismo entre las sensaciones evocadas y la vida que se desarrolla más allá de la muerte gracias a la memoria; una vez que ésta se desvanece, lo hace también la mujer. El final

⁴³ “Y durante tardes y noches enteras sentábase la mujer asesinada en su gran sofá color de rosa, con un libro entre las manos y no lejos del balcón. Ninguna novedad le ofrecían estos libros; los conocía todos. Mas no dejaba de ser importante volver a pasar la vista sobre un objeto tan conocido cuando las cosas han variado tanto” (8: 13).

⁴⁴ “Se resistía a imaginar que aquel mundo intrincado y vivo, tan dorado, desapareciera de golpe. Que lo más apasionado de su vida careciera de sentido. Que todo se quedara a oscuras, como cuando se hace de noche. Trataba de saber si, al menos, alcanzaría a recordar aquel instante” (8: 14).

corroborar su desaparición final evocando las palabras del título: “Después pensó que debería sentarse en la banca. Y así lo hizo. Pero la banca permaneció vacía” (8: 17).

A los ojos de la teoría, no estamos, estrictamente hablando, ante un relato fantástico, sino ante uno maravilloso. Roas cita estas palabras de Barrenechea que explican que los acontecimientos de este estilo son considerados como tales “no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema”.⁴⁵ Habría que matizar que se trata de un típico relato de aparecidos en el que un personaje que pertenece al ámbito de lo sobrenatural visita y se pasea por el mundo de lo real; aunque los referentes de este mundo real son conocidos por el lector nunca se produce ninguna amenaza de uno sobre el otro: son dos realidades perfectamente separadas, que corren paralelamente y nunca se mezclan. Por lo tanto, no se produce ni la ambigüedad ni la interrupción de la lógica propias de lo fantástico. Tal vez el mayor enigma que plantea el texto es el ominoso silencio acerca de las causas de la muerte de la mujer. Se dice que es asesinada pero jamás se mencionan, ni se sugieren las razones o la circunstancia. Este elemento resulta lejanamente perturbador para el lector que recibe todos los detalles del cómodo mundo del personaje (en la vida y en la muerte) sin preguntarse siquiera la razón de su deceso. El mundo del texto no parece necesitar preguntarse tal cosa, aunque la insistencia desde el principio en que se trata de una mujer asesinada provoque una desazón diferida en quien lee.

⁴⁵ Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 80 (1972), p. 327 *apud* Roas, op. cit., p. 19.

La irrupción de lo inexplicable en el mundo conocido por el lector está un poco más marcada en el caso de “Clorinda”, pieza del francés André Pieyre de Mandiargues.⁴⁶ Se trata de un relato inserto en otro relato. En el que sirve de marco realista al acontecimiento insólito, un narrador describe en segunda persona del singular la manera en que el protagonista duerme luego de una fuerte borrachera, en una habitación desordenada. Este breve inicio no arroja más indicios sobre la referencialidad concreta de la ficción. El narrador indica, siempre dentro de una estructura apelativa en segunda persona, que el protagonista le ha contado una historia que ahora se dispone a escribir en los papeles que encuentra en aquella habitación: “también porque nunca serás capaz de hacerlo, quiero anotar sobre estas hojas sueltas lo que me confiaste esta noche” (4: 327). Antes este narrador hace una descripción de lo que ve en el cuarto y a un lado de la cama, sobre una cómoda de mármol distingue entre otros estos objetos que provienen –eso lo sabrá luego el lector– de la experiencia extraña del personaje: “Sobre un jirón de musgo, un pequeño yelmo de acero, nielado de oro viejo, que no es más grande que un dedal y en el que un armero reconocería, quizá, un antiguo trabajo alemán” (4: 326). El nuevo relato se ambienta de manera muy peculiar:

Un día muy caluroso, al principio del último otoño, en un bosque donde te paseabas con el vago propósito de recoger setas –a pesar de que todavía no era la estación– descubriste de pronto, en lo alto de un borde del terreno, un objeto que podría haber sido un castillo almenado y amurallado, tal como lo vemos en los dibujos de Víctor Hugo (4: 327).

⁴⁶ André Pieyre de Mandiargues (1909-1991) era un cuentista francés que en los años cuarenta se hizo amigo de Breton y abrazó el surrealismo. Publicó *Le soleil des loupes* en 1951, de donde se toma “Clorinda” para su inclusión en la revista. En ese entonces, en París, se hizo amigo de Octavio Paz con quien compartía gustos literarios. Según Guillermo Sheridan, ambos se conocen en Ginebra en 1953; Paz se habría enamorado de la mujer del francés, la pintora Bona Tibertelli de Pisis. A partir de entonces Paz frecuenta al matrimonio e incluso Mandiargues y su esposa visitan al poeta pocos años después: “En marzo de 1958, Paz recibe la visita de André y Bona de Mandiargues en México, los hospeda y les organiza viajes por el país.” Mandiargues traduce después *La hija de Rapaccini*, para que se publique en la *Nouvelle Revue Française (Poeta con paisaje*, op. cit., pp. 457, 465 y 467).

Esta descripción, análoga a ciertos tópicos (como el *locus amoenus* en los textos medievales), prepara al lector para que la acción desarrollada en ese espacio sea fuera de lo común. En efecto, el protagonista encuentra en el interior del castillo de miniatura algo que al principio cree que es un bicho, pero es un caballero con armadura de tamaño minúsculo, que en un movimiento brusco de la mano cae al suelo. Cuando el protagonista lo levanta, ve que no se trata de un caballero: “¡oh, maravilla inesperada!, el más deslumbrante rostro de doncella se dibujó por el portillo” (4: 328). El relato entra entonces en una detallada descripción de la belleza de la vestimenta y de la mujer misma. Esta pequeña criatura trata de huir y el protagonista la ata a una piedra con jirones de su propia ropa. Luego la desnuda y, en ese momento, el relato se centra en la delectación del protagonista ante la belleza de la cautiva y en la expresión de un deseo irrefrenable:

¿Qué habrías dado en ese momento porque se te hubiese concedido decrecer hasta alcanzar las dimensiones de la minúscula criatura y caer a su lado, su parejo, sobre el musgo, para tomarla entre tus brazos, ya que evidentemente los lazos con que la habías atado la abandonaban a la merced del primer llegado, a condición de que fuese de su mismo tamaño? (4: 329).

Ante la imposibilidad de satisfacer su deseo, el protagonista abandona a la mujer y vaga por el bosque enloquecido. Cuando intenta recuperarla ya no la encuentra y su acceso de locura se agudiza; lo único que puede recuperar es el yelmo al que se alude en las primeras líneas. La parte final, lejos de que el suceso cause extrañeza, adquiere un tono sentencioso que carga las imágenes y situaciones antes descritas de un simbolismo erótico, con vagos trazos oníricos: “Aquello que todo hombre sueña y desea vagamente, se te ofreció a ti al mediodía de una hermosa jornada de otoño, bajo los pinos de una selva, en las landas; pero tú, dejándote llevar por el delirio de los sentidos, lo rechazaste” (4: 330).

El relato de Mandiargues hace pensar en un tipo de texto alejado de la tradición fantástica a la que se adscribe Amparo Dávila; posee resonancias más cercanas a cierto tipo de surrealismo, sobre todo por sus connotaciones eróticas y por las imágenes exóticas con alusiones medievales como el castillo, la armadura del caballero (elementos que acercan el texto a lo gótico, corriente celebrada por los impulsores del movimiento francés) o la localización de la mujer en mitad de un paraje boscoso. Se sabe que el surrealismo es una de las bases de lo que Alazraki llama lo neofantástico en Cortázar, un escritor que fue un atento seguidor y crítico del movimiento francés. Alazraki aprecia un punto de contacto entre ambos: “La técnica de la narración neo-fantástica está más próxima a esa receta del surrealismo, que prescribía la asociación de dos entidades que no se han enfrentado nunca, que a los procedimientos que configuran la literatura fantástica.”⁴⁷

Efectivamente, en la narración del francés hay un apoyo muy fuerte en el poder de las imágenes descritas y los ámbitos relacionados con éstas, además del cuidadoso manejo de la narración para yuxtaponer las dos realidades (la del relato que enmarca al otro relato, uno con referentes más realistas que el otro), lo que crea el efecto sorpresivo en el lector. David J. Bond asocia el cambio de formas y tamaños en los personajes, en la prosa de Pieyre de Mandiargues, con el deseo de superar los límites corporales y dar libertad al alma y los sentidos, herencia, a su vez, de su prolongado contacto con el surrealismo: “Behind many of the fantastic happenings in Mandiargues’s own works one can see this same desire to escape man’s normal form”.⁴⁸ No debe sorprender la aparición de un texto de Mandiargues en la *Revista Mexicana de Literatura*. Se sabe que Octavio Paz lo trató

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 171.

⁴⁸ “Mystic and erotic experience in the fiction of André Pieyre de Mandiargues” (*Kentucky Romance Quarterly*, 27, 1980, p. 205).

personalmente y lo reconocía como uno de los mejores narradores surrealistas. Esta cercanía quizá explique la traducción de “Clorinda” y su publicación en la *Revista*.⁴⁹

Con este texto, los editores logran completar un gran abanico de variedades de lo fantástico. La alternancia entre escritores nacionales y de otras lenguas tiene por objetivo legitimar un tipo de literatura, la de corte fantástico (en un sentido muy laxo del término), que era mal vista por quienes defendían el nacionalismo. Da la impresión que esto mismo explica la presencia del relato, ya mencionado, de Manuel Peyrou, un consumado autor fantástico (como lo prueba su inclusión en las dos ediciones de la *Antología de la literatura fantástica* de Bioy, Borges y Ocampo), cuya pieza “El jardín borrado” se incluye en la *Revista Mexicana de Literatura*.⁵⁰ También es seguro que ésa era la intención al publicar obras de Julio Cortázar. Sin embargo, como se verá en lo que sigue, la participación de Cortázar en la *Revista* coincide con una época de transición en su narrativa, en la que abandona lo fantástico y acomete nuevas formas narrativas, como el cuento largo.

⁴⁹ En la multitudada entrevista con Roberto Vernengo, realizada en Ginebra en 1953, y publicada tiempo después en México, Paz le respondía así a su interlocutor acerca de si el surrealismo, como paradoja a su vocación renovadora, había creado ya entonces un estilo: “Hay una manera surrealista que no es más que un puro procedimiento mecánico. En cambio, hay estilo, sí –e incluso diría voluntad de estilo–, invención y no procedimiento o repetición, en los versos de George Schéhadé, en la prosa de André Pieyre de Mandiargues o en los relatos de Jules Ferry, para mencionar a tres escritores surrealistas recientes” (Roberto Vernengo, art. cit., p. 24).

⁵⁰ “El jardín borrado”, a diferencia de “El busto”, el cuento incluido en la *Antología de la literatura fantástica*, no es un cuento fantástico (aunque ambos pertenezcan a *La noche repetida*, Emecé, Buenos Aires, 1953). Lo que llama la atención es el juego paródico del género fantástico que el autor ensaya en este relato. Se trata de la historia de un matrimonio muy peculiar: él es un individuo extraño, reservado y sin espíritu que se casa con la prima del narrador, mujer a su vez descrita como “insignificante” y no precisamente bella. La vida de ambos transcurre en una casa con extraña arquitectura que posee un jardín descuidado alrededor. Ella enferma constantemente y luego explica las excentricidades de su marido como producto de una personalidad genial. El narrador se refiere a este personaje como “un fantasma”, y casi al final hace, de manera irónica, esta afirmación: “Dije al principio que Roermester es un fantasma; pensé, al imaginarlo, en el espectro que Jonson buscó en la cripta de la iglesia cuando, según Carlyle, debió buscarlo mirándose al espejo, o caminando por las calles de la ciudad. De todos modos, creo que mi afirmación dejó entrever erróneamente el principio de una historia fantástica, que estuve lejos de intentar”. El propósito es más bien criticar con humor las excentricidades del personaje y su mediocridad, parodiando un poco de paso el género fantástico. Se dice del protagonista que era tan gris que volvía todo su entorno del mismo color casi hasta desaparecerlo; se juega así con la idea de que era un “fantasma” y de ahí la conexión con lo fantástico a manera de burla de un tipo literario que, como lo muestran Barrenechea y Speratti en su estudio citado, estaba arraigado en la cultura literaria argentina desde hacía varias décadas.

3. LA NARRATIVA DE CORTÁZAR EN LA *REVISTA MEXICANA DE LITERATURA*.

a) De “lo fantástico” a “lo real” en la narrativa de Cortázar en los cincuenta

La mejor prueba de que hacia mediados de los cincuenta Julio Cortázar era considerado (e incluso admirado por los editores de la *Revista Mexicana de Literatura*) como un destacado autor de cuentos de tipo fantástico es la conferencia que dedica a su obra Emma Susana Speratti, dentro del ciclo “Literatura fantástica argentina” que organizó, como se ha dicho, la UNAM a finales de 1954. Speratti coloca a Cortázar como el autor fantástico argentino más adelantado de su generación⁵¹ y se refiere especialmente al volumen *Bestiario*: desmenuza estos relatos para descubrir el elemento de “bestialidad” humana en su ficción. Speratti considera el título del libro como una referencia que actualiza, por medio de lo fantástico, lo insólito de los bestiarios medievales: “En este bestiario moderno, los personajes son hombres, y la bestialidad aflora de ellos hasta la materialización.”⁵² La especialista también explora otros referentes que inspiran lo fantástico en el libro: el mitológico (en el caso de “Circe”) o una pieza literaria (como un poema de Borges para “Las puertas del cielo”). A la luz de los textos entonces conocidos era natural que la investigadora identificara la notoria continuidad en el arte narrativo de Cortázar, especialmente su recurrencia en el género fantástico. Para Speratti, “Axólotl”

⁵¹ Luego de enumerar la obra de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, José Bianco, Carmen Gándara, Felisberto Hernández, entre muchos otros, Speratti señala: “Sobresale entre todos Julio Cortázar. Vinculado en cierto modo con la generación del 40 –a la que pertenecen Daniel Devoto, Eduardo Jonquières y otros– pero sin pertenecer íntimamente a ningún grupo o cenáculo, Julio Cortázar está realizando una obra literaria vigorosa. Desde el poema dramático *Los reyes*, pasando por sus cuentos de *Bestiario*, hasta llegar a las producciones aparecidas únicamente en revistas y periódicos, la evolución no se ha detenido” (“La literatura fantástica en las últimas generaciones argentinas: Julio Cortázar”, en A. M. Barrenechea y E. S. Speratti, *op. cit.*, p. 75).

⁵² *Ibid.*, p. 78.

(publicado en 1954 en el suplemento de *Novedades*) era “la culminación del cuento fantástico con animales”, luego de la publicación de *Bestiario*.⁵³

Si bien esta continuidad de lo fantástico en la obra cortazariana era verdadera en 1954, cuando en septiembre de ese año fue expuesta tal idea, no lo era tanto en 1957, cuando sale publicado el libro que recogía la conferencia (el ya citado *La literatura fantástica en Argentina*). En ese lapso apareció *Final del juego* (en la editorial Los Presentes, 1956), un volumen que contenía algunos relatos (como “Los venenos” o el relato que da nombre al libro) que se apartaban en definitiva de la tradición de lo fantástico. Además, Cortázar había dado a conocer en revistas de México otros textos que nada tenían que ver con esa veta: en especial, “El perseguidor”. Es innegable que la narrativa de Cortázar comienza a experimentar en esos años una transformación: la disminución de cuentos fantásticos y el aumento de relatos con tendencia realista e historias de largo aliento constituyen un puente que desemboca algunos años más tarde en la escritura y publicación de sus primeras novelas: *Los premios* y *Rayuela*.

Los críticos que han analizado la trayectoria narrativa de Cortázar tienen puntos de vista divergentes sobre esta paulatina transición. Alfredo Veiravé observa un hiato muy claro entre ambas etapas y, según él, “El perseguidor” es la referencia que marca en definitiva el nuevo rumbo de la narrativa cortazariana. La diferencia radicaría en que mientras en los relatos fantásticos hay un cuidado excesivo de la forma, en los que se escriben a partir de “El perseguidor” se percibe una preocupación mayor por la realidad. Veiravé afirma que es necesario “separar la diferencia de grados de tensión entre esos dos grandes sistemas narrativos (lo fantástico y lo real), apoyándose en 1) la función del lector y 2) la mayor o menor representación con que el narrador asume su papel en el campo del

⁵³ *Ibid.*, p. 87.

discurso.”⁵⁴ Concluye que el lector de relatos fantásticos es pasivo porque debe aceptar todas las condiciones del pacto de verdad que le impone el narrador, mientras que los relatos inscritos en el realismo precisan de una participación activa y conciente del lector. Los argumentos de Veiravé no parecen muy convincentes pues implican, por ejemplo, que en “El perseguidor” no hay un cuidado de la forma o que los relatos fantásticos se abstraen por completo de la realidad. Tampoco parece muy sólida la idea de que el papel del lector separe lo fantástico del realismo: frente a ambos tipos de texto el lector debe aceptar el pacto de verdad.

Jaime Alazraki, en cambio, percibe que no hay una ruptura significativa entre ambas etapas del quehacer narrativo de Cortázar. Más aún, hay una cierta uniformidad estética a todo lo largo de su cuentística:

Desde los primeros cuentos de *Bestiario* a los últimos de *Deshoras*, es posible detectar una misma disyunción de dos o más imágenes en busca de un intersticio –velo rasgado, tercer ojo–, desde el cual podamos ver lo que nuestro instrumento de conocimiento, el lenguaje, nos impide ver. Toda la obra de Cortázar está marcada por esa sospecha de una realidad segunda –residencia de la otredad– que el primer surrealismo llamó maravillosa y convirtió en el norte de sus búsquedas.⁵⁵

Alazraki reconoce que hay matices y variaciones entre un libro y otro. En *Bestiario*, publicado en 1951, hay un adelanto respecto de los cuentos anteriores (los de *La otra orilla*, conocidos sólo póstumamente): lo fantástico se consolida y la influencia de Lugones se desvanece. Lo que difiere, a los ojos del especialista, es la “técnica” usada para expresar un anhelo estético similar. Así, opina que:

⁵⁴ Alfredo Veiravé, “Aproximaciones a ‘El perseguidor’”, en David Lagmanovich, *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Ediciones Hispam, Barcelona, 1975, p. 196.

⁵⁵ J. Alazraki, “Prólogo. Puentes hacia la otredad”, Julio Cortázar, *Obras completas I. Cuentos*, ed. de Saúl Yurkievich, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, p. 52.

Algo semejante ocurre con las colecciones subsiguientes. *Final del juego*, su segunda colección, representa una vía nueva para explorar el territorio de lo otro. Si en los cuentos de *Bestiario* el relato se resolvía en una metáfora de naturaleza fantástica (el tigre de “Bestiario”, los conejos vomitados de “Carta a una señorita en París”, los ruidos de “Casa tomada”, la mendiga de “Lejana”, etc.) y esa metáfora era parte integral del argumento, en los cuentos de *Final del juego* hay una resolución diferente que consiste en un silencio cargado que se desprende de la confrontación de dos historias.⁵⁶

La idea de que en realidad Cortázar varía la “técnica” para acercarse a la realidad bajo el mismo impulso estético es más firme que lo dicho por Veiravé. No puede hablarse de una oposición entre uno y otro periodo; Cortázar nunca renegó de sus primeros cuentos, los de corte fantástico y, como se ha dicho aquí, es absurdo y estéril oponer “lo fantástico” al “realismo”. Alazraki remata su idea de que, a partir de “El perseguidor”, “Cortázar comprende que la vida en su flujo y reflujo cotidianos es capaz de generar situaciones tan o más fantásticas que las invenciones y artificios de la llamada literatura fantástica.”⁵⁷

Estas consideraciones generales sobre los cambios observables en la narrativa de Cortázar olvidan ciertos detalles que completan lo dicho por ambos críticos. En primer lugar, no suele mencionarse que esta transición ocurre mayormente en publicaciones mexicanas, a los ojos de su público y por impulso de una especialista pionera: Emma Susana Speratti. En especial, es relevante para el propósito de este trabajo resaltar el papel desempeñado por la *Revista Mexicana de Literatura*, y de las relaciones amistosas que el autor argentino tuvo con sus impulsores. En segundo lugar, no se ha hecho suficiente hincapié en lo expresado por Cortázar sobre su obra en sus cartas de la época. Este material epistolar permite seguir paso a paso la evolución creativa que da origen a “El perseguidor”.

⁵⁶ J. Alazraki, “Prólogo...”, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁷ J. Alazraki, “Prólogo...”, *op. cit.*, p. 60. El mismo Veiravé reconoce que “la diferencia entre ‘lo fantástico’ y ‘lo real’ es simplemente de grados entre los dos sistemas narrativos porque en ambos se postula un cuestionamiento del concepto de lo real y lo irreal” (A. Veiravé, art. cit., p. 201).

Mediante este seguimiento es posible tener una imagen más justa de los objetivos estéticos que Cortázar se propuso al escribir sus relatos largos y, a partir de ellos, sus novelas.

En cuanto a la primera cuestión, no hay duda de que la amistad de Speratti (quien vivía en México desde 1953) con Cortázar fue decisiva para que se publicaran en este país tanto *Final del juego* como otros relatos. En las cartas de Cortázar, hay múltiples muestras del aprecio que se tenían, así como del entusiasmo con que Speratti promovía su obra en México. Por ejemplo, le escribe a su amigo Damián Bayón el 20 de julio de 1954:

Si vas a la capital, trata de ver a Emma Speratti Piñero, que está en el Colegio de México. No sé si la conoces; es argentina, y escribe cosas muy inteligentes. Se interesa mucho por mis cuentos, y acaba de hacer publicar uno de ellos en un diario de allá. Creo que puede resultarte grato verla, y en cuanto a ella estará contenta.⁵⁸

Es de suponer que Speratti fuera la intermediara para publicar los textos inéditos de Cortázar que aparecen en la *Revista Universidad de México*⁵⁹ y, desde luego, en la *Revista Mexicana de Literatura* –“Los buenos servicios” (número 4, marzo-abril de 1956) y “El perseguidor” (números 9-10, enero-abril de 1957). La investigadora también se encargó del cuidado de la edición de *Final del juego*.⁶⁰ Es probable además que, gracias a Speratti, Cortázar entrara en contacto con Carlos Fuentes⁶¹ y con otros intelectuales mexicanos

⁵⁸ Julio Cortázar, *Cartas 1 (1937-1963)*, Alfaguara, Buenos Aires, 2000, p. 301. Cortázar se refiere a “Axólotl” que aparece en *México en la Cultura* (21 de marzo de 1954, núm. 261, p. 3).

⁵⁹ “La puerta condenada”, *Revista Universidad de México*, junio-julio de 1955, núms. 10-11, pp. 7-9.

⁶⁰ El colofón dice así: “FINAL DEL JUEGO / de Julio Cortázar, se acabó de imprimir el día 31 de julio de 1956, en / los talleres de “Impresora Juan Pa- / blos”, Donato Guerra N° 5, México, / D. F., bajo la dirección de Baltasar / Hidalgo y al cuidado de Emma Su- / sana Speratti Piñero. Se tiraron / seiscientos ejemplares en papel Yoco / bond de 57 kilos. La viñeta es de / Mario Galindo / LOS PRESENTES” (Julio Cortázar, *Final del juego*, Los Presentes, México, 1956).

⁶¹ En una carta a Damián Bayón, del 18 de marzo de 1956, hay un indicio de la cercanía entre los narradores argentino y mexicano: “Primero con el dato que me pediste. La revista se llama *Revista Mexicana de Literatura*, y su dirección es Avenida Juárez 30, México, D. F. Le ponés dos líneas a Carlos Fuentes, que es el co-director y gran hinchado mío, diciéndole que yo te he invitado a mandar un trabajo. Les mandas lo que se te antoje, aunque lo mejor sería que les mandarás poemas y también algo de crítica, pues así podrán ellos decidir según vayan armando los sumarios de los próximos números. (Por supuesto si tenés prosas, cuentos, o lo que sea, mandá lo que te parezca bien; lo que quiero sugerirte es que les ofrezcas la posibilidad de publicar

reunidos en torno a la *Revista*. En una comunicación dirigida a Octavio Paz (con quien lo unía una relación de empatía que venía de tiempo atrás), Cortázar se expresa en estos términos de sus conocidos en México:

De los amigos de México (a quienes sólo conozco por cartas y por hechos y por las excelentes cosas que escriben) tengo ya como una especie de nostalgia futura, es decir que los extraño aún sin conocerlos personalmente. Aludo a Fuentes, a Arreola, a los Alatorre. Si ve usted a Emma Susana Speratti, dígame que me debe carta y que soy un acreedor implacable (como los de Balzac por lo menos).⁶²

Estas pruebas de amistad refuerzan la idea de una afinidad estética entre los editores de la *Revista* y el narrador argentino que se hará patente (como se analizará más adelante) en el lugar preponderante que los relatos de Cortázar ocupan en el panorama de lo publicado durante la primera época.

En cuanto a la evolución de la narrativa cortazariana, parece haber un consenso en la crítica en que el traslado de Cortázar a París lo estimula a escribir más. Además, la capital francesa comienza a ser el escenario de sus historias y hay una mirada más nostálgica hacia Argentina. Si bien Cortázar no abandona nunca su interés en lo fantástico, durante los años cincuenta su prosa se transforma y se abre a nuevos intereses.⁶³ Las cartas y las fechas de publicación de los textos en revistas muestran que la sucesión de etapas no

enseguida algo tuyo, sin que eso dependa del tanto por ciento de poesía o de prosa que tengan que acomodar en cada número.) Por mi parte, cuando le escriba a Fuentes, le hablaré de vos (mal, claro está; las cosas en su punto)", (Cortázar, *Cartas I, op. cit.*, pp. 333-334).

⁶² *Ibid.*, p. 339. Esta carta es, al mismo tiempo, un testimonio de la amistad entre Cortázar y Paz, así como de su empatía en cuestiones estéticas: la misiva es, sobre todas las cosas, una de las reseñas más lúcidas y creativas de *El arco y la lira*. A. Stanton la analiza a profundidad en su reciente estudio de la recepción del ensayo de Paz ("Prehistoria y recepción de un libro insólito...", art. cit.). El mismo Stanton se ocupa de señalar y analizar otras coincidencias y paralelismos en las concepciones estéticas de ambos escritores que se reflejan en su obra ("Paz y Cortázar: estéticas paralelas", *Literatura Mexicana*, 2006, vol. 17, núm. 2, pp. 213-222).

⁶³ J. Alazraki apunta que, a raíz de que llega a París "Cortázar consiguió nuevas inflexiones para su voz, nuevas preocupaciones para sus temas y nuevas estrategias para el tratamiento del género breve. Sus cuentos que hasta ese momento oscilaban entre las tres y las diez páginas se hicieron considerablemente más largos alcanzando un término de 30 a 40 páginas; el foco del relato se desplazó de la situación al personaje, es decir, a ese punto límite donde el cuento y la novela se separan" ("Prólogo...", *op. cit.*, p. 57).

es lineal y que, incluso, hay una superposición de momentos. De esto se desprende que el proceso creativo que da origen a “El perseguidor”, un texto central de este periodo (y de la obra total), es complejo. Cortázar, por ejemplo, escribe al mismo tiempo los cuentos más realistas del volumen *Las armas secretas* (1959) y otros, como “Continuidad de los parques”⁶⁴ —que se sumará a la segunda edición de *Final del juego* de 1964—, de una clara vocación fantástica. Esto demuestra lo inadecuado de distinguir de manera tajante una etapa “fantástica” de una “realista” en la obra del argentino de los cincuenta. A esta visión un tanto distorsionada de la trayectoria de las inquisiciones estéticas que sigue la narrativa cortazariana contribuye el hecho de que en la edición reciente de sus *Obras completas* aparezca como consecutivo el libro de 1959, *Las armas secretas*, luego de *Bestiario* (1951), y se deje en tercer lugar *Final del juego*. Es evidente que este último está más relacionado con el volumen de 1951, y en estricto sentido es anterior a *Las armas secretas*, dado que su primera versión data de 1956.⁶⁵

Gracias a las cartas de Cortázar es posible registrar con precisión temporal sus inquietudes estéticas. Mientras está en proceso la edición de *Final del juego* —en octubre de 1955 se queja con otro amigo de la tardanza de su nuevo libro—,⁶⁶ Cortázar escribe los cuentos que luego se reunirán en el libro de 1959. En una carta a su amigo Jean Barnabé, le habla de su trabajo hacia finales de 1955: “A pesar de estos meses tan desagradables, he trabajado bastante; escribí dos cuentos muy largos, que ocurren en París, y estoy

⁶⁴ A finales de 1958, Cortázar cuenta en una misiva a Jean Barnabé que “Continuidad de los parques” es uno de los cuentos que ha escrito recientemente y que está por aparecer en la *Nouvelle Revue Française* (*Cartas I, op. cit.*, p. 388).

⁶⁵ La edición de 1956 contiene solamente: “Los venenos”, “El móvil”, “La noche boca arriba”, “Las Ménades”, “La puerta condenada”, “Torito”, “La banda”, “Axolotl” y “Final del juego”.

⁶⁶ En carta a Jean Barnabé, del 31 de octubre de 1955, dice: “En México están imprimiendo un libro de cuentos mío; no sé si ya se lo dije en mi carta anterior. Los mexicanos son lerdos, y probablemente pasarán unos meses antes de recibir ejemplares, pero ni qué decir que le mandaré uno inmediatamente” (*Cartas I, op. cit.*, p. 327).

terminando un tercero, todavía más largo.”⁶⁷ Respecto de los dos primeros, bien podría tratarse de “Las babas del diablo”, “Los buenos servicios”, o bien “Las armas secretas”.

Sobre el tercero, no hay duda de que se refiere a “El perseguidor”. Cortázar se da cuenta, al momento de escribirlo, que ese texto es un parteaguas en su obra. No se trata ya de una pequeña anécdota con un elemento fantástico; de alguna manera, como dice Alazraki, Cortázar “a partir de ‘El perseguidor’ prescinde de toda utilería fantástica”.⁶⁸ Se trata, pues, de contar “una vida” y de ensayar otra forma de acercarse a la biografía (a la realidad) de un creador, de un artista. Este elemento es de suma importancia para entender el cuento, y también lo que significa en sus búsquedas estéticas personales. En la misma carta a Barnabé, lo explica así:

Estoy encarnizado con un cuento que no acabo de escribir y que me está dando un trabajo terrible. Su tema es aparentemente muy sencillo: la vida –y sobre todo la muerte– de un músico de jazz. Concretamente se trata de Charlie Parker, que murió hace unos meses en circunstancias bastantes horribles. Siempre le tuve mucho cariño, y los datos que pude reunir sobre su vida me dieron ganas de intentar una “biografía” ficticia (cambiando incluso el nombre, pero dejando indicios suficientes para que todo amateur de jazz se dé enseguida cuenta de que se trata de Parker). Quiero presentarlo como un caso extremo de búsqueda, sin que se sepa exactamente en qué consiste esa búsqueda, pues el primero en no saberlo es él mismo. Ni qué decir que en cierto modo estoy haciendo una transferencia personal, y que mucho de lo que me preocupa irá a la cuenta del personaje. No sé cómo terminará esto; hasta ahora hay unas treinta páginas escritas, y hará falta otro tanto.⁶⁹

Esencialmente, “El perseguidor” significa para su autor la apertura hacia la realidad de su circunstancia, hacia el mundo contemporáneo; es una salida del mundo de “las estructuras cerradas” de lo fantástico. El relato, en definitiva, es la antesala de sus novelas (*Los*

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ J. Alazraki, “Prólogo...”, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁹ J. Cortázar, *Cartas...*, *op. cit.*, p. 328. Charlie Parker murió el 12 de marzo de 1955. Cortázar, según han dicho varios críticos, pudo servirse de las múltiples notas periodísticas sobre su muerte, así como de varias biografías y notas necrológicas que circularon por esos meses. Véase el artículo de Rodolfo A. Borello (“Charlie Parker: ‘El perseguidor’”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1980, núms. 364-366, pp. 573-594; sobre el dato de la muerte, p. 589).

premios y Rayuela), tal como él mismo confiesa a Jean Barnabé en el momento en que comienza la primera: “No siento ganas de seguir escribiendo ‘cuentos’ en el estricto sentido del término; siento como si esa etapa ya hubiera sido recorrida [...] es un deseo de conocerme mejor a mí mismo a través de otras experiencias”.⁷⁰

La novedosa perspectiva con la que Cortázar se acerca a la realidad y su necesidad de dejar atrás la escritura de cuentos fantásticos provocan en él ciertas dudas respecto de la aceptación de sus lectores. En cartas posteriores Cortázar comienza a delinear las bases estéticas que constituyen *Rayuela*, y ubica el origen de esas búsquedas en “El perseguidor”; básicamente aduce que quiere escribir una “antinovela” y escapar del espacio cerrado del cuento. En una carta a su amigo Jean Barnabé, del 27 de junio de 1959, le advierte que quizá la nueva obra (alude a *Rayuela*) lo decepcione. De manera significativa, relaciona el cambio de género (del cuento a la novela) con un acercamiento más profundo a la realidad y con ello un salto de lo puramente estético (verificable en una estructura delimitada – cerrada y perfecta, la define– como es el cuento) a un ámbito de mayores posibilidades creativas que relaciona con “lo poético”, como lo es la novela o “antinovela” que en ese momento escribe.⁷¹

Es muy probable que los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* tuvieran en mente añadir obras de Cortázar a la serie de relatos fantásticos publicados durante la primera época. Una evidencia de la “decepción” que provoca el (en apariencia) abandono de Cortázar de lo fantástico es la relativa reticencia que provoca en Emma Susana Speratti

⁷⁰ J. Cortázar, *Cartas...*, *op. cit.*, pp. 361-362.

⁷¹ Cortázar apunta: “Y por eso –es justo que usted lo sepa desde ahora–, muchos lectores que aprecian mis cuentos habrán de llevarse una amarga desilusión si alguna vez termino y publico esto en que estoy metido. Un cuento es una estructura, pero ahora tengo que desestructurarme para ver de alcanzar, no sé cómo, otra estructura más real y verdadera; un cuento es un sistema cerrado y perfecto, la serpiente mordiéndose la cola; y yo quiero acabar con los sistemas y las relojerías para ver de bajar al laboratorio central y participar, si tengo fuerzas, en la raíz que prescinde de órdenes y sistemas. En suma, Jean, que renuncio a un mundo estético para tratar de entrar en un mundo poético” (*Cartas I, op. cit.*, p. 397).

el volumen *Final del juego*. En la reseña publicada en el número 11, alaba como las mejores piezas del conjunto los relatos más parecidos a los de *Bestiario* (“Axolotl” y “La noche boca arriba”) y comenta con menos entusiasmo el resto. Speratti concluye señalando la irrupción de un viraje en el rumbo de su obra:

Cortázar, renunciando a sí mismo, ha entrado en los demás, ha sorprendido al prójimo. En sus nuevas aventuras literarias podrá apartarse confiado de lo particular argentino porque ha acertado con lo humano universal. Sus cuentos posteriores – “Los buenos servicios”, “El perseguidor”– escritos en Francia y con ambiente francés, lo confirman (11: 76).

La *Revista* se beneficia, en todo caso, de este cambio. Los nuevos ejercicios literarios de Cortázar resultan en extremo novedosos y abren espacio en el medio nacional a nuevas perspectivas en la narrativa. A su manera, “Los buenos servicios” y “El perseguidor” entran en armonía con el conjunto de la narrativa aparecida durante la primera época.

b) “Los buenos servicios” y “El perseguidor”

Hasta ahora se ha revisado el papel que la narrativa de tipo fantástico tuvo en la *Revista Mexicana de Literatura* como propuesta alternativa al realismo de corte nacionalista. Sin embargo, ésta no fue la única apuesta estética de los editores. Por el contrario, hay en sus páginas múltiples ejemplos de narrativa que intentan llenar con un sentido distinto la expresión “literatura realista”. Tampoco faltan las reflexiones al respecto. En el número 6, se publica, a la par de un muestrario de la joven prosa de ficción mexicana, un ensayo de Ernst Robert Curtius sobre Balzac. El título propone “Un nuevo encuentro con Balzac”, y trata mayormente de una reflexión sobre la originalidad de la obra del francés.

Varias de las afirmaciones de Curtius encajan muy bien con el talante abierto que los editores querían para el vocablo “realismo”. Por ejemplo, al comparar a Flaubert con Balzac, Curtius dice que “Balzac es el único gran francés del siglo pasado que dice *sí* al mundo, a la inmensidad total del mundo moderno, a su prosa y a su poesía, a su realidad y a su espiritualidad” (6: 618). Más adelante, Curtius señala la necesidad de disociar la noción de realismo de su acepción única de “corriente” decimonónica. Rechaza que el realismo pertenezca a un esquema de explicación de la historia de la literatura; en todo caso, no debe ser un término unívoco que designe un anquilosado tipo de arte:

La idea de reproducir la realidad cotidiana no es una conquista del arte del siglo XIX. La misma idea se encuentra en la poesía helenística, en la novela latina de la época imperial, en las sagas islandesas del siglo XII, y también en Chaucer, en Rabelais, en Cervantes, en Fielding. El realismo en las artes plásticas comienza en las pinturas rupestres de la edad de piedra. Existen tendencias realistas en todas las épocas, en todos los países. Existen docenas, si no es que centenares, de realismos, de naturaleza diferente, de diferentes estilos, de diferentes técnicas. La ciencia de la literatura –así como la historia del arte– aprenderá, poco a poco, a distinguirlos (6: 622).

Es probable que los editores vieran en estos conceptos de Curtius una manera de afirmar que el realismo socialista o el realismo decimonónico no eran las únicas opciones estéticas para la narrativa de aquel momento.

Como se ha visto aquí, incluso lo fantástico y la “imaginación” eran, a su manera, tipos de realismo. Sobre todo se tenía la percepción de que había que elaborar una narrativa a partir de la nueva realidad mexicana. Uno de los editores de la publicación, Emmanuel Carballo, hace explícito este rechazo a la concepción unívoca del realismo. En unos fragmentos de impresiones, publicados como textos de creación – “Me importa madre y otros textos”, en el número 4 de la revista–, Carballo critica directamente a “los cuentistas mexicanos de tendencia marcadamente realistas –los más en estos días–” que “apelan a los

buenos sentimientos de sus lectores, no a su sensibilidad” (“Sensibilidad y buenos sentimientos”, se llama esta pequeña reflexión, 4: 353). En el fondo, el argumento de Carballo reprocha a sus criticados no sólo la búsqueda de la fácil empatía del lector por medio de la narración directa de un hecho injusto, sino la pobreza estética de sus relatos:

Personajes planos, estáticos (el autor, que es el único que los conoce nos hace el favor de decirnos que existen; ellos de por sí nunca comparecen: los engulle la intrincada selva de las palabras, de los razonamientos didácticos) [...] Personajes de estas características invalidan uno de los más importantes elementos del cuento: la vida y sus actores (4: 353).

Lo que subyace en esta crítica al realismo es la aparente imposibilidad de sus adversarios de lograr un relato que reúna calidad estética (por ejemplo, en la construcción de personajes) a la par de un trasfondo crítico: “Después de leer un cuento de esta índole queda la extraña sensación de haber sido bárbaramente golpeado, nunca de haber obtenido una experiencia estética” (4: 353). Es una queja contra el realismo usado como arma política de denuncia, lo que iba en detrimento de la calidad estética, principal objeto de las búsquedas de los editores de la *Revista*.

Probablemente los editores pensaron que, dadas las limitaciones que imponía la ideología nacionalista al arte de narrar, había que fijarse en experiencias de otros países latinoamericanos. La inclusión de los ejemplos de narrativa de esos otros países permitiría abrir el horizonte de las alternativas al realismo socialista, y sobre todo “modernizar” el ejercicio literario en México. Tal es la función que cumplen los cuentos de Cortázar en la *Revista*, en especial “El perseguidor”, que era un buen ejemplo de lo que Carballo proponía: el interés por lo humano en una pieza estéticamente lograda.

En “Los buenos servicios” –el primero de los cuentos que se publican en la *Revista Mexicana de Literatura*– Julio Cortázar ensaya un acercamiento a la realidad cotidiana de

una mujer de clase baja en París, viuda, anciana y que trabaja como mucama luego de haber sido obrera –madame Francinet. Este personaje relata un episodio atípico ocurrido cuando presta sus servicios en la casa de unos adinerados y excéntricos aristócratas. Gran parte del efecto de sorpresa que tiene el relato se debe a que la voz narrativa en primera persona pertenece a madame Francinet; su perspectiva logra volver extraordinarios los sucesos que ella vive. Madame Rosay la contrata para que ayude en el servicio de la casa para una fiesta. Rodolfo Borello acierta cuando afirma que el “limitado punto de vista, voluntariamente elegido por el autor” determina y acota la “recortada información que los lectores logramos de esos hechos”, debido sobre todo a “las valoraciones, reacciones y acciones del narrador”, así como sus “fobias y también sus limitaciones y debilidades”.⁷²

Como ella imagina que ayudará en la cocina y a servir la comida durante la reunión, se muestra sorprendida cuando le encargan quedarse en un cuarto de la casa cuidando a los perros de la dueña. A sus ojos, tanto la casa como el comportamiento de las demás personas que ve durante esa noche le parecen extraños, de fantasía, como sacados del teatro o producto de un sueño: cuando el mayordomo le abre la puerta de la casa repara en sus “patillas grises como en el teatro” (4: 333); cuando la recibe madame Rosay le llama la atención la “*robe de chambre* azul, con pieles blancas, y la cara llena de crema. Parecía un pastel, con perdón sea dicho” (4: 335); cuando finalmente se queda con los perros, confiesa que se sintió “un poco rara porque era casi como estar soñando” (4: 337). El tema central del texto es la diferencia y la distancia entre el mundo de la narradora y aquel de sus patrones. Ella les ayuda, les sirve y obedece sus extravagantes indicaciones, pero los hechos

⁷² Rodolfo A. Borello, “‘Los buenos servicios’ o la ambigüedad de las vidas ajenas”, en D. Lagmánovich, *op. cit.*, p. 42.

de los que es testigo están fuera de su comprensión, tal como sugiere Borello,⁷³ quien apunta además que eso es lo que imprime la sensación de ambigüedad a los acontecimientos que ocurren efectivamente.

En efecto, madame Francinet es contratada por los Rosay para desempeñar dos tareas poco usuales, primero para cuidar unos perros durante la fiesta, y tiempo después para fingir ser la madre de uno de los invitados que acaba de morir. Para el entierro es obligada, por tanto, a dejar su mundo y participar y actuar en ese otro medio de apariencia teatral (y onírica o irreal por momentos) de los aristócratas. Madame Francinet cambia su sorpresa inicial frente a esa realidad y termina siendo, durante el entierro de monsieur Bébé el centro de atención de ese entorno ajeno a ella; como atinadamente anota Borello, “aparece como una mera testigo en el comienzo de la obra y después, lentamente, va participando en la acción”.⁷⁴ Ella debe actuar frente a los demás aunque no logre comprender ni explicarse del todo por qué los verdaderos familiares del difunto no acuden, o las razones de la pelea de Loulou y Nina frente al cuerpo. Si primero duda sobre la irrealidad o realidad del mundo de los Rosay y sus invitados –“cuando veo algo raro siempre me pregunto con todas las letras si estoy soñando”, (dice, 4: 341)–, luego debe participar en esa irrealidad, y representar un papel.

La escena completa de la velación del modisto la confunde porque llega un momento en que no se sabe ante quién es necesario fingir que ella es la madre: “entonces monsieur Rosay venía a sentarse a mi lado, con una cara muy rara, y me decía que no era necesario que siguiera fingiendo, y que me preparara cuando fuese la hora del entierro y

⁷³ Borello compara la situación de incompreensión de la narradora con la del lector, y eso le permite relacionar este cuento con “Las babas del diablo”, donde hay que reconstruir una historia luego de ser únicamente espectador de los acontecimientos (*ibid.*, p. 45).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 49.

llegara la gente y los periodistas. Pero a veces es difícil saber cuándo se llora o no de veras” (4: 351). Como señala Borello, el cuento se centra en esa ambigüedad de la realidad contaminada con lo irreal del fingimiento. El texto subraya que el mundo se compone de apariencias y de comportamientos teatrales o rituales, determinados por el orden social al que pertenecen los personajes. En este orden dominado por la impostación, los verdaderos sentimientos deben ser reprimidos (monsieur Rosay reprende a Nina y Loulou que pelean durante la velación) por la necesidad de guardar una imagen de normalidad frente al resto de la sociedad. El final del relato hace patente que la razón última de las acciones de los personajes es convencer a los demás de que aquello es verídico: la aparición de un cura en el entierro, como dice Borello,⁷⁵ da certidumbre institucional a lo que ocurre; la narradora supone que Rosay se pondría contento porque “se preocupaba de que todo fuese correcto como debe ser, para que la gente supiera lo bien que había estado el entierro y lo mucho que todos querían a monsieur Bébé” (4: 355). Borello señala que una reflexión constante en la narrativa de Cortázar es la “desconfianza frente a la realidad que nos entregan las percepciones”. Es así, sin duda, en “Los buenos servicios”, pero lo es quizá de manera más aguda, profunda y extensa en “El perseguidor”.

Este relato de Cortázar no encabeza ningún número de la revista; aparece en el número doble 9-10 de enero-abril de 1957, en cuya portada se anuncia su inclusión con letras de diferente color. Puede decirse que las búsquedas estéticas que Cortázar intenta en “El perseguidor” coinciden con el objetivo de los editores de ampliar el horizonte del realismo. La coincidencia ocurre en varios niveles. El primero es quizá el más superficial puesto que el relato es un buen ejemplo en sí mismo de un tipo de realismo que no se ajusta

⁷⁵ “La presencia en el entierro del sacerdote [...] legaliza, sitúa nuevamente en el marco de lo aceptado y legal, la muerte, el velorio y el acto mismo del entierro del modisto” (*ibid.*, p. 49).

a la noción de literatura militante que se exigía desde *El Nacional*. Hay un nutrido número de lecturas críticas del relato de Cortázar.⁷⁶ En la mayoría se subraya el hecho de que el narrador sea a un tiempo crítico de jazz y biógrafo de un jazzista talentoso, lo que otorga al texto la forma de una crónica que se muestra como verídica, anclada en la realidad contemporánea.⁷⁷ Asimismo, el hecho de que la acción se desarrolle en París (al igual que “Los buenos servicios”), y que trate sobre jazz⁷⁸ añade ciertos matices cosmopolitas a la narración.

La forma testimonial y biográfica que tiene el relato le viene de la posición del narrador frente a los hechos. En el nivel sintáctico, ciertos giros o el uso del presente histórico y el presente perfecto acercan al texto a la fluidez del relato oral. En otro nivel, el narrador, Bruno, se sitúa como testigo de lo que sucede y amplía así su papel de biógrafo de

⁷⁶ Es difícil enumerarlas todas pero he aquí algunas de ellas. Noé Jitrik explora algunas cuestiones relativas a la escritura de Bruno y su carácter de crítico (“Crítica satélite y trabajo crítico en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23, 1974, 337-368); el artículo ya citado de Alfredo Veiravé señala varios puntos de interés del relato; Manuel Cifo González revisa superficialmente algunas referencias espacio-temporales del relato (“Relativismo espacio-temporal en ‘El perseguidor’, de Julio Cortázar”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, 1980, pp. 414-423); Enrique Estrazulas explora algunas similitudes entre Johnny y Juan Carlos Onetti (“Los perseguidores. Tres acordes para un saxo alto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, 1980, pp. 424-430); Rodolfo Borello recoge una serie de textos y críticas que reconstruyen el referente real en el que se basó Cortázar para escribir el cuento (art. cit.); Samuel Gordon presenta algunos elementos, sobre todo fragmentos de entrevistas con Cortázar, para explicar el relato (“Algunos aportes sobre crítica y ‘jazz’ en la lectura de ‘El perseguidor’”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, 1980, pp. 595-608); Eugenio Suárez-Galbán Guerra encuentra en el relato un enfrentamiento entre el crítico y el creador (“Cortázar como negro: ‘El perseguidor’”, en *Coloquio internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, t. 2, Fundamentos, Madrid, 1985, pp. 49-58); Heinrich Hudde ensaya una lectura comparativa entre el texto de Cortázar y *El Doctor Fausto* de Thomas Mann (“El negro fausto del jazz”, en *Coloquio...*, ed. cit., pp. 37-48); Doris Sommer hace un paralelismo entre las búsquedas estéticas de Johnny por medio del jazz y la obsesión por terminar la biografía de Bruno; para ella ambos son perseguidores (“Pursuing a Present Perfect” en Carlos J. Alonso, *Julio Cortázar. New Readings*, Cambridge University Press, New York, 1998, pp. 211-236); Jorge Zepeda escribe sobre las relaciones entre la música y la literatura y la naturaleza trágica del personaje principal (“Hacia el umbral de otra realidad: arte y crítica, música y pensamiento trágico en ‘El perseguidor’”, *Opción ITAM*, sep. oct. y nov., 2001, núms. 109, 110 y 111; pp. 110-120, 131-145 y 119-138).

⁷⁷ Apunta Jitrik: “Los soportes básicos del relato lo encuadran en lo que designamos como realismo” (art. cit., p. 342).

⁷⁸ Jitrik apunta que “de entrada, entonces, este relato desafía la tendencia de los ‘temas nacionales’”, puesto que “a través del tema se está proponiendo que el jazz, en este caso, es una suerte de objeto universal, de propiedad de todos y no sólo de cierta cultura” (art. cit., p. 337). Además, destaca el habla neutra de los personajes (lo llama “lenguaje de aeropuerto o también lenguaje de traducción”, *ibid.*, p. 341) que acerca a la narración a la universalidad en tanto que la aleja de los lenguajes nacionales o locales, marcados por los regionalismos.

Johnny Carter. Al mismo tiempo mantiene una distancia moral frente al protagonista, y emite constantemente juicios tanto sobre su comportamiento como sobre su música, en su carácter de experto en jazz. Biografía y reseña crítica, entonces, son dos tipos textuales que forman parte de la narración.

Un nivel menos superficial (que quizá suscitara la afinidad de los editores de la *Revista*) es el de la discusión en torno a la percepción de la realidad que Cortázar ensaya en su cuento, por medio de los intensos diálogos entre Johnny y Bruno. Como se sabe, muchos cuentos de Cortázar están contruidos a partir de una estructura binaria.⁷⁹ “El perseguidor” pone en diálogo dos realidades o experiencias vitales completamente diversas: la del músico, artista protagonista del relato, y la del crítico, biógrafo y narrador. Se desarrolla una permanente tensión entre ambas.⁸⁰ En palabras de Alfredo Veiravé: “La dicotomía realidad-irrealidad, a través de los fugaces aspectos de la vida de Johnny [...] tiene un observador, Bruno, narrador personaje que está en situación de polaridad con aquél dentro de varios planos.”⁸¹ Hay múltiples barreras que los separan: su profesión, su estilo de vida, su situación económica.

⁷⁹ Dice Ana María Amar Sánchez: “The binary play that Cortázar exploits in almost all his work has been read as his own private system for exploring the relationship between two different settings, two worlds, two types of reality, and so on” (“Between Utopia and Inferno (Julio Cortázar’s Version)”, en Carlos J. Alonso, *op. cit.*, p. 19).

⁸⁰ Según Eugenio Suárez-Galbán, la identificación de Cortázar con Johnny es “bastante obvia, y así señalada repetidas veces por la crítica” (art. cit., p. 50). H. Hudde señala que en “El perseguidor” Cortázar opone “la vida bohemia del artista y la vida más bien burguesa del crítico de jazz” (art. cit., p. 39). Sin embargo, en el caso de la relación entre Bruno y Johnny, Doris Sommer piensa que no se trata tanto de una oposición binaria como de una tensión constante entre ambos: “The agonists resist the leveling effect and remain in murderous tension with one another. Johnny refuses to be contained in Bruno’s smug prose; and Bruno strains to be free of Johnny, of the self-doubts and complexity he inflicts”; y añade que “the differences between the agonists are evidently not essential, not organic” (art. cit., p. 223). J. Zepeda, por su parte, señala que las diferencias entre el crítico y el músico los vuelven personajes complementarios: “artista y crítico son partes inseparables de una totalidad; arte y crítica constituyen vías de aproximación al mundo que, al combinarse, logran una imagen más fidedigna de aquello que el individuo desea expresar” (“Hacia el umbral de otra realidad...”, art. cit., num., 109, p. 115).

⁸¹ Art. cit., p. 195.

Por ello, la “realidad” o la percepción de lo real es uno de los aspectos que simboliza sus diferencias: el cuento tiene como tema central el descubrimiento que hace el jazzista –a través de su interpretación y de la marihuana– de una realidad alternativa (caracterizada por ser más plena y vital) a la cotidiana (que es la única que pueden ver el narrador y el lector).⁸² Como ejemplo de lo vislumbrado, se puede citar el siguiente diálogo en boca del músico:

-Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana... (9-10: 83).

Con ello, el texto se dirige poco a poco a poner en entredicho los límites de lo real. En palabras de Alfredo Veiravé: “El tema escogido por Cortázar para este relato es la vida de un músico, ejecutante de jazz que alcanza ciertos momentos de lucidez en un mundo incomprensible situado fuera del tiempo real de su conciencia.”⁸³

El relato está construido a partir de las diferencias y la distancia entre el narrador y el personaje, que se ponen de manifiesto desde las primeras líneas. Bruno acude al llamado de ayuda de la novia del músico; la situación material y económica del saxofonista es precaria, a decir del narrador: “Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara” (9-10: 74). En primera instancia, hay una especie de superioridad del narrador sobre el personaje:

⁸² Susana Jakfalvi expresa de este modo el tema del cuento: “El hombre disputado por la realidad cotidiana y la razón y la intuición de una realidad superior metafísica, aferrándose agónicamente a la percepción fascinante de un estado en el que todas las oposiciones quedan anuladas y se recupera esa unidad mítica del absoluto placer” (en su Introducción a Julio Cortázar, *Las armas secretas*, 15ª ed., Cátedra, Madrid, 2001, p. 47).

⁸³ Art. cit., p. 195.

Bruno, además de ser el crítico y el biógrafo del músico, le consigue un instrumento nuevo para reponer el perdido, y le presta dinero. Esta superioridad material se matiza con la admiración que le profesa; Bruno señala: “Nadie sabe ya cuántos instrumentos lleva perdidos, empeñados o rotos. Y en todos ellos tocaba como yo creo que solamente un dios puede tocar un saxo alto, suponiendo que hayan renunciado a las liras y a las flautas” (9-10: 75). El equilibrio entre la comprensión y la admiración es lo que permite permanecer cerca del músico y ser capaz de interpretarlo y entenderlo, e incluso ayudarlo. Hay una actitud de condescendencia hacia las excentricidades del saxofonista: “Como hace rato que conozco las alucinaciones de Johnny, de todos los que hacen su misma vida, lo escucho atentamente pero sin preocuparme demasiado por lo que dice” (9-10: 78). Sin embargo, Bruno, en su calidad de biógrafo y cronista, debe permanecer muy atento a lo que dice y hace el músico; en otro momento, al compararse con los otros que viven alrededor de Johnny, considera la posición de crítico como la ideal: “No es necesario ser mujer para sentirse atraído por Johnny. Lo difícil es girar en torno a él sin perder la distancia, como un buen satélite, un buen crítico” (9-10: 102).

En boca del artista, el relato comunica una serie de experiencias que hablan de una subversión en la percepción cotidiana de la realidad. Johnny, como ya se dijo, es capaz de intuir una realidad distinta o alternativa por medio de la música y como efecto de fumar marihuana. Esta capacidad provoca en los demás simultáneamente admiración, sorpresa y rechazo; por ejemplo, el narrador recuerda que en un ensayo en Cincinnati, sucede uno de estos exabruptos:

Todos tenían ganas de tocar, estaban contentos, [...] tocaban con gusto, sin ninguna impaciencia, y el técnico de sonido hacía señales de contento detrás de su ventanilla, como un babuino satisfecho. Y justamente en ese momento, cuando Johnny estaba como perdido en su alegría, de golpe dejó de tocar y soltándole un puñetazo a no sé

quién dijo: ‘Esto lo estoy tocando mañana’, y los muchachos quedaron cortados [...] (9-10: 76).

Johnny, en efecto, percibe una abstracción del tiempo común y corriente; “angustia del tiempo”, la llama Veiravé.⁸⁴ La ejecución de la música, en específico la improvisación propia del jazz, le permite experimentar de manera más intensa ciertos recuerdos, lo que le produce la sensación de estar “fuera” del tiempo común y corriente. Pese a su distancia respecto del músico, el narrador (quien atribuye los desvaríos del músico al abuso de la marihuana) se ve obligado a reconocer su incapacidad para transmitir las revelaciones que Johnny tiene durante su ejecución: “Me doy cuenta de que lo que estoy pensando está por debajo del plano donde el pobre Johnny trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos” (9-10: 79). También el saxofonista se reconoce incapaz de articular su experiencia en palabras; la música le conduce a una revelación inefable: “Yo creo que la música ayuda siempre a comprender un poco este asunto. Bueno, no a comprender porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo” (9-10: 77).

El relato de Bruno, en tanto que testigo, da cuenta de ambas experiencias: la de Carter y la de sus propias preocupaciones vitales.⁸⁵ Hay una correlación entre la incapacidad de Johnny de comunicar su experiencia estética mientras toca y la actividad del biógrafo y crítico por entenderla: “Soy un crítico de jazz lo bastante sensible como para comprender mis limitaciones” (9-10: 79); Bruno atribuye esta limitación a la especificidad de su tarea: “Pienso melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo

⁸⁴ Veiravé, art. cit., p. 206.

⁸⁵ Apunta Jitrik que “Bruno y Johnny no aparecen en una simulación de autonomía y separación sino desde un solo sitio que es el sitio del narrador, quien informa acerca de cómo se ve a sí mismo y cómo ve al otro” (art. cit., p. 340).

obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo la oreja, por no decir que él es la boca y yo... Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar” (9-10: 79). Esta permanente tensión entre las revelaciones obtenidas por medio de la música de uno y las limitaciones propias del otro es lo que caracteriza al relato.

Consecuentemente, tanto el narrador como el personaje tienen distintas concepciones de lo real. Bruno alude varias veces no sólo a la extrañeza que le produce lo que Johnny le cuenta (“Nunca me preocupó demasiado por las cosas que dice Johnny pero ahora, con su manera de mirarme, he sentido frío”, 9-10: 83) sino además a la imposibilidad de acceder a las experiencias de la otra realidad vislumbradas por el músico, y también a la incompatibilidad de éstas con su vida cotidiana: “Sonrío lo mejor que puedo, comprendiendo vagamente que tiene razón, pero que lo que él sospecha y lo que yo presiento de su sospecha se va a borrar como siempre apenas esté en la calle y me meta en mi vida de todos los días” (9-10: 83). Johnny, por su parte, también contribuye a su aislamiento al concebir sus percepciones como estrictamente propias: por ejemplo, alude a “ese tiempo de ustedes, de ahora” y añade “pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando...” (9-10: 83). Según Alfredo Veiravé, “Johnny es un incisivo y doliente crítico de una moral burguesa basada en el orden, la compostura y la sensatez”.⁸⁶

Todo lo anterior hace evidente que el relato tematiza (entre otras cosas) los problemas con la “realidad” y la validez de su percepción cotidiana. Johnny presiente, “sospecha” la existencia de “otra realidad”; frente a esto, el crítico se afianza en su experiencia cotidiana en su “vida de todos los días”. Vale la pena detenerse en este aspecto porque, sin duda, fue uno de los puntos que de manera indirecta contribuyeron a reforzar la

⁸⁶ Veiravé, art. cit., p. 205.

propuesta estética de la publicación: en concreto, el afán por ampliar el concepto del “realismo” y contravenir la definición comprometida y hasta cierto punto unívoca que se hacía del término desde *El Nacional*.⁸⁷

Poco a poco el relato va estableciendo la diferencia entre la realidad de “todos los días” del narrador y las epifanías del músico. Dada la distancia entre ambos y dado que la voz narrativa ejerce una mediación entre el relato y el lector, las experiencias de Johnny son catalogadas como propias de un loco, o como producto de la marihuana.⁸⁸ Sin embargo, el propio narrador comienza a dudar de sus propias certidumbres; como apunta Doris Sommer, “that ‘something else’ haunts Bruno when he’s in Johnny’s company”.⁸⁹ Las charlas con el músico lo obligan poco a poco a replantear los supuestos en los que tanto confía:

Pero esto ocurre siempre al otro día, no cuando Johnny me lo está diciendo, porque entonces siento que hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse, o más bien como si fuera necesario quebrar alguna cosa, quebrarla de arriba abajo como un tronco metiéndole una cuña y martillando hasta el final (9-10: 84).

De esta forma, se hace evidente que Bruno –que encarna las certidumbres, los prejuicios y las normas del *establishment*– comienza a inquietarse por las intuiciones que le comunica el músico. Las percepciones de Johnny causan desazón en el narrador y que, aunque no logran modificar completamente sus certidumbres, poco a poco lo obligan a

⁸⁷ Cabe recordar que el tema de la representación de la “realidad” en la obra literaria fue el tema de uno de los primeros ensayos críticos publicados en la *Revista Mexicana de Literatura*; me refiero a “Realidad y estilo de Juan Rulfo” de Carlos Blanco Aguinaga, analizado en el capítulo anterior.

⁸⁸ “En ese momento estoy seguro de que Johnny dice algo que no nace solamente de que está medio loco, de que la realidad se le escapa y le deja en cambio una especie de parodia que él convierte en una esperanza. Todo lo que Johnny me dice en momentos así (y hace más de cinco años que Johnny me dice y les dice a todos cosas parecidas) no se puede escuchar prometiéndose volver a pensarlo más tarde. Apenas se está en la calle, apenas es el recuerdo y no Johnny quien repite las palabras, todo se vuelve un fantaseo de la marihuana [...]” (9-10: 83).

⁸⁹ Art. cit., p. 212.

cuestionar su propia realidad. El primer encuentro con Johnny lo deja inquieto: “He entrado en un café para beber coñac y lavarme la boca, quizá también la memoria que insiste e insiste en las palabras de Johnny, sus cuentos, su manera de ver lo que yo no veo y en el fondo no quiero ver” (9-10: 86).

El relato trata también de la paulatina comprensión de Bruno de la postura vital del músico, de la fascinación (y también, al mismo tiempo, de cierto rechazo) que le produce su mundo: “Envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado. Envidio todo menos su dolor, cosa que nadie dejará de comprender, pero aun en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado” (9-10: 89). Durante el proceso de acercamiento hacia el *otro*, el narrador vuelve su mirada hacia sí mismo, y cuestiona sus propios valores. Se declara cobarde frente al modo de vida del músico (dice: “y todo esto lo sostengo desde mi cobardía personal”, 9-10: 89) y llega a darse cuenta de que su admiración tiene algo de mezquindad puesto que lo que le preocupa es el nivel de ventas de su biografía. Pese a los reparos morales que le producen las excentricidades y el modo de vida del saxofonista, Bruno reconoce en su autenticidad un valor superior: “Y cuando se piensan cosas así acaba uno por sentir de veras mal gusto en la boca, y toda la sinceridad del mundo no paga el momentáneo descubrimiento de que uno es una pobre porquería al lado de un tipo como Johnny Carter” (9-10: 91).

Este proceso de comprensión (empatía, acercamiento y compenetración psicológica con el otro) se inicia, como ya se ha dicho, en la admiración y fascinación que le produce la música de Johnny. Hacia la mitad del texto hay un concierto, que es la ocasión para que la racionalidad representada en el crítico se acerque a la genialidad del músico. La ejecución musical del saxofonista es capaz de producir en Bruno no sólo una profunda satisfacción estética sino que la percibe como la clave para acceder a esa peculiar realidad alternativa

que Johnny intenta describir con balbuceos. Como el hábil crítico que es, Bruno analiza y aprecia que las particularidades del estilo musical de Johnny son las que permiten entrar a esa otra realidad vislumbrada en los relatos del saxofonista:

Sé muy bien que para mí Johnny ha dejado de ser un jazzman y que su genio musical es como una fachada, algo que todo el mundo puede llegar a comprender y a admirar, pero que encubre otra cosa, y esa otra cosa es lo único que debería importarme, quizá porque es lo único que verdaderamente le importa a Johnny (9-10: 91-92).

La pericia crítica da a Bruno la posibilidad de interpretar de manera más precisa las búsquedas estéticas que el propio Johnny es incapaz de verbalizar pero que ejecuta con maestría en sus improvisaciones.

La escena central del concierto da pie a las reflexiones críticas de Bruno sobre la actividad misma del crítico. Las apreciaciones del narrador refuerzan (de manera indirecta, si se quiere) los intereses estéticos de los editores de la *Revista Mexicana de Literatura*, en la medida en que se pondera la actividad de la crítica de arte (con el añadido de que ésta se ejerce por medio de una pieza de creación). El hecho de que el narrador desempeñe en la ficción el papel de un crítico profesional es uno de los aspectos más llamativos del relato de Cortázar y también de los más modernos. La actividad de Bruno está envuelta en un aura de prestigio social, poco común en la América Latina de entonces. Por añadidura, la lectura del cuento es mucho más compleja porque la actividad de analizar e interpretar obras de arte forma parte del tema, lo que provoca que el lector se reconozca en la misma actividad del narrador cuando lee, y participa en una suerte de juego de espejos.

Además, el juicio de Bruno se dirige también a exaltar las virtudes del estilo jazzístico de Johnny: “Este jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo por decirlo así, para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en

absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura” (9-10: 92). A decir de Bruno, la necesidad de Johnny de ir más allá de lo conocido, de trascender los límites de la realidad, da vida a su estilo de jazz. Como se sabe el estilo histórico desarrollado por Charlie Parker es el *bebop*, que era en efecto una especie de vanguardia musical del jazz. En la ficción del cuento ocurre lo mismo: el estilo de Johnny es equivalente al arte de vanguardia, al arte no referencial, que es el único moderno y el único capaz de dar cuenta de la realidad humana de posguerra; no se trata de un arte escapista o que eluda lo humano, sino todo lo contrario:

Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad. Y cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música, sé muy bien que no está escapando de nada (9-10: 93).

Sin duda, este alegato a favor del arte no referencial también estaba en consonancia con las propuestas de los editores de la publicación. En las palabras de Bruno resuenan las búsquedas particulares de Cortázar en la estética de vanguardia: en particular, sus acercamientos al surrealismo (sobre los que reflexiona en *Teoría del túnel*, ensayo publicado póstumamente pero escrito en 1947) responden al impulso de abolir la barrera entre arte y vida.⁹⁰ Un estímulo similar se encuentra en el jazz que al igual que el surrealismo exalta la improvisación y la libertad. Como se verá adelante (en el siguiente capítulo) los editores de la *Revista* no eran insensibles a las posibilidades del surrealismo.

⁹⁰ Para A. Stanton, Cortázar intenta durante los cuarenta y los cincuenta una “gran síntesis [...] entre existencialismo y surrealismo”. El testimonio de tal búsqueda está en el libro escrito en 1947: “La poética histórica trazada en *Teoría del túnel* aboga por un nuevo humanismo capaz de revelar al ser en su totalidad. En este libro-manifiesto, Cortázar propone nada menos que un asalto a la concepción tradicional del libro como objeto estético y ofrece un alegato a favor de la noción del arte como instrumento de liberación espiritual. Toma partido por el escritor rebelde en contra del esteta tradicional y ve en la escritura un acto de libertad inconforme capaz de borrar la línea divisoria entre arte y vida” (“Paz y Cortázar...”, art. cit., p. 219).

Luego del concierto, comienza a ocurrir la decadencia del personaje; cada vez comete más locuras: presa de alucinaciones, suspende una grabación en estudio y luego incendia una cama de un hotel; su salud empeora, muere su hija en Estados Unidos, y finalmente Bruno recibe la noticia de su muerte. Johnny se vuelve cada vez más marginal en su caída final hacia la muerte. Durante su convalecencia física, su discurso se vuelve incoherente y confuso, además de melancólico. Su aislamiento es cada vez más evidente y su distancia y hasta su rechazo a la realidad común y a los demás es más fuerte. En su convalecencia de su boca se llega a escuchar sobre los médicos que lo habían atendido alguna vez en California:

Bruno, ese tipo y todos los otros tipos de Camarillo estaban convencidos. ¿De qué, quieres saber? No sé, te juro, pero estaban convencidos. De lo que eran, supongo, de lo que valían, de su diploma. No, no es eso. Algunos eran modestos y no se creían infalibles. Pero hasta el más modesto se sentía seguro. Eso era lo que me crispaba, Bruno, *que se sintieran seguros*. Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros (9-10: 97).

El enojo del músico es contra las certidumbres de la ciencia, de la cultura, de la superioridad de la medicina (“sus recetas, sus jeringas, su maldito psicoanálisis, sus no fume y sus no beba”, 9-10: 97). Las reacciones del narrador son las que dan una dimensión más o menos real a las palabras de Johnny; su comportamiento frente a esas palabras, en la medida en que representa a ese mundo que el saxofonista critica, sirve al lector para juzgar y tasar los juicios del músico. En un primer momento, el narrador guarda cierta distancia: “Tengo la sensación de que está solo, completamente solo. Me siento como un hueco a su lado” (9-10: 98). Después, Bruno se muestra dubitativo ante estas muestras de locura; en su discurso, al menos, tiende a mostrar empatía con las inquietudes de Johnny respecto de la

verdadera existencia de la realidad exterior.⁹¹ Por momentos, incluso parece contagiarse del mismo enojo que Johnny contra su propia realidad:

Cada vez resulta más difícil hacerlo hablar de jazz, de sus recuerdos, de sus planes, traerlo a la realidad. (A la realidad; apenas lo escribo me da asco. Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos) (9-10: 99).

Como observador, como confidente, como biógrafo, la presencia del otro termina por volverse problemática: “Otra vez me doy cuenta de lo difícil que resulta saber qué es lo que está haciendo, qué *es* Johnny” (9-10: 99). Sin embargo, pese a esta incomodidad, Bruno no abandona sus certidumbres racionales, ni desea que se vea afectado su prominente estatus de crítico, ni sus preocupaciones materiales: al final del relato él continúa siendo el mismo biógrafo preocupado por la venta de sus libros y sus traducciones; en palabras de Veiravé: “Para Bruno existe un orbe cerrado y seguro al cual se aferra. Está solo con su vanidad personal que fluctúa y decae ante la fortaleza de ese alter ego que nunca alcanzará.”⁹² Como se ha visto, en el transcurso de su relato hay ciertos momentos en los que su realidad cotidiana está en crisis, porque lo asaltan las dudas que Johnny le plantea. Por unos pocos instantes en su prosa concede que las percepciones del jazzista son verdaderas y que la “otra realidad” vislumbrada por él es preferible a la hipocresía del mundo contemporáneo:

⁹¹ Johnny habla del encuentro entre el sujeto y el objeto, y la complejidad de esta relación; Bruno parece seguir el razonamiento con cierto interés: “Tienes ahí el pan, sobre el mantel –dice Johnny mirando el aire–. Es una cosa sólida, no se puede negar, con un color bellissimo, un perfume. Algo que no soy yo, algo distinto, fuera de mí. Pero si lo toco, si estiro los dedos y lo agarro, entonces hay algo que cambia, ¿no te parece? El pan está fuera de mí, pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir realmente que sea otra cosa, o ¿tú crees que se puede decir?” (9-10: 98-99).

⁹² Art. cit., p. 203.

Dan ganas de decir en seguida que Johnny es como un ángel entre los hombres, hasta que una elemental honradez obliga a tragarse la frase, a darla bonitamente vuelta, y a reconocer que quizá lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros. Y a lo mejor es por eso que Johnny me toca la cara con los dedos y me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio, sobre todo. Sobre todo mi prestigio (9-10: 100).

Aunque de inmediato estas reflexiones son desmentidas por la necesidad de Bruno de sentirse reconfortado (“pobre Johnny, tan fuera de la realidad”),⁹³ la inquietud permanece.

El punto central de la relación entre los dos personajes es el cuestionamiento de la certidumbre moderna del mundo contemporáneo caracterizado por eso que Bruno apunta: la casa, el matrimonio, el trabajo y el prestigio. Bruno permanece en sus convicciones y mantiene sus puntos de apoyo en la racionalidad pero admite que Johnny le “deja en prenda esos fantasmas” (9-10: 103); se puede interpretar que los juicios que a partir de ahí emite el narrador sobre el músico son producto de la angustia que le generan sus visiones reveladoras. El narrador se ha ido involucrando de tal manera con la visión de la realidad de Johnny, que teme perder la distancia que, según sus propias palabras, todo buen crítico debe guardar respecto de su objeto. Bruno trata de matizar, de degradar la figura de Carter; para la segunda edición de su biografía apunta que se trata de “un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener la menor conciencia” (9-10: 118).⁹⁴ Sin embargo,

⁹³ La reflexión continúa: “(Es así, es así. Me es más fácil creer que es así, ahora que estoy en un café y a dos horas de mi visita al hospital, que todo lo que escribí más arriba forzándome como un condenado a ser por lo menos un poco decente conmigo mismo)” (9-10: 100).

⁹⁴ Doris Sommer explica cómo las vacilaciones en el tiempo verbal del relato de Bruno se corresponden muy bien con la obsesión sobre el tiempo de Johnny. Para ella, el narrador es un personaje tan complejo y contradictorio como el músico. En su propia búsqueda de la perfección crítica, que implica dar una imagen fiel de la vida del músico en su biografía, Bruno sólo descansa y vuelve a la normalidad una vez que el músico muere: “He releases his grip on the unmanageable genius who has dragged him through relentlessly self-reflexive writing. Now tension abates” (art. cit., p. 229).

como apunta Jitrik, al final el lector está más en posición de compartir el punto de vista de Johnny y comenzar a despreciar los valores representados por la figura del narrador: “sobre el final del relato se produce una aparente paradoja: el narrador resulta ser el personaje censurable, axiológicamente considerado y, por el contrario, aquél a quien de alguna manera ataca, con toda ambigüedad del caso, aparece como aquél con quien debería producirse una identificación positiva”.⁹⁵ De alguna manera, el relato y las reacciones mezquinas de Bruno están puestas ahí para “darle la razón” a los apasionados alegatos de Johnny contra la realidad cotidiana de la racionalidad y el orden.

El relato, en líneas generales, da cuenta de una preocupación muy particular de Cortázar por los alcances de la creación artística para trascender las apariencias de la realidad cotidiana. En los dos textos de Cortázar analizados aquí, el interés de la narración se centra en los límites de la realidad. Al igual que con las narraciones fantásticas, el relato es un ensayo por encontrar una vía hacia una realidad alternativa, ideal y utópica, ambición que Cortázar había heredado del romanticismo⁹⁶ y sobre todo de ciertas vanguardias como el surrealismo. Al explorar la vida de un artista en todas sus dimensiones, el texto es un buen ejemplo del realismo moderno que Curtius admiraba en Balzac y sin duda contribuyó a construir nuevos referentes para la narrativa realista.

⁹⁵ Art. cit., p. 343.

⁹⁶ Jitrik encuentra que en las descripciones de Johnny conducen a la imagen del “mito del artista tal como ha sido codificado en la época de la concepción burguesa del arte, esencialmente durante el siglo XIX” (art. cit., p. 353).

4. “NUEVOS ESCRITORES MEXICANOS”

Una de las tareas principales de la *Revista Mexicana de Literatura*, al tiempo que buscaban en otras tradiciones nacionales ejemplos distintos de narrativa –tal como sucedió con la tradición argentina difundida por Barrenechea y Speratti–, fue darle voz a los nuevos valores literarios en México. Como muestra de este afán, los editores consagraron el sexto número de la revista –que además cerraba su primer año de vida– a los “Nuevos escritores mexicanos”. Los colaboradores de ese número eran los jóvenes de la última generación: Emilio Carballido, Jorge López Páez, Carmen Rosenzweig, Hugo Padilla, María Amparo Dávila, Antonio Souza, Carlos Fuentes, Enriqueta Ochoa, Carlos Valdés, José de la Colina, Homero Garza y Elena Poniatowska. Excepto Padilla, Ochoa y Garza (cuya participación en poesía se analizará en el siguiente capítulo), los demás contribuyeron al número con una pieza de narrativa.

La apuesta de la *Revista* por publicar voces nuevas estuvo apoyada (si no es que motivada también) por el surgimiento, durante el primer lustro de los cincuenta, de editoriales independientes y de otras revistas, como la tantas veces citada *Universidad de México* de Jaime García Terrés. La mayoría de los nombres arriba mencionados había publicado apenas su primer libro, en alguna editorial como Los Presentes (como, por ejemplo, Rozensweig, Fuentes, Poniatowska, o De la Colina),⁹⁷ o había colaborado en alguna revista como *Ideas de México*, el suplemento de *El Nacional*, o la misma *Revista Universidad de México* (como López Páez, De la Colina, Fuentes, etc.). A su vez, estos

⁹⁷ Además de Fuentes, publicaron en esta editorial también Tario (*Yo de amores qué sabía*, 1950), Carlos Valdés (*Ausencias*, 1955), Ricardo Garibay (*Mazamitla*, 1955), Antonio Souza (*El niño y el árbol*, 1955), José de la Colina (*Cuentos para vencer a la muerte*, 1955), Jorge López Páez (*Los mástiles*, 1955), Rosenzweig (*El reloj*, 1956), Poniatowska (*Lilus Kikus*, 1954), y Emilio Carballido (*La veleta oxidada*, 1956). Véase para estos y otros detalles el trabajo de Óscar Mata, *op. cit.*.

nombres y otros que escribieron para otros números (como Francisco Tario, Tomás Mojarro o Ricardo Garibay), aparecerán pocos años después engrosando las listas de la colección “Letras Mexicanas” del Fondo de Cultura Económica, o de editoriales universitarias como la de la Universidad Veracruzana. Por todo esto, además de sus edades, que fluctúan entre los 21 y los 34 años, el encabezado escogido para el último número de aniversario del primer año de la *Revista* era adecuado para describirlos como “nuevos”.⁹⁸ La mayoría de ellos, además, recibía por esos años la beca del Centro Mexicano de Escritores –que había abierto sus puertas, como se recuerda, en 1952–⁹⁹ con la que compusieron sus primeras obras, algunas publicadas en las páginas de esta primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*.

Otro hecho que obliga a agruparlos es que la mayoría de ellos aparezca, de manera contemporánea a la aparición de este sexto número, en la antología *Cuentistas mexicanos modernos* preparada por Emmanuel Carballo.¹⁰⁰ Quienes participan, como cuentistas, tanto en la primera época de la *Revista* como en la antología son: Guadalupe Dueñas, Jorge López Páez, Ricardo Garibay, Emilio Carballido, Carmen Rosenzweig, Carlos Valdés, Antonio Souza, Carlos Fuentes, Tomás Mojarro, Elena Poniatowska y José de la Colina. Desde luego, la apuesta por nuevos valores arroja una gran variedad de ejemplos de narrativa. Por si esto fuera poco, hay que recordar que del total de los casi treinta textos narrativos que se publican en esta primera época de la *Revista*, más de la mitad fue obra

⁹⁸ Jorge López Páez había nacido en 1922; Ricardo Garibay en 1923; Emilio Carballido y Carmen Rosenzweig en 1925; Enriqueta Ochoa, Antonio Souza, Carlos Valdés y Amparo Dávila en 1928; Carlos Fuentes en 1929; Tomás Mojarro y Elena Poniatowska en 1932; José de la Colina en 1934; y Hugo Padilla en 1935.

⁹⁹ Ricardo Garibay recibió la beca de 1952 a 1953; Emilio Carballido fue becario dos veces: de 1952 a 1953 y de 1955 a 1956; Carlos Fuentes escribió su novela *La región más transparente* con el apoyo del CME de 1956 a 1957; Elena Poniatowska recibió el apoyo un poco después de 1957-1958, lo mismo que Tomás Mojarro que también fue becario dos veces de 1958 a 1959 y de 1959 a 1960 (véase Martha Domínguez Cuevas, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, Aldus-Cabos Suelos, México, 1999).

¹⁰⁰ En dos tomos la publica Libro-Mex (México, 1956).

escrita por escritores nóveles mexicanos, lo que habla de una tendencia bastante marcada de fomento a la literatura nacional.¹⁰¹

Ya se han analizado los ejemplos de narrativa fantástica y las contribuciones de los jóvenes mexicanos al género (las de Tario, el mayor entre los nuevos, pues había nacido en 1911, y las de Amparo Dávila). Entre las narraciones de los nuevos destaca también el cultivo del realismo que se encamina a la denuncia social (como contar historias de los hombres del campo y sus problemas), pero también para narrar historias que suceden en una metrópoli cada vez más pujante como la Ciudad de México (para contar las vicisitudes de la emergente clase media, tal como quería la nota publicada en “Talón de Aquiles”, tantas veces citado aquí).

Uno de los principales impulsores del realismo es, sorprendentemente, Carlos Fuentes quien publica dos adelantos de su novela *La región más transparente*. El salto del cuento a la novela supuso, en el caso de Fuentes, el abandono de la literatura fantástica para entrar de lleno en la narrativa de corte realista y de tema “revolucionario”.¹⁰² Apenas en el segundo número de la revista aparece “La línea de la vida”. A diferencia del fragmento aparecido meses atrás en la *Revista Universidad de México* que llevaba una pequeña llamada a pie de página: “Fragmento de la novela en preparación ‘La región más

¹⁰¹ La lista completa de los textos de la *Revista Mexicana de Literatura* considerados para esta cuenta es la siguiente: Carlos Fuentes, “La línea de la vida” (2: 134-144) y “Maceualli” (6: 581-589); Ricardo Garibay, “Alemán tomando cerveza” (5: 451-454); Emilio Carballido, “La caja vacía” (6:535-542); Jorge López Páez, “Jane” (6: 543-553); Carmen Rosenzweig (6: 554-562); María Amparo Dávila, “El huésped” (6: 565-570) y “Moisés y Gaspar” (12: 27-35); Antonio Souza “Irene” (6: 571-580); Carlos Valdés, “Visita al zoológico” (6: 593-595); José de la Colina, “El tercero” (6: 596-605); Elena Poniatowska, “La renuncia” (6: 608-613); Francisco Tario, “La banca vacía” (8: 11-17); Manuel Calvillo, “Un testimonio comercial” (8:18-24); y “Los otros caminos (fragmento)” (3: 207-215) Tomás Mojarro, “Filtrarse oscuramente” (12:9-26).

¹⁰² Antes de estos fragmentos y de su polémico libro de 1954, Fuentes había dado a la imprenta varias piezas narrativas como “Pantera en jazz”, publicada en *Ideas de México* (núm. 3, ene-feb de 1954). Estas y las otras publicaciones son analizadas a profundidad por R. Reeve, en su espléndido artículo “The making of *La región más transparente*: 1949-1974” (en Robert Brody y Charles Rossman, eds., *Carlos Fuentes. A critical view*, University of Texas Press, Austin, 1982, pp. 34-63).

transparente del aire’ [sic]”,¹⁰³ en este texto no se añade ninguna nota aclaratoria. El texto posee una unidad que posibilita su lectura como un cuento. Este fragmento forma parte de la estructura de la novela que, como *flash-back*, sirve para caracterizar al joven escritor Rodrigo Pola y contextualizar las razones por las que su madre le guardaba rencor a Gervasio, el padre.¹⁰⁴ De hecho, en el libro este texto se llama “Gervasio Pola”.¹⁰⁵

“La línea de la vida” es un breve episodio que narra el fusilamiento de Gervasio Pola y otros tres rebeldes en 1913 a manos de las fuerzas federales. De entrada, lo que llama la atención de esta narración es su tema: la Revolución mexicana. También su ambición realista; las señas precisas de donde ocurre la acción están en las primeras líneas: “Una noche de marzo, en 1913, el aire sabía a polvo y la luna cicatrizaba el valle, cuando Enrique Cepeda, gobernador del Distrito Federal, llegó a la cárcel de Belén” (p. 134). Desde luego, estos elementos contrastaban con el libro de Fuentes de 1954, *Los días enmascarados*. Esto no pasó inadvertido para los lectores y comentaristas contemporáneos. Richard Reeve apunta que Edmundo Valadés, en una nota en *Novedades*, señalaba que para quienes acusaron a Fuentes de no tocar temas vitales, ahí estaba como muestra esta escena de la Revolución mexicana, en obvia alusión al revuelo que *Los días enmascarados* había suscitado.¹⁰⁶ Se trataba, para la época (finales de 1955, apenas un año después de la aparición del libro de cuentos), de un viraje radical de la narrativa del joven autor. Sin embargo, además del tema y de la ambición realista de este fragmento, es posible leer en él

¹⁰³ “Crónica 2. Los restos”, *Revista Universidad de México*, marzo de 1955, núm. 7, pp. 7-9.

¹⁰⁴ Rosenda, la madre de Rodrigo, a pregunta de este sobre si su padre la trataba bien, le cuenta que su padre fue un cobarde que se no pudo morir solo y se hizo fusilar con sus compañeros luego de haberlos delatado.

¹⁰⁵ Richard Reeve hace un pormenorizado recuento de las variantes entre los adelantos de la novela aparecidos en diversas publicaciones y su forma final en la edición de 1958, (véase “The making of...”, art. cit., especialmente pp. 47-51).

¹⁰⁶ La nota fue publicada el 3 de diciembre de 1955. Según Reeve, el fragmento de novela recibió otras tres notas positivas en *Novedades* y *Excelsior* (“An annotated bibliography on Carlos Fuentes: 1949-1969”, *Hispania*, 53, 1970, p. 598).

otros elementos que, a la postre, con la aparición de *La región más transparente*, fueron considerados poco ortodoxos en aquel momento.

En primer lugar, en este extracto de la novela de 1958 aparece el monólogo interior, técnica que sería luego muy criticada por los primeros lectores de la novela.¹⁰⁷ Este recurso, combinado con la voz narrativa en tercera persona, sirve a Fuentes para representar de manera mucho más realista, y en este caso en un espacio muy corto, la complejidad psicológica de sus personajes. La introducción del monólogo interior da pie al segundo aspecto: abre la posibilidad de conocer las dudas, contradicciones y flaquezas de los personajes. Si bien el tema es la Revolución mexicana, es posible leer en esta breve muestra cierta crítica en el hecho de que Gervasio y sus compañeros mueren como consecuencia, no sólo de sus propias dudas y debilidades sino por la sucesión de traiciones y cambios de bando de los caudillos. Los cuatro huyen tratando de seguir los ideales de Madero y buscando unirse a las tropas zapatistas. Su nueva captura se produce por la confusión de Gervasio; el general Inés Llanos, aunque permite comer al fugado, lo sitúa en la nueva realidad:

-Ah qué atrasado y tarugo será usted –carcajeó el general Llanos mientras tomaba otra tortilla del brasero. –¿A poco usted no lee? ¿Qué dice el verdadero Plan de Ayala? Ahí se pone verde a Madero, por su falta de entereza y debilidad suma, dice el escrito. ¿Y quién lo tiró? Pues mi general Victoriano Huerta, qu'es ahora nuestro jefe...

-¿Y Zapata?

-Que Zapata ni qué Zapata. Aquí está usted frente a Inés Llanos, su servidor, fiel a las fuerzas del gobierno legítimo y mañana está usted de regreso en Belén (2: 142).

¹⁰⁷ En términos generales se acusó a Fuentes de copiar de mala manera a James Joyce y a Virginia Woolf, entre otros autores. R. Reeve ofrece un detallado análisis de las primeras recensiones de la novela en “The making of...” (art. cit.; especialmente, pp. 51-56).

Esta crudeza enseña una ausencia total de cualquier carácter heroico. En otros momentos del extracto se adivina cierto desencanto, y se apunta hacia la inutilidad de la lucha armada, puesto que a la postre todo terminará siendo igual (lo que constituye un núcleo temático central de la novela). En un momento de crisis, Pedro se dirige a Gervasio: “¿Qué podemos, tú y yo, solos aquí? ¿Qué importa lo que hagamos o digamos? ¿No se resolverá todo por su cuenta? ¿No es el nuestro un sacrificio más, en balde? Vámonos, Gervasio, lejos de aquí, lejos de la bola” (2: 140). Este desencanto encaja en la caracterización que José Luis Martínez hace de la llamada “Novela de la Revolución”: además de su carácter testimonial reflejado en forma de memorias, “no es extraño encontrar en ellas el desencanto, la requisitoria y, tácitamente, el desapego ideológico frente a la Revolución”.¹⁰⁸

El otro fragmento publicado en la *Revista* se titula “Maceualli”. Aparece en el número seis, dedicado, como ya se apuntó, a la nueva producción literaria mexicana. Esta pieza, a diferencia de la anterior, viene precedida del rótulo que dice “(Fragmento de novela)”. El episodio narra la reunión de algunos veteranos de la División del Norte, y de cómo se divierte el hijo de uno de ellos, además joven bracero, con sus amigos un domingo en la capital. El extracto se centra en las tropelías y diversiones de este grupo de jóvenes de estrato bajo. Las escenas marcan un contraste entre la heroicidad de los veteranos que siguieron a Villa y resistieron varios días en el desierto, y las bajezas de los jóvenes, ajenos al mundo de los mayores. El fragmento muestra, por medio de este contraste, el abandono de los ideales revolucionarios en las nuevas generaciones. Nuevamente, en una narración muy corta Fuentes logra caracterizar con un mayúsculo patetismo la vida de los jóvenes de clase baja (de ahí el nombre del fragmento), braceros, ajenos al proceso social y político de

¹⁰⁸ *La literatura mexicana del siglo XX*, CONACULTA, México, 1995, p. 77.

la Revolución, y por lo tanto excluidos por ella. El aire general del relato también indica cierta desilusión; la soldadera del grupo de veteranos se queja:

-Los chamacos de ahora ya no son como nosotros, mi Teniente [...]. Y qué le vamos a hacer. ¡Nosotros tampoco fuimos como los que llegaron alto! Se acuerda, compadre, cuando todos salimos de las mismas rancherías, de los mismos pueblos, todos igualitos, a la Revolución. Pues ya ve usted, cuántos son ahora gente fina, y nosotros igual que cuando comenzamos. ¡Pero no nos quejamos! Lo vivido, ni Dios... (6: 581-582).

Los fragmentos de *La región más transparente* publicados en la revista son los ejemplos más importantes dentro de la muestra de narrativa mexicana aparecida allí; sus características representan otro de los ideales literarios que los editores propugnaban por entonces, a saber, el uso del realismo para dar cuenta de la complejidad del México contemporáneo.

La alusión a la parte bélica de la Revolución de “La línea de la vida” permite relacionar estos textos de Fuentes con otros publicados en la primera época de la *Revista* que narran diferentes escenas y hechos bélicos o violentos. Ya en el primer número se incluyó el texto de Ernesto Mejía Sánchez (1: 6-9), escritor nicaragüense exiliado en México, que ambienta, en “El ciudadano”, el clima de la lucha clandestina y la represión militar. La primera frase “Me denunciaron mis amigos” (1: 6), da pie a la experiencia de un escritor que es torturado y vejado; tiene cabida la reflexión sobre si la literatura y la actividad intelectual “representan” al pueblo. Manuel Calvillo, en “Los otros caminos” (3: 207-215), relata la venganza de un caudillo que se cobra la muerte de su hermano, a manos

de un “gachupín”, violando a su mujer. El texto no contiene mayores referencias espacio-temporales para su ubicación, y el propio vengador es el que cuenta el episodio a un cura.¹⁰⁹

El más sobresaliente de todos es “El tercero” de José de la Colina. El relato se publica también en el sexto número de la revista (6: 596-605). De la Colina había publicado en 1955 (con apenas 21 años), bajo el sello de Los Presentes, un volumen titulado *Cuentos para vencer a la muerte*. “El tercero” (hasta entonces inédito)¹¹⁰ echa mano también del realismo para contar la historia de dos milicianos de la República, Alberto y José, que hacia el final de la Guerra Civil española y al huir hacia Francia se rezagan y se pierden en un monte. Uno de ellos, José, está herido y como ha visto morir a uno de sus compañeros (de nombre Evaristo Maldonado) en la batalla, se obsesiona con su muerte y el olvido al que se sentía condenado. El cuento logra retratar la ansiedad por reincorporarse al grupo y la angustia de estar perdidos en la oscuridad. Alberto, cansado de escuchar y soportar al herido, lo abandona en la mitad del trayecto, pero carga con una culpa que lo termina por enloquecer; vaga entre alucinaciones de Evaristo muerto, mientras el herido agoniza llamando a su compañero. El cuento acentúa los rasgos crueles de la huida de los milicianos; las descripciones son muy vivas. Sin ser el cuento mejor logrado (el final es un tanto confuso), su inclusión es importante porque representa, aún así sea de manera mínima, a la narrativa del exilio español, en especial la producida por la generación más

¹⁰⁹ Manuel Calvillo también publica en esta primera época “Un testimonio comercial” (8: 18-24), narración de muy escasa calidad. De hecho, Calvillo nunca volvió a publicar prosa narrativa. Por su parte, el poeta Ernesto Mejía Sánchez nunca reunió, en libro, ni éste ni ninguno de los relatos que publicó después.

¹¹⁰ Luego sería recogido en el volumen *Ven, caballo gris* publicado en la serie “Ficción” (el núm. 10) de la Universidad Veracruzana en 1959.

joven reunida en torno a la revista *Ideas de México*.¹¹¹ De manera marginal, el relato hace presente el tema de la Guerra Civil española en la *Revista Mexicana de Literatura*.¹¹²

Otros dos relatos también hacen un despliegue de recursos realistas. De hecho, Emilio Carballido, con “La caja vacía” (que también se publica en el sexto número de la revista, pp. 535-542),¹¹³ se acerca a los parámetros del realismo socialista. Se narra la muerte de un hombre, llamado Porfirio, de un poblado aislado y pobre, que se ahoga en el intento por cruzar un río. Una compañía estadounidense había ofrecido a los lugareños recompensas si ayudaban a recolectar cierta hierba del lugar; para hacerlo deben cruzar un río por un puente. Sin embargo, Porfirio decide cruzarlo a nado; como no calcula bien el ángulo en que debe nadar para alcanzar la orilla, la corriente lo arrastra y desaparece. Su familia no tiene dinero para enterrarlo. A partir de ahí, el relato gira en torno a los obstáculos para conseguir un ataúd para el muerto. Dado que la familia carece de lo más fundamental, su única posibilidad está en conseguir asistencia gubernamental. Así, deciden ir a la capital del estado para que una antigua vecina, ahora funcionaria del gobierno, las ayude. La funcionaria, tía del gobernador, harta de que la oficina que comanda sea refugio

¹¹¹ Esta revista de entregas irregulares se publicó entre 1953 y 1956. Sus animadores principales fueron José Pascual Buxó, Benjamín Orozco Moreno, Juan Espinasa, César Rodríguez Chicharro, Arturo Souto Alabarce, entre otros.

¹¹² De la Colina había publicado antes, además del libro mencionado, varios cuentos, sobre todo en el suplemento de *El Nacional* y en *Ideas de México*. En la revista publicó: “Viudo de una voz” (núm. 2, sep-oct, 1953, pp. 75-78), “Homero entre los hielos” (núms. 7-8, sep-dic, 1954, pp. 40-45) y “Los platos vacíos” (núms. 13-14, sep-dic, 1955, pp. 30-38); en la *Revista Mexicana de Cultura* publicó más: “Si morir no tuviera ninguna importancia”, núm. 356, 24 de enero de 1954, p. 3, “Las gafas”, núm. 366, 4 de abril de 1954, p. 7, “El niño blanco y el cazador negro”, 12 de septiembre de 1954, pp. 3 y 10, “Caricias a un enfermo”, núm. 411, 13 de febrero de 1955, pp. 4 y 10, “El perro”, núm. 430, 26 de junio de 1955, pp. 7 y 13, y “La mano de un niño”, núm. 454, 11 de diciembre de 1955, p. 3.

¹¹³ El cuento dio nombre al volumen que el autor publicó en 1962 en la colección “Letras Mexicanas” (núm. 71) del Fondo de Cultura Económica. Antes de aparecer “La caja vacía”, Carballido era conocido sólo por su actividad de dramaturgo. Había publicado entre 1949 y 1951 varios autos sacramentales en la revista *América*. “*Rosalba y los Llaveros*” apareció, por partes, en el suplemento de *Novedades, México en la Cultura*, entre el 9 y el 30 de diciembre de 1951 (núms. 149-152). Publicó otras piezas en las revistas *Prometeus* y *Estaciones* y en el suplemento de *El Nacional*. De hecho, *La danza que sueña la tortuga* ganó el premio del Concurso de Comedia Mexicana organizado por ese diario en 1954. “La caja vacía” era, hasta 1956, su primer cuento publicado.

de pobres, ordena sólo enviar la caja de muerto a la familia y no dar dinero. El ataúd se envía pero como el cuerpo ha desaparecido, arrastrado por la corriente del río, no hay entierro y la familia tiene que guardar y vivir con la caja en mitad de su estrecha casa. Durante el velorio en ausencia, otra de las vecinas agoniza, parece que se va a morir y se sugiere, mediante las miradas entre la madre y la viuda, que quizá le vendan la caja.

El narrador en tercera persona facilita la objetividad del relato. Pese a lo trágico de la anécdota, se observa una cierta frialdad en la voz. Por ejemplo, cuando se comunica la muerte a la familia, la narración no abunda en detalles dramáticos:

Cuando Erasto llegó la madre molía maíz en el umbral, dos niños panzoncitos y desnudos jugaban con un perro gordo y la esposa embarazada iba a lavar la ropa. El mensaje se le atragantó a Erasto, pero con la mitad que pudo echar fue suficiente: la viuda empezó a llorar y la madre lanzó gritos abrazando a los dos niños (6: 536).

En general, el narrador se abstiene de hacer valoraciones morales; la situación planteada es extrema y las acciones de los personajes son las que los definen axiomáticamente. Por ejemplo, la funcionaria gubernamental, a pesar de ser una mujer del mismo pueblo, es altiva y descortés con los deudos. Se niega a darles dinero porque dice que se lo gastarían en aguardiente; es su subalterna, una trabajadora social, la que toma en sus manos el asunto y resuelve enviar una caja lujosa a la familia. El buscado efecto de la objetividad frente a los hechos impide que el relato tenga un tono de denuncia tan marcado que es propio del realismo practicado por algunos otros escritores contemporáneos (como en los cuentos de José Luis González). El final tampoco insiste en ninguna conclusión moral. Sin embargo, el tema y la forma del relato contrastan con la mayoría del resto de la narrativa que figura en esta primera época de la revista.

Quizá el relato que se acerca incluso más al mismo tipo estético sea el de Tomás Mojarro, quien, en “Filtrarse oscuramente”,¹¹⁴ experimenta con los cambios de voz narrativa y la fragmentación de la acción para relatar un episodio violento. Un hombre manda a su propio hijo a matar a otro para quitarle cinco mil pesos. El relato tiene evocaciones bíblicas; el padre se llama Abraham (“Abrán” en la narración, que así recrea el habla rural) y el hijo Isaac (“Isá”). El hijo es víctima del padre autoritario y violento que lo azota para inculcarle la obediencia; es por su insistencia que esperan a la víctima escondidos para atacarlo y quitarle el dinero. Es tal el odio de Isaac por su padre que confiesa el crimen a la policía y busca refugio con su madre. Abraham muere torturado por uno de los policías que quiere que le entregue el dinero. A diferencia del relato de Carballido, aquí hay una insistencia en los detalles sangrientos de los asesinatos; de igual forma, debido a la segmentación de lo ocurrido y al cambio constante de perspectivas (el punto de vista salta de un personaje al otro, casi siempre en primera persona aunque también ocurre la intervención de una tercera) el relato no se detiene en precisar las condiciones sociales de los personajes; salvo el nombre del pueblo –Jalpa– no hay tampoco ninguna insistencia en otro indicio referencial. Se puede decir que Mojarro pone más énfasis en los recursos narrativos experimentales que en lo narrado, en oposición a lo ensayado por Carballido. Sin embargo, ambos cuentos coinciden en representar los sectores marginales de la sociedad. Sin ser la veta principal de la primera época de la *Revista*, se puede decir que este tipo de narrativa era parte de las inquietudes de los nuevos escritores, sin duda sensibles a las discusiones y debates sobre el contenido social de las letras en la época.

¹¹⁴ Este texto se recoge luego en el volumen de cuentos, *Cañón de Juchipila*, también de la colección “Letras Mexicanas” del FCE (1960). Antes de esta publicación, Mojarro sólo había publicado un cuento en *Summa*, el 4 de agosto de 1954.

El afán por representar la vida del México urbano y contemporáneo, que se consolida en *La región más transparente*, se cumple también en algunas de las piezas narrativas publicadas en esta primera época. Es el caso de “Jane” de Jorge López Páez.¹¹⁵ Como en la novela de Fuentes, el centro de la acción se desplaza a los sitios en los que se mueve la burguesía emergente del México de los cincuenta. El relato se centra en las vacaciones de Andrés Franco, un oficinista capitalino, y de Ruth, una turista estadounidense, en Acapulco. Ambos cruzan miradas en el aeropuerto al llegar. Andrés se siente triste y ansioso, y durante los días de estancia en el balneario, vaga por las calles pensando en Ruth, aunque no sabe su nombre y la bautiza como Jane. Tanto Andrés como Ruth se atraen pero nunca pasan de los saludos. Durante el vuelo de regreso a la capital intercambian unas palabras y se besan, pero deben despedirse apresuradamente porque ella toma su avión de regreso. El cuento cierra con las cartas que la turista escribe a una amiga contando el viaje; en ellas menciona sólo tangencialmente al mexicano. En realidad, López Páez se interesa por relatar una fracasada historia de amor. Como recurso narrativo para simbolizar el desencuentro y la irremediable separación entre Andrés y Ruth, el relato se divide en dos partes. En la primera, la voz narrativa en tercera persona da cuenta de la desazón de Andrés durante sus vacaciones; en breves escenas delinea la soledad de Andrés y sus deseos eróticos. Acapulco, según la descripción de López Páez, parece ser un lugar ideal para los encuentros ocasionales; de hecho, Andrés es testigo de cómo un turista gringo acuerda verse con un lanchero, y él mismo contrata a una mujer pero el encuentro se frustra porque hay mucha gente en la playa. La primera parte se cierra cuando Andrés se

¹¹⁵ López Páez había publicado dos libros de cuentos: *El que espera...*, y en la editorial Los Presentes *Los mástiles* (1955). En publicaciones periódicas, antes de Jane sólo había dado a la imprenta tres cuentos: “La proposición” en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional* (núm. 178, 20 de agosto de 1950, p. 3); “Celo profesional” en la revista *Prometeus* (núm. 5, sep de 1952, pp. 86-91); y en *Ideas de México* (núm. 11, may-jun de 1955) publicó “Alta fidelidad”. El cuento publicado en la *Revista Mexicana de Literatura*, hasta donde se ha podido saber, no ha vuelto a ser incluido en ningún volumen del autor.

emborracha en una cantina, luego de sus sosas vacaciones y su fracaso con Jane. La segunda parte, narrada en primera persona en voz de Ruth-Jane por medio de las cartas, trata de todas las diversiones que la turista y sus amigas encuentran en Acapulco. Su experiencia del viaje es la opuesta a la experimentada por el mexicano. Desde el principio, Ruth sale en busca de un hombre para divertirse y bailar, y lo encuentra sin mayores complicaciones. En su relato epistolar, ella percibe las miradas de deseo de Andrés:

Ahí me encontré con un mexicano. No podría decirte cómo es. Lo único que me impresionó de él es una mirada que pide. Recuerdas a Freddy, antes de que fuera amigo de Doreen. Recuerdas cómo andaba detrás de ella. Pues así me miraba este muchacho. Nos saludamos. Me dijo que era de la ciudad de México. Luego lo perdí (p. 552).

En efecto, el desencuentro es definitivo y el texto subraya, en su forma incluso, la incompreensión mutua. Andrés sufre más que Ruth, a final de cuentas, la insatisfacción derivada del episodio. Llama la atención el final abierto que deja a la interpretación del lector las razones más profundas de la frustrada relación entre los personajes. Se sugiere que la radical diferencia de criterios morales y bagajes culturales respecto de las relaciones de pareja (la liberalidad de Ruth, la visión más masculina y tradicional de Andrés) es lo que impide el encuentro entre ambos. Por ello, es notable la técnica narrativa de López Páez, quien de paso retrata el auge turístico del puerto de Acapulco, que desde el gobierno alemanista vivía cierto esplendor.

Elena Poniatowska, en “La renuncia”,¹¹⁶ también echa mano del recurso epistolar para narrar la devoción de un aficionado al cine por una estrella francesa llamada Françoise

¹¹⁶ La autora había publicado su libro de cuentos *Lilus Kikus* en Los Presentes en 1954. Antes de “La renuncia” la autora no había publicado ningún cuento en las revistas de la época; más bien era conocida a mediados de los cincuenta como periodista y cronista cultural. “La renuncia” cambió luego su nombre por “Cine Prado” y se recogió en el volumen *Los cuentos de Lilus Kikus* publicado bajo el sello de la Universidad Veracruzana en 1967.

Arnoul. Este breve relato trata de la confusión entre la ficción del cine y la realidad. El decepcionado cinéfilo le escribe a la actriz para reprocharle que en su último filme no haya fingido lo suficiente en un beso a uno de sus galanes. El celoso y despechado espectador describe su pasión por la actriz y finalmente se despide de ella porque considera intolerable que cada vez se note menos que no disfruta esos besos. A pesar de que al comienzo se muestra consciente de la distancia entre el arte en pantalla y la realidad (“Yo sé que los actores pierden en cierto modo su libre albedrío, y que se hallan a merced de los caprichos de un autor masoquista; sé también que está obligados a seguir punto por punto todas las deficiencias y falacias del texto que deben interpretar”, 6: 609), en su acto final confunde ambos planos y acuchilla la pantalla donde se proyecta la imagen de la actriz. Este relato evoca de manera lejana los que sobre el mismo asunto escribiera Horacio Quiroga (“El espectro” es el ejemplo más señero), aunque en los relatos del uruguayo fuera la imagen de la pantalla la que se transportaba al mundo del espectador.

De este recuento de nuevos escritores mexicanos destaca la recurrencia de la experimentación en las técnicas narrativas. Desde el monólogo interior en varios de ellos (como en “La línea de la vida” de Fuentes y “Filtrarse oscuramente” de Mojarro), hasta el uso del discurso epistolar (en los textos de López Páez y Poniatowska) es evidente una voluntad por explorar vías alternativas para acercarse a la realidad. Es el caso de Ricardo Garibay, quien, en “Aleman tomando cerveza”,¹¹⁷ describe las alucinaciones de un hombre que ha bebido demasiado y se evade, por un momento, del arrepentimiento de haber violado a una mujer, haberla embarazado y ahora planear un aborto. De nueva cuenta, el monólogo interior y la confusión de los planos de la realidad (una cervecería donde bebe

¹¹⁷ Garibay también había publicado en Los Presentes, en 1955, su libro *Mazamitla*. Antes de esta publicación Garibay acumulaba desde 1945 varios cuentos publicados en el suplemento de *Novedades* y la *Revista Universidad de México*.

con su medio hermano que le prestará dinero para el aborto y donde hay un cuadro de decoración titulado “Alemán tomando cerveza”) y la imaginación (un paisaje alemán con un río y un campo abierto con algunas casas de dos aguas desde donde le sonrío una mujer rubia) permiten al narrador, en poco espacio, delinear la complejidad de la historia.

Los editores de la primera época tenían como propósito difundir las obras de los nuevos narradores mexicanos. En general, las páginas de la revista quedan como testimonio de ese aliento que recibieron las entonces jóvenes promesas de las letras nacionales. La revista contribuye, de esta manera, al auge editorial que se vive por entonces. En este sentido, no puede perderse de vista que las obras de estos autores cumplen casi todos un trayecto muy similar que va desde publicaciones sueltas en revistas como *Prometeus*, *América*, los suplementos de *Novedades* y *El Nacional*, la *Revista Universidad de México*, pasando por la editorial Los Presentes hasta su inclusión en la colección “Letras Mexicanas” del Fondo y la serie “Ficción” de la Universidad Veracruzana. De igual forma, el apoyo del Centro Mexicano de Escritores es determinante para la finalización de sus obras. La *Revista Mexicana de Literatura*, con su afán por dar a conocer a los escritores mexicanos recientes, interviene de manera protagónica en la carrera ascendente y posterior consagración de la mayoría de los autores analizados.

En todo caso, la variedad de los textos publicados y aquí analizados es una muestra de la renovación de la literatura mexicana, que en las páginas de la revista se combina con algunos aportes de la narrativa de otras latitudes. Es notorio que los autores mexicanos jóvenes conforman una abrumadora mayoría. Este hecho contradice en algo la etiqueta de “extranjerezantes” que sus adversarios le adjudicaban, aunque quizá era el empleo de técnicas modernas lo que ese prejuicio censuraba. Hay apenas un par de muestras narrativas

de otras lenguas, lo cual se une a la difusión de parte de la literatura latinoamericana cuyo principal referente en la revista, como ya vimos, fue Julio Cortázar.

5. OTROS NARRADORES EXTRANJEROS

Como ha resultado evidente, la labor de difusión literaria de la revista no se explica sin el auge editorial que de manera contemporánea experimenta la industria mexicana del ramo. Hasta ahora se sabe y se habla poco de la labor que, en este sentido, llevó adelante el editor Emilio Obregón, en cuyos talleres, como se ha dicho, se imprimieron los primeros ocho números de la primera época de la *Revista*. Emilio fungió como gerente durante el mismo periodo. En 1955, de manera paralela al inicio de la publicación, la editorial lanzó la “Colección Literaria Obregón”, que estaba dirigida por Octavio Paz y Carlos Fuentes. Esta iniciativa pudo editar apenas unos cuantos textos, entre ellos un libro de Adolfo Bioy Casares y otro de Alfonso Reyes.¹¹⁸ Bien puede concebirse esta labor editorial como gemela del proyecto de la revista. En el número 3 de enero-febrero de 1956 se anuncia, en las páginas publicitarias, la lista de las primeras entregas de la “Colección Literaria Obregón” que incluye, además de los textos ya mencionados, un libro de José Luis Martínez (*Problemas literarios*) y otro de Andrés Iduarte (*Un niño en la Revolución Mexicana*). Luego se despliega el plan para los siguientes números de la colección. Aquí destacan un libro de Ryonosuke Akutagawa (*Rashomon y otros cuentos*), otro de Saki (*Cuentos escogidos*, cuya selección, traducción y prólogo correría a cargo de Carlos Fuentes), otro del Marqués de Sade (*Textos escogidos*, a cargo del poeta colombiano Jorge

¹¹⁸ Alfonso Reyes, *Quince presencias* (Obregón, México, 1955), y Adolfo Bioy Casares, *Historia prodigiosa* (Obregón, México, 1956).

Gaitán Durán), así como tres tomos de una *Antología de la poesía iberoamericana*, y otro de una *Antología de la poesía francesa (1925-1950)*. Es seguro que estos planes no se llevaron a cabo, quizá debido a los problemas económicos de la empresa editorial.

Importa recordar estos detalles porque, a pesar de que ese proyecto no se llevó a cabo, las páginas de la *Revista* sirvieron como un medio alternativo de difusión de estas inquietudes literarias. Salvo Sade, se publicó al menos un texto relacionado con cada una de las mencionadas iniciativas. De Akutagawa, por ejemplo, vieron la luz en el número 11 (mayo-junio de 1957) dos cuentos: “En el bosque” y “Rashomon”. La traducción está firmada por Toshiro Kuwana. Los dos relatos destacan por su crudo realismo. El primero, incluso, simula la transcripción de los interrogatorios policíacos sobre un extraño asesinato: aparece un cadáver en un bosque muy cerrado, su esposa –quien lo acompañaba– ha desaparecido, y a su caballo es hallado lejos de ahí. Las voces narrativas pertenecen a varios testigos: uno relata que encuentra el cuerpo, otro que había visto pasar con vida a la víctima momentos antes en compañía de otro hombre y una mujer, uno más de alguien que detiene a un sospechoso porque lleva las pertenencias del hombre muerto. Lo insólito es que también el asesino y la esposa de la víctima dan sus versiones que de manera irónica no coinciden en absoluto. La del primero explica que ha dado muerte a aquel hombre para quitarle a su esposa y describe cómo con engaños los lleva a ambos a un bosque, ata al marido y viola a la mujer. La versión de la mujer narra cómo luego de la violación queda inconsciente, y una vez que despierta ve a su marido atado; convienen en que deben morir ambos porque la deshonra contra los dos es insoportable; sin embargo, ella lo mata y no es capaz del suicidio así que huye del lugar.

Desde luego, el tema del relato es la fragilidad del concepto de “verdad”. Hay también una reflexión moral sobre el concepto del honor: tanto el bandido como la esposa

mienten para salvaguardarlo, aunque las circunstancias de la muerte lo impidan. De manera lapidaria el relato termina con la versión de la propia víctima, quien es consultado a través de un médium. El lector entiende que, dadas las discrepancias entre todas las voces narrativas, el único testimonio verdadero es este último. El hombre cuenta que luego de la violación de su esposa, el bandido le pide a ella que se vayan juntos; se sorprende que su mujer acceda y todavía más cuando ella le dice al bandido que mate a su esposo. El bandido comprende la deshonra del hombre atado y le pregunta qué es lo que debe hacer con la mujer: si matarla o dejarla vivir. La mujer huye y el bandido se da cuenta que todo es inútil y se lleva las armas del marido. Éste tiene como última opción el suicidio y lo lleva a cabo.

Por otro lado, “Rashomon” recrea un ambiente de profunda hambruna y miseria en Kyoto. En ese medio se narra cómo el orgullo de un hombre, el criado de un samurai que acaba de perder su trabajo, es capaz de llevarlo al acto más ruin con tal de no morir de hambre: despoja de su ropa a una pordiosera que sobrevivía vendiendo el pelo de los cadáveres. Al igual que en el texto anterior, el honor es lo que está en juego; las anécdotas de ambos relatos recrean situaciones extremas que exigen de los personajes una definición ética frente a este valor supremo.

Si en México los relatos de Akutagawa no se publicaron en forma de libro, en Argentina a finales de la década sí salieron a la luz. El traductor, Kasuya Sakai, escribe una pequeña introducción para la edición de *El biombo del infierno y otros cuentos* (que incluye “En el bosque” y “Rashomon”).¹¹⁹ En ella, caracteriza la prosa de Akutagawa como producto de una época de la literatura japonesa interesada en el individualismo y el racionalismo en oposición a la tradición conservadora confucionista del momento. Akutagawa es el mejor representante de esta corriente renovadora que tiene su apogeo en la

¹¹⁹ Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1959.

segunda década del siglo XX en Japón (*Rashomon y otros cuentos* aparece en 1917): “Porque detestaba la bajeza, la vida mediocre y ordinaria, en la mayoría de sus obras Akutagawa se refiere al egoísmo, la frivolidad, la pobreza y la degradación del hombre. Desde el comienzo de su carrera se advirtió en sus cuentos un leve aire cínico y nihilista que corrobora esta actitud”.¹²⁰ El nihilismo es lo que caracteriza las acciones de los personajes en los dos cuentos publicados en la *Revista Mexicana de Literatura*. Otro aspecto que destaca en la prosa de Akutagawa es su cuidado del estilo unido a su interés por las emociones intensas.¹²¹ La fuerza de los relatos, la lengua poética que deriva de la extrema sensibilidad de las situaciones descritas, eran dos aspectos que podían resultar muy atractivos a los animadores de la revista; sobre todo para Octavio Paz (co-director junto con Fuentes, como se apuntó arriba, de la Colección Literaria Obregón), quien había pasado varios meses en Japón a comienzos de la década.¹²²

El estilo de Saki –seudónimo de Hector Hugh Munro, escritor inglés nacido en 1870–, en cambio, podía haber sido más atractivo a Carlos Fuentes quien, como ya se dijo, sería el traductor para la (nunca realizada) publicación de los *Cuentos escogidos*. En el cuento aparecido en el núm. 5 de la revista, “Laura”, aunque no hay indicación alguna de quién sea el traductor, es casi seguro que haya sido él. En el tono de la nota biográfica que

¹²⁰ Kazuya Sakai, Introducción a *El biombo del infierno y otros cuentos*, ed. cit., p. XVII.

¹²¹ Según Arimasa Mori, traductor al francés, hay dos aspectos que resaltan desde la primera lectura de la prosa del japonés: “Le souci de la forme et, pour le fond, la recherche de l’emotion vive et intense. Et chez notre auteur, ces deux préoccupations ne faisaient qu’une. Déjà, dans ses tous premiers écrits, la création littéraire s’impose par la perfection de la forme” (Introduction a Akutagawa Ryonosuke, *Rashomon et autres contes*, Gallimard, Paris, 1965).

¹²² Además de los cuentos de Akutagawa, los editores incluyeron un par de piezas de otros autores orientales. En especial, tenían interés en relatos de la tradición antigua china. De Han-Yu (768-823) publicaron “Exhortación a los cocodrilos” (3: 282-283); y de Cheng Ch’u-Hui (c. 850), “Los caballos bailarines” (5: 522-523). La anécdota de ambos relatos, similar a la fábula en occidente, hace pensar en la fascinación que producía esta literatura antigua en los editores.

se añade a pie de página es posible leer las razones del entusiasmo del autor de *Los días enmascarados* por este cuentista:

Su mitología victoriana, en la que la condesa desocupada, el *dandy*, las tías solteras y los candidatos del Partido Conservador alternan con tejones, hienas y tigres, va de lo cómico a lo trágico: hay, en el fondo, una invasión del plácido, inconsciente mundo del “orden y progreso” por fuerzas irracionales, macabras, de afilados colmillos. Entre la gracia y el terror, “Saki” adquiere así estatura de profeta a pesar suyo (5: 460).

La ironía y el humor en la prosa, así como las sátiras políticas de Saki pudieron haber inspirado a Fuentes para la composición de un cuento como “En defensa de la Trigolibia”. “Laura”, sin embargo, posee otras características. Está ambientado en el campo, en una casa grande con animales de granja. Dos hermanas conversan sobre la posibilidad de la “reencarnación”. Laura, precisamente, está convencida de que morirá días después y volverá al mundo en forma de nutria. Durante el diálogo inicial se da a entender que Laura y su cuñado, que se dedica a la cría de gallinas, no se llevan muy bien. En efecto, Laura muere, y a raíz de su muerte comienzan los ataques de una nutria contra el gallinero de la casa. La reencarnación de Laura para cobrarse las afrentas que en vida le propinó su cuñado ocurre efectivamente. Este hecho sobrenatural remite directamente al género fantástico, sobre todo a la concepción que Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo dieron al concepto para su *Antología del cuento fantástico*. De hecho, un cuento de Saki (al igual que uno de Akutagawa) se incluye en la segunda edición de esta antología.¹²³

Precisamente de Borges y Bioy se publica un cuento en el primer número de la revista. “El hijo de su amigo” es uno de los muchos textos que el dueto escribió a lo largo

¹²³ De Akutagawa se incluye el cuento “Sennin”; de Saki, “Srendi Vastar” (*Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1965).

de su vida. Ya se aludió a que la posible razón de los editores al publicar este texto en la primera entrega era apelar a la fama de Borges como cuentista fantástico. El cuento había sido publicado antes en la revista *Número* (año 4, núm. 19, abr-jun de 1953, pp. 101-109).¹²⁴ El relato incluye una gran cantidad de vocabulario del lunfardo, que seguramente fue poco entendido en la época por el público mexicano. Quizá con ello los editores querían mostrar, mediante la burla y el uso paródico que Borges y Bioy hacen del habla de los bajos fondos porteños, los peligros de un excesivo encierro en la tradición nacional.

Aunque lo más probable es que tanto el lunfardo, como muchas de las alusiones culturales del relato hayan pasado inadvertidas por el lector mexicano de entonces, esto no quiere decir que el cuento sea un divertimento inocuo. De hecho, se trata de una sátira política del régimen peronista. La animadversión que desde *Sur* se prodigaba a Perón llevó a Borges y Bioy –a decir de John King– a revivir el seudónimo de Bustos Domeq y escribir este relato, así como “La fiesta del monstruo” –la pieza más feroz y más negativa contra el gobierno. Ambos relatos, según King, circulaban entre los amigos, y no fueron publicados sino a la caída del régimen; esto es impreciso, puesto que, como se acaba de decir, “El hijo de su amigo” vio la luz en 1953 (en Uruguay). Pero King ofrece una lectura de ambas piezas en el contexto de la oposición y confrontación al gobierno de Perón de parte del grupo reunido en torno a Victoria Ocampo y *Sur*:

As well as justifying resistance to a tyrant, a point taken up repeatedly by Borges, Bioy’s story illustrates the gap between civilization and barbarism, élite and mass taste. Civilization had to be defended in the face of the chaotic, primitive and stupid forces unleashed by mass Peronism. Civilization was a matter of education, but is also connoted refinement in manners and taste. The Peronists were beyond redemption since they either aped unconvincingly or deliberately ignored the forms and values of traditional civilization. Instead, they manipulated by the radio and other forms of mass entertainment, such as sporting events. Perón was the first

¹²⁴ *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, FCE, Buenos Aires, 1997, p. 75.

Argentine president to make systematic use of the radio and he gradually brought all the private radio stations under State control. Under such conditions, *Sur* could continue to educate the minority reader.¹²⁵

En efecto, el cuento trata sobre el chantaje que un guionista de cine, especializado en películas de vodevil, trata de hacer al directivo de un estudio de cine para que le compren una de sus obras. Está narrado en primera persona, lo que da pie a la introducción de un sinnúmero de modismos y vocablos provenientes del lunfardo, la lengua de los delincuentes bonaerenses, así como referencias a la cultura popular y de masas: el fútbol, las radionovelas, el cine y la comida italiana. El relato se centra, finalmente, en retratar la baja moral (no sólo social) del protagonista al ejercer el chantaje como mecanismo de ascenso en su carrera artística. No faltan, en esta trama, las alusiones culturales que tienden a caracterizar un tipo de literatura de corte nacionalista: la descripción de las películas más populares a las que se hace referencia tienen un marcado tinte realista (romántico) y se critica (o se satiriza) el hecho de que ésta sea la forma narrativa favorita del vulgo. Es imposible que estos registros, aunque difíciles de detectar, no fueran determinantes para que los editores decidieran la inclusión de “El hijo de su amigo” en el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura*.

Como ha quedado en evidencia a lo largo de estas páginas, con la inclusión de autores de otras literaturas, el principal interés de los editores de la revista era dotar de alternativas a la estética realista comprometida que desde *El Nacional* trataba de imponerse. Así se explica la inclusión no sólo de una buena cantidad de textos fantásticos de mexicanos (entre los que destacan los de Amparo Dávila y Francisco Tario) sino de textos que encarnaban un realismo alternativo, como los de Julio Cortázar. Al alternar a los

¹²⁵ *Sur. A study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 146-147.

nuevos valores de la narrativa nacional (varios de ellos practican nuevas técnicas para nutrir el horizonte del realismo) con los representantes de otros sistemas narrativos, el objetivo es ofrecer nuevas vertientes a la tradición literaria mexicana.

Capítulo VI

La poesía en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*

1. ANTECEDENTES. LA POLÉMICA SOBRE EL SURREALISMO EN MÉXICO

Hacia mediados de la década de los cincuenta, uno de los principales acontecimientos en la poesía nacional tiene que ver con la publicación, en noviembre de 1953, de la antología *La poesía mexicana moderna*, de Antonio Castro Leal.¹ Se trataba de la primera antología de importancia de las últimas décadas, y que venía a colocarse en la secuencia de obras de este tipo iniciada –en la etapa posrevolucionaria, al menos– en 1928 con la que sacara a la luz Jorge Cuesta, a la que siguió luego la de Manuel Maples Arce de 1940 y *Laurel* de 1941.² Además, la selección se editó en la importante colección “Letras mexicanas” del Fondo de Cultura Económica. La antología consiste en la ordenación cronológica de una buena parte de los poetas que publicaron sus obras a partir de la última década del siglo XIX. La cantidad total de autores antologados asciende a ciento catorce.

A primera vista, se trata de una antología que, en la clasificación ideada por Pedro Salinas, cae en el rubro de “histórica”, es decir que se concibe como una obra de “tipo informativo, de presentación neutral” y está regida por “la imparcialidad”. Sin embargo, ya el propio crítico y poeta español advierte que el gusto personal del seleccionador no se

¹ FCE, México, 1953.

² Anthony Stanton analiza tanto la antología de Cuesta como la que se llamó *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*, y cuya elaboración estuvo a cargo de Emilio Prados, Juan Gil Albert, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz. Los alcances de ambas obras son evidentes: mientras el libro de 1928 se circunscribe a la tradición mexicana, el de 1941 abarca el ámbito hispánico. Sin embargo, Stanton demuestra el vínculo entre ambas obras (“Tres antologías: la formulación del canon” en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, El Colegio de México-FCE, México, 1998, pp. 21-60). De igual forma, puede consultarse el excelente análisis sobre la antología de Maples Arce que hace César A. Núñez en “La Antología de la poesía mexicana moderna de Manuel Maples Arce y la poesía mexicana de los años veinte” (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53, 2005, pp. 97-127).

ausenta del todo.³ Así, el inevitable matiz de la preferencia de Castro Leal (a pesar de declarar su “amplio espíritu de imparcialidad”)⁴ hace que el balance de los poetas reunidos se cargue ligeramente en favor de los poetas modernistas y los anteriores a la generación de Contemporáneos. El autor aclara que los poetas antologados pueden separarse entre los poetas muertos y los vivos; es notoria su preferencia por los primeros: se recoge una mayor cantidad de poemas de Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, Amado Nervo y Enrique González Martínez. Previsiblemente, Castro Leal afirma en su “Introducción” que la selección de los autores más recientes tiene un valor “más bien informativo, ya que la calidad de sus producciones futuras puede introducir cambios sustanciales, tanto en la selección misma cuanto respecto al lugar que pueda corresponder al autor en los nuevos cuadros literarios”.⁵ El resultado es una visión panorámica muy extensa de la poesía de las seis décadas anteriores, y en consecuencia una perspectiva muy acotada de la poesía contemporánea, la producida propiamente por las últimas generaciones. Como el criterio que norma el sentido de la selección es el cronológico y debido a la búsqueda de imparcialidad, no se destaca o privilegia tendencia o movimiento alguno de entre los poetas recientes.

Los juicios del antologador son ambiguos y conciliadores; de hecho, los primeros lectores del libro, así como el propio autor, destacan positivamente que evada polemizar y celebran este ecumenismo, en contraposición a lo que ocurría en las antologías de Cuesta y Maples Arce.⁶ La posición de Castro Leal trata de ser neutra y por ello quiere dar la imagen de armonía y uniformidad entre los nuevos:

³ “Una antología de la poesía española contemporánea” en *Literatura española siglo XX*, México, Editorial Séneca, 1941, pp. 200-202.

⁴ “Introducción”, *op. cit.*, p. XXXVI.

⁵ *Ibid.*, p. XXXVII.

⁶ Francisco Zendejas apunta en su reseña: “Sus notas y acotaciones tienen, sobre todo, el mérito de no estar guiadas, como aquellas de Maples Arce en su *Antología* fulminante, por la pasión ni la inquina. Castro Leal no es poeta, de ahí que juzgue siempre con cierto rasgo admirativo la obra de los poetas” (“Los libros de

De los poetas más jóvenes es difícil hacer un juicio que tenga valor permanente, pero podemos afirmar que todos sienten la poesía de su tiempo, algunos en forma original y otros suscribiendo la retórica de moda. Es indudable que el tono general de nuestra lírica se ha elevado y que en los modelos que ahora privan la sustancia lírica es más concentrada y rica. No creo que sea prematuro decir que en las nuevas generaciones literarias se anuncia ya una saludable ampliación del horizonte humano y una mayor sensibilidad para los problemas y preocupaciones de esta hora nerviosa en que vivimos.⁷

Sin embargo, pese a que el autor busca mediar entre la diversidad de propuestas poéticas, se muestra reticente frente a la influencia del surrealismo en la poesía de algunos de los nuevos. En concreto, al hablar del grupo que se reunió en torno a la revista *Taller*, adjudica al contacto de Octavio Paz con el surrealismo el abandono de preocupaciones sociales y pronuncia uno de los pocos juicios desaprobatorios en su estudio:

En la Ciudad de México el grupo de más relieve tuvo como centro la revista *Taller* (1938-1941) cuyo solo nombre revela ya la dignidad que se concedía al “oficio”. Octavio Paz y Efraín Huerta (ambos nacidos en 1914) respondían a las demandas de su tiempo con un verso cargado de esencias líricas y con un noble interés por el triunfo de la justicia en el seno de las sociedades y en el campo internacional; ambos cantaron a la España republicana cuando luchaba contra el fascismo, pero posteriormente sus caminos se separan, pues mientras Octavio Paz, después de su contacto en París con el grupo superrealista, parece haber renunciado a la redención del hombre y de las naciones como tema poético, Efraín Huerta –que acaba de visitar los países de la Europa oriental –celebra, a veces con más entusiasmo que arte, la organización y la vida ciudadana de las repúblicas soviéticas y de sus aliados.⁸

última hora”, *Mexico en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 6 de diciembre de 1953, núm. 246, p. 2). Castro Leal, en una entrevista, afirma que su antología “es la más amplia, la más imparcial, la más informativa que se ha publicado en México desde 1916, es decir, desde la aparición de los *Poetas nuevos de México*, de Genaro Estrada. Si examina usted todas las que han salido desde entonces, encontrará que hay algunas militantes y de cenáculo, que quieren hacer valer una forma de poesía sobre las demás, unas veces reduciendo extraordinariamente el número de poetas presentados –como la formada por el grupo ‘Contemporáneos’, que firmó Jorge Cuesta– y otras comentando tendenciosamente y con malicia la obra ajena, como la que publicó Maples Arce en Roma (1940)” (Alfredo Cardona Peña, “Entrevista con Antonio Castro Leal”, *Las Letras Patrias*, núm. 1, enero-febrero de 1954, p. 130).

⁷ *Op. cit.*, p. XXXV.

⁸ *Ibid.*, pp. XXVIII-XXIX.

Es posible inferir que la relación que hace el crítico entre la obra de Paz y el surrealismo proviene de la publicación del libro *¿Águila o sol?*, en 1951; pero es más difícil saber el origen de la implícita oposición entre ese movimiento vanguardista y el compromiso político –sobre todo si se toma en cuenta que el surrealismo histórico se concibió en algún momento como aliado de la vanguardia comunista–, lo que entraña un velado reproche contra el poeta.

El texto de Castro Leal es importante porque da una idea de las expectativas que para entonces –mediados de los cincuenta– despertaba la actividad poética: se esperaba que el poeta mostrara “compromiso social”, aunque las palabras del crítico sobre la obra de Huerta no demuestren excesivo entusiasmo.⁹ Además, es relevante que ponga en tela de juicio al surrealismo, porque a partir de entonces este movimiento será el objeto de una polémica que repercutirá de manera directa en el tipo de poesía que se publica en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*. También es importante notar que se percibía, por aquel entonces, que la obra de Octavio Paz había virado desde la poesía política de su juventud hacia el surrealismo, al que se concebía como desprovisto de preocupaciones sociales, y quizá como sinónimo de “poesía pura”.

⁹ A pesar del tono de reproche a Paz, Castro Leal no parece, en efecto, tener una posición tan radical al respecto. En su introducción apunta lo siguiente: “Nuestra poesía se ha enfrentado en los últimos años con un problema que no acaba de resolver: el imperativo social, la exigencia de que comparta y haga sentir la importancia de los nuevos valores sociales. Las soluciones fáciles –a todas luces insuficientes– han sido la ‘poesía política’, el poner en verso frases o principios de acción social nacionales o de otros países; la ‘poesía del pueblo’, la celebración de la vida humilde, del trabajo, de los dolores del proletario, y la ‘poesía de la vida nacional’, que canta costumbres autóctonas, tradiciones pintorescas, temas folklóricos que se confunden –en su oposición a las condiciones de existencia de otras clases– con la celebración de la vida humilde y también con los nuevos programas de acción social. Y aunque no hay nada en estas tres zonas que las excluya radicalmente del campo de la poesía, y aunque nuestra lírica moderna ofrece ejemplos –no muy abundantes, por cierto– de plausibles realizaciones en cada una de ellas, nadie podrá negar que hasta ahora esta poesía de inspiración social no ha llegado a tener ni la calidad ni la importancia que le asignaban los nuevos teóricos del arte para las mayorías. Su expresión poética tendrá que venir, porque esos valores sociales se sienten cada vez más y porque han entrado ya en la vida del hombre y acabarán por insertarse en su mundo poético; pero es evidente que la solución tendrá que encontrarse por el camino de la poesía misma y que nunca tendrá verdadero sentido sino para aquellos para quienes tenga sentido la poesía” (pp. XXXV-XXXVI).

De manera coincidente, como ya se ha dicho, Paz regresa a México en los últimos meses de 1953. Por esa época se publicaron un par de entrevistas que son importantes para calibrar las percepciones que en aquel momento circulan sobre el surrealismo y sobre la poesía de Paz. El 17 de enero de 1954, en *México en la Cultura*, Rosa Castro publica una conversación con Paz en la que se contraponen sus reflexiones –sobre el papel de la poesía en la sociedad contemporánea y la noción de progreso en las artes– con las ideas de José Revueltas a favor de un arte comprometido.¹⁰ Sin duda, estas intervenciones abonaban al prejuicio que consideraba al surrealismo como un arte de “evasión”. Semanas más tarde, en febrero de 1954, poco más de dos meses después de que el libro de Castro Leal había salido a la luz, se publicó en la *Revista Universidad de México* (que desde hacía poco dirigía el poeta Jaime García Terrés) una entrevista que Roberto Vernengo sostuvo con Paz en Ginebra a finales de 1953.¹¹ En ella, Paz defiende la vigencia del surrealismo e identifica el quehacer de la poesía moderna con el movimiento francés: “Se ha dicho muchas veces que el surrealismo es uno de los elementos de lo que se llama la sensibilidad moderna. Desde este punto de vista, la mayor parte de los poetas contemporáneos [...] son más o menos surrealistas”;¹² en otras palabras, la modernidad de la poesía contemporánea se explica a partir de la posición de ésta frente a la vanguardia. De igual forma, una defensa de la presencia del surrealismo en el arte contemporáneo se encuentra en los dos textos que ya se

¹⁰ La entrevistadora presenta de la siguiente manera la charla con Paz: “Octavio Paz no acepta la tesis de José Revueltas (entrevista publicada en este suplemento el domingo pasado) en que este escritor manifiesta (*sic*) que ‘no considera la literatura sino como un instrumento para trabajar socialmente’. Sin hacer mención del nombre de Revueltas, el poeta Octavio Paz refuta así las declaraciones del novelista: ‘A mi me parece muy peligroso y muy confuso emplear el término utilidad para calificar la obra de arte, pues se reduciría a una técnica’”. El resto de la conversación versa sobre la imposibilidad de hablar de la literatura como se habla de la técnica y, por consiguiente, de la imposibilidad de aplicar al arte la noción de “progreso” como sucede con la ciencia, (Rosa Castro, “La libertad del escritor. Una entrevista con Octavio Paz”, *México en la Cultura*, Supl. de *Novedades*, núm. 252, 17 de enero de 1954, p. 3).

¹¹ “Una entrevista con Octavio Paz”, *Revista Universidad de México*, núm. 6, febrero de 1954, p. 24 y 28.

¹² *Ibid.*, p. 24.

han citado en el capítulo II: tanto en la reseña al libro de Castro Leal que Paz publica meses después, en mayo del mismo año, en la primera plana del suplemento cultural más importante de México, como en una conferencia que pronuncia en el Palacio de Bellas Artes, por esas mismas fechas. En ambas, subraya la vigencia del movimiento francés y extiende su influencia más allá del ámbito de lo literario.

A raíz de las intervenciones polémicas de Paz se desata, según recuerda años después José Emilio Pacheco, “la batalla del surrealismo”; según éste, “es difícil precisar sus límites y distinguirla de la simple batalla contra Octavio Paz. Durante estos años la tradición oral, más que la letra impresa, formula como dogma la hipótesis de un gran poeta corrompido por la decadencia europea que regresa a su país y contagia el virus del surrealismo a la nueva generación”.¹³ Por eso, es posible leer en los tres textos (el de la entrevista, la reseña y la conferencia) una misma voluntad de Paz por revitalizar las ideas estéticas contemporáneas sobre poesía con una personal actualización de la imagen de la vanguardia histórica que ya para entonces era el surrealismo. Estos textos son antecedentes inmediatos de la propuesta artística que se postula desde las páginas de la *Revista Mexicana de Literatura*, en la medida en que son intervenciones que en el ámbito de lo público tratan de establecer un deslinde estético en el campo literario y cultural de la época. Jason Wilson sugiere acertadamente que las intervenciones públicas de Paz, como las que aquí se comentan, deben ser leídas en el contexto del regreso del poeta (como un hijo pródigo) al medio altamente politizado de su país.¹⁴

¹³ “La batalla del surrealismo (Octavio Paz y la revista *Estaciones*)”, en Peter G. Earle y Germán Gullón, eds., *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, Universidad de Pennsylvania, Philadelphia, s. a., p. 50.

¹⁴ “Crucially, Paz went in triumph, as a surrealist. Propagating his vision of the poet’s revolutionary stance inevitably created a furor in the Mexico of the 1950s, still aggressively nationalistic. Paz’s public activities during the 1950s must be seen within that prodigal-son context” (*Octavio Paz*, Twayne Publishers, Boston, 1986, p. 74).

En la entrevista con Vernengo, define al surrealismo como una “poética”, es decir como un intento de “volver a colocar en el centro de la sociedad a la poesía”; añade que “si nuestro tiempo posee un ‘sagrado’, esto es, una constelación de imágenes, mitos y obsesiones, un territorio eléctrico en el que los contrarios se funden o se devoran, ese ‘sagrado’ es surrealista y está compuesto de un triángulo incandescente: la libertad, el amor y la poesía”. Esto le otorga a la poesía una dimensión social que intenta “trasmutar al hombre y convertirlo en lo que, en el fondo, es él mismo, deseo, imaginación creadora”.¹⁵ Como la conversación se dirige a evaluar los alcances del surrealismo para entonces (1953), y el entrevistador pregunta sobre la presencia de la retórica surrealista en la obra de Paz, el poeta señala lo que más le interesa del movimiento francés: “Su carácter de aventura espiritual colectiva; su desesperada tentativa por encarnar en los tiempos y hacer de la poesía el alimento propio de la sociedad; su afirmación del deseo y del amor; el continuo proyectarse de la imaginación”; en este sentido, el poeta rechaza que su lenguaje sea surrealista y sentencia que, dada que la tradición hispana es distinta a la francesa, la “mera transposición o traducción del lenguaje y las recetas surrealistas francesas al español constituiría precisamente lo contrario de una creación poética”.¹⁶

En el caso de la reseña, la crítica de Paz contrasta con la indiferencia y la aquiescencia con la que se había recibido la antología de Castro Leal, y sobre todo con la carencia de una verdadera discusión entre sus primeros lectores. Según Alí Chumacero, el volumen “provocó desaprobaciones, salidas a flor de labio y nunca sostenidas en

¹⁵ Paz rechaza la idea de pasividad que hay en la noción de la creación poética del primer surrealismo. Aduce que todo acto de creación implica acción, y que es imposible lograrlo. Por ello, se muestra reticente frente al automatismo: “Para mí, en todo caso, la inspiración no puede ser reducida, ni en la teoría ni en la práctica, al mero dictado del inconsciente, ni la creación poética a una especie de estado pasivo” (Vernengo, art. cit. p. 24).

¹⁶ *Idem.*

argumentos”.¹⁷ Con seguridad, Chumacero tenía en mente las palabras de José Luis Martínez, vertidas en una entrevista con Elena Poniatowska en la que el jalisciense reprueba la inclusión de “Canto a la primavera” de Villaurrutia por considerarlo un poema “horrible”, escrito sólo para ganar el primer premio de un concurso; además, lamenta la minimización peyorativa de la figura de Reyes en el estudio preliminar.¹⁸

En su texto, Paz subraya varios de los conceptos expuestos en la entrevista con Vernengo para hablar de la modernidad en la poesía mexicana. Se trata, ante todo, de una notable pieza retórica que se dirige, en el comienzo, en contra de ciertos lugares comunes esgrimidos por el bando nacionalista, como el de la supremacía de la pintura muralista mexicana sobre la poesía; y también hace notar que su texto responde al vacío de argumentación en las recensiones del volumen del que se había quejado incluso el mismo Castro Leal.¹⁹ También lamenta que en realidad no se trate de una antología sino de un “catálogo”, dado que incluye a más de un centenar de poetas para un periodo de producción de apenas cincuenta años.

Lo más relevante, sin embargo, es que Paz contesta directamente al antologador acerca de sus juicios sobre el surrealismo. En primer lugar, Paz señala que la labor de Castro Leal “revela una incompreensión casi total de lo que significa, quiere y es la poesía contemporánea”.²⁰ La crítica de Paz se centra en una definición estética de la poesía

¹⁷ Alí Chumacero, “Las letras mexicanas en 1953”, *Las Letras Patrias*, núm. 1, enero-febrero de 1954, p. 116.

¹⁸ Elena Poniatowska, “No sirve la literatura...”, art. cit., p. 1. En su texto, Paz coincide con estas mismas críticas, al igual que en denunciar el pobre vocabulario crítico del antologador que abusa de los adjetivos “fino” y “sutil”.

¹⁹ En entrevista con Alfredo Cardona Peña, dice el investigador: “Desgraciadamente no ha aparecido un estudio serio y de buena fe sobre mi antología, aunque no ha dejado de haber notas y artículos comprensivos y justos. Se han disparado aquí y allá algunas flechas” (art. cit., p. 130). Sobre las implicaciones que este episodio tiene para el fomento de una crítica literaria más profesional, véase el capítulo IV.

²⁰ Como pruebas de la incapacidad del crítico para entender la poesía moderna, Paz cita las mutilaciones de poemas de Reyes (“Yerbas del Tarahumara”), y Novo (“Glosa incompleta sobre un tema de amor”), y las omisiones de una buena cantidad de poemas en las selecciones de los poetas más importantes; quizá la más

moderna, desde luego personal, a partir de la cual juzga la muestra escogida por el antologador. Tal definición estética es la que influyó, como se mostrará más adelante, en la selección de la poesía publicada en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* y se expresa en el siguiente juicio sobre el libro:

Castro Leal se revela insensible a las virtudes más altas de la poesía. A lo que entraña su ejercicio de aventura espiritual. Al acto poético como erotismo y muerte, comunión o conocimiento. Al poema como diálogo con la mujer, el mundo o el espejo. A la imagen que se juega el todo por el todo del poema. En suma, a la verdad vital de la poesía, que es algo más que un verso bien hecho.

La “aventura espiritual”, que en la entrevista era la característica que Paz rescataba del surrealismo, es la seña de modernidad que el antologador ha sido incapaz de apreciar: el poeta señala que la figura de Tablada en el libro ha sido “empequeñecida” y que “gracias a su admirable espíritu de aventura, es uno de los padres de la poesía contemporánea en lengua española”.²¹ Como el interés central del artículo de Paz, tal como él mismo había anunciado, es ser una respuesta a la antología, usa un tono de mayor vehemencia cuando habla de su propia generación, la de la revista *Taller*. Sintomáticamente, las palabras que Paz usa para describir y analizar la época de la publicación coinciden con las que antes había usado en la entrevista con Vernengo para caracterizar al surrealismo. Las palabras sobre la revista, que había animado una década y media atrás junto a Efraín Huerta, Rafael Vega Albela, Alberto Quintero Álvarez y Nefalí Beltrán, están motivadas más por las circunstancias del momento en que son escritas que por un verdadero y fiel testimonio del pasado; en la revista publicada entre 1938-1941, en efecto, no hay ninguna mención

significativa sea la ausencia de cualquier referencia a “Muerte sin fin” de José Gorostiza: “Castro Leal ha mutilado la poesía mexicana en su integridad al suprimir ‘Muerte sin fin’” (“Poesía mexicana contemporánea”, art. cit., p. 1).

²¹ *Idem*.

positiva al movimiento francés. A decir verdad, hay una condena del surrealismo en una reseña que Luis Cardoza y Aragón dedica a “La Exposición Surrealista” celebrada a comienzos de 1940.²² Paz identifica, entonces, los esfuerzos poéticos de *Taller* con la concepción que para 1954 tenía del surrealismo, es decir, le adjudica a la revista las búsquedas estéticas que él esgrimía en aquel momento: señala, por ejemplo, que él y sus compañeros estaban interesados en los místicos, en algunos románticos alemanes e ingleses, en D. H. Lawrence, en el surrealismo, aunque rechazaban la escritura automática, y “nos seducía su afirmación intransigente de ciertos valores que considerábamos –y considero– preciosos entre todos: la imaginación, el amor y la libertad”. Como en la entrevista, Paz habla de la poesía como “acto”, como “salto mortal”, como posibilidad de llegar “a la otra orilla”, “una experiencia capaz de transformar al hombre pero también al mundo”, y afirma que la mayoría de sus compañeros de *Taller* concebían al amor, la poesía y la revolución como “tres sinónimos ardientes”.²³ En pocas palabras, para refutar las afirmaciones de Castro Leal, Paz insiste en que no ha abandonado los ideales de su juventud, que su poesía no ha prescindido de la preocupación por el hombre y que el surrealismo no es indiferente a los problemas sociales. Más aún, aprovecha esta oportunidad para reivindicar una idea novedosa sobre el movimiento francés:

²² Por ello, Jason Wilson es impreciso cuando dice lo siguiente: “En la revista *Taller* (1938-1941), dirigida por Paz, no hay ninguna mención del surrealismo, aparte de una traducción de Rimbaud” (“Octavio Paz y el surrealismo: actitud contra actividad” en Julio Ortega, ed., *Convergencias / divergencias / incidencias*, Tusquets, Barcelona, 1973, p. 235). En realidad, Cardoza se expresa en muy malos términos del surrealismo en su reseña. Lo rechaza totalmente. Deplora entre otras cosas el automatismo y llega a decir que el movimiento es una muestra tardía del romanticismo: “Hay fanatismo en su encierro y los compromisos de su espíritu cartesiano en un movimiento desesperadamente romántico, es uno de los espectáculos patéticos que nos ha ofrecido el surrealismo” (“Demagogos de la poesía. La Exposición Surrealista”, *Taller*, enero-febrero de 1940, núms. 8-9, p. 47).

²³ O. Paz, “Poesía mexicana...”, art. cit., p. 4. Ya Carlos Magis había hecho notar el “sintomático cambio de los pretéritos por el presente y formas de futuro” en estas palabras de Paz; este cambio, según Magis, “actualiza, precisamente a mediados de la década de 1950, juveniles actos de fe en los poderes de la poesía” (*La poesía hermética de Octavio Paz*, El Colegio de México, México, 1978, p. 200).

El superrealismo como tendencia artística ha hecho sus pruebas. Esas pruebas incandescentes son los poemas de Éluard, Artaud, Breton, Char, Michaux, Péret (para hablar sólo de los franceses). Nada hay que agregar porque lo hecho, fue bien hecho. Pero el superrealismo no es una escuela, sino uno de los momentos de una dirección del espíritu, vieja como el hombre. La antigua voz superrealista a que alude Breton en el “Segundo Manifiesto” –la voz de Delfos y Cadmos– sigue profetizando el Matrimonio del Cielo y del Infierno. La doble consigna de mi juventud –cambiar al hombre y cambiar a la sociedad– me sigue pareciendo válida. [...L]a edad de la reconciliación del hombre consigo mismo, las bodas de la inocencia y experiencia serán consagradas por la poesía.²⁴

Esta vehemente defensa del surrealismo provocará desconcierto e irritación en el medio literario mexicano. Se suscitan múltiples reacciones de rechazo hacia el surrealismo como tradición válida para el contexto mexicano.

Sin embargo, Paz consigue activar la discusión, despertar un medio adormecido, y difundir las concepciones estéticas que había ido formulando personalmente a lo largo de los últimos diez años, desde su salida de México. Prueba de ello es que la conferencia de Paz, “¿Qué es el surrealismo?”, pronunciada en Bellas Artes a mediados de 1954, dentro del ciclo “Los grandes temas de nuestro tiempo”, alimenta la polémica sobre todo con la idea de que el surrealismo está presente y no ha caducado.²⁵ Aunque se sabe que Paz se acerca al surrealismo, como acertadamente aclara Rachel Phillips, “no cedió nunca su independencia poética para convertirse en un miembro sumiso del grupo y no asumió, por

²⁴ “Poesía mexicana contemporánea”, art. cit., p. 4.

²⁵ Así lo dejan ver las palabras del crítico Raúl Leiva en una entrevista con el poeta Luis Cernuda cuando tocan el tema de la vigencia del movimiento francés. Cernuda, a pregunta expresa de Leiva, sostiene que el surrealismo se había agotado hacia 1930, cuando Aragon y Éluard se afiliaron al partido comunista y que el único persistente desde aquella época había sido Breton. Considera que los nuevos adeptos a las doctrinas del jerarca del movimiento no tienen la misma altura que los pioneros. Leiva le responde: “Esa era mi opinión, sobre todo después de haber leído la historia del movimiento escrita por el francés Nadeau: cuando algo se historia es porque ha dejado de ser... Sin embargo, recientemente escuché una bella conferencia pronunciada por Octavio Paz en Bellas Artes, en la cual, él se pronunciaba en favor del superrealismo considerándolo lleno de vigencia y vitalidad. Octavio ha vivido durante los últimos años en Francia y, reconociendo su sensibilidad y franqueza, se ha fortalecido en mí la duda entorno a estos problemas” (R. Leiva, “Conversaciones con Luis Cernuda”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 16 de enero de 1955, núm. 304, p. 3). Las palabras de Paz se recogieron, como ya se ha mencionado en el capítulo II, un poco después, en 1956, en la *Revista de la Universidad de México*.

lo tanto, el título de surrealista propiamente dicho”.²⁶ En el estudio de Wilson sobre Paz (cercano a lo que podría denominarse como “una biografía intelectual”), el crítico pone de manifiesto que la visión de la poesía como una “aventura espiritual”, o como “acto”, o incluso su insistente exaltación del amor tienen como raíz su reelaboración particular del surrealismo durante los años de estancia en París (1946-1951). Wilson propone que, luego de las diversas decepciones políticas (tanto del comunismo como del capitalismo), y luego de la dura experiencia que supuso su estancia de dos años en Estados Unidos, conocer a los surrealistas en el París de la posguerra le devolvió a Paz la noción de pertenencia a un grupo. Su acercamiento al surrealismo y a Breton le muestra que la “Poesía” no sólo estaba a la altura de la “Historia” sino que era el único medio de redención humana para las miserias y desgracias provocadas por la guerra.²⁷

En los tres textos comentados aquí (la entrevista, la reseña y la conferencia), Paz hace abstracción de las obras producidas por el movimiento francés, y defiende al surrealismo como una idea o una visión *poética* y *ética* del arte que se opone de manera crítica a la polarización de las ideologías (propia de los cincuenta), tal como Wilson lo ha expresado: “Paz conscientemente separó actitud de actividad, elevando el surrealismo a la categoría de ‘idea’ o ‘pensamiento’, de ‘orientación del espíritu’, pero podía rechazar el lado histórico, temporal y anecdótico solamente porque lo vivió en París al lado de Breton y no ‘librescamente’, para después superarlo.”²⁸ El surrealismo abre la posibilidad, según la elaboración personal de Paz, de devolver a la poesía su fuerza transformadora del mundo

²⁶ *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, trad. de Tomás Segovia, FCE, México, 1976, p. 92.

²⁷ “The empty politicians of both sides, socialist and capitalist, have cast the poet aside. In 1944 the poet saw no alternative hope, no substitute mode of action. An eternal night, with a dead sun in an empty dream: all that remained of his potent 1930s dreams.” Más adelante añade: “This surrealist group, dominated by Breton, and its moral activities based on erotic love and poetry, appealed to Paz’s need to belong to a group and seek communal solutions to his age’s dilemmas” (Wilson, *Octavio Paz...*, *op. cit.*, p. 33).

²⁸ Wilson, “Octavio Paz y el surrealismo...”, art. cit., p. 245.

(por encima de las ideologías políticas); la poesía, entonces, es capaz de devolver al hombre a su auténtica raíz, para superar la enajenación impuesta por el mundo moderno.²⁹ Paz rechaza la escritura automática como recurso, porque implica una adopción superficial y esquemática del surrealismo; como recuerda Wilson, Paz basa su crítica en el hecho de que el abandono pasivo que la técnica requiere implica una actividad, lo que es a todas luces una contradicción.³⁰ Más bien le interesa experimentar en su poesía con las ideas que retoma de ese movimiento.

A finales de 1954 sale a la luz su libro *Semillas para un himno*, que supone un hiato con respecto a su poesía publicada hasta entonces: en especial con respecto a los poemas en prosa de *¿Águila o sol?*. Importa por ahora detenerse en las reacciones y recensiones que obtuvo este libro más que un análisis detallado de su contenido.³¹ Las lecturas que se hacen de *Semillas para un himno* son indicio de los valores poéticos observados en la época, y decididamente influyen en el tipo de poesía que los redactores escogen publicar durante la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*.

Por un lado, A. Silva Villalobos, desde *Metáfora*, condena lo que percibe como “contaminación” de “otras literaturas”, como “estilos transplantados” ajenos a la tradición poética mexicana. Se trata del rechazo del surrealismo desde una postura nacionalista. Interpreta como surrealista el “collar de frases cuyo parentesco es a veces imposible de

²⁹ Según Wilson: “What Breton confirmed in the Paz of the late 1940s was a faith in the values of poetry to cope with death by generating within the poem, communally for readers, an experience of the other time.” Con respecto al contenido político y ético de la reelaboración surrealista del poeta, añade que “Paz’s stance toward the ruins of the European war was: no more utopias (revolutionary politics), no more imaginary worlds (escapist art), but a naming and redeeming of reality through the inner transformation of the poet himself” (*Octavio Paz...*, *op. cit.*, pp. 38 y 40).

³⁰ Wilson subraya que Paz no es original y que sigue en eso a Huidobro y al mismo Breton. Además, señala que el poeta critica al surrealismo por su carga psicologista y freudista, así como por su relación con el comunismo, entre otros reparos (“Octavio Paz y el surrealismo...”, *art. cit.*, p. 239).

³¹ Logrado además ya por los decisivos estudios de Wilson (*Octavio Paz...*, *op. cit.*, pp. 78-84) y Anthony Stanton en “Huellas precolombinas en *Semillas para un himno* de Octavio Paz” (en Juan Villegas, ed., *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Irvine-92. Encuentros y desencuentros de culturas: Siglos XIX y XX*, t. IV, Universidad de California, Irvine, 1994, pp. 11-20), entre otros.

entender” y las imágenes que no remiten a “un tema central” y que “resultan carentes de la riqueza de ideas eslabonadas” y oscuras. Silva sugiere que en el libro prevalecen los poemas escritos mediante la escritura automática por la frecuencia de enumeraciones y lo que llama “juegos de palabras”.³² Pese a que Raúl Leiva es más sensible a la obra de Paz, critica que los poemas del libro, salvo uno, carezcan de puntuación. Leiva resalta la sencillez del libro: “el lenguaje es desnudo, cristalino, con menos adjetivos”; alcanza a percibir el anhelo de “unidad esencial” que se desprende de los versos.³³ Ramón Xirau encuentra que el libro contiene “poemas amorosos”, de ahí que los versos canten la unidad y la luminosidad del mundo; destaca la presencia de los sentidos, y la recurrencia del mito de la Edad de Oro en el poemario.³⁴ Alí Chumacero, al igual que Leiva y Xirau, hace notar que se trata de una compilación distinta a las precedentes. Chumacero subraya que se trata de un libro “concebido y resuelto de manera cercana a los procedimientos gratos al surrealismo”, y se refiere específicamente al trabajo con la imagen y la importancia de los sentidos. También lo relaciona con “un desplome del intelecto” y con un “atentado contra la forma”.³⁵ Sin ser negativas (antes son por momentos muy elogiosas con la trayectoria del poeta) las lecturas de Leiva, Xirau y Chumacero no dejan ver un excesivo entusiasmo por lo que hay en el libro de surrealismo.

De hecho, de parte de otro grupo de poetas reunidos en torno a la revista *Estaciones* —que, como ya se ha dicho, saca a la luz su primer número a comienzos de 1956—, hay una explícita oposición al surrealismo y a la poesía de Paz. Según palabras de su director, el poeta Elías Nandino, uno de los motivos principales para lanzar la publicación es combatir

³² “Semillas para un himno”, *Metáfora*, núm. 2, mayo-junio de 1955, p. 37.

³³ “Un nuevo libro de Octavio Paz: *Semillas para un himno*”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 5 de diciembre de 1954, núm. 298, p. 2.

³⁴ “Libros. *Semillas para un himno*”, *Revista Universidad de México*, enero-febrero de 1955, núms. 5-6, p. 28.

³⁵ “Las letras mexicanas en 1954”, *Revista Universidad de México*, enero-febrero de 1955, núms. 5-6, p. 8.

la presencia del surrealismo en las letras nacionales.³⁶ Los primeros números de esta publicación son una clara respuesta (negativa, en todo caso) al activismo de Paz por difundir sus hallazgos personales sobre el surrealismo. El argumento común de los textos que se publican en *Estaciones* (tal como lo recuerda Pacheco)³⁷ es que el movimiento francés estaba agotado, era un hecho histórico y por lo tanto declarar su vigencia era un evidente y grosero despropósito. Su estrategia consistió, de manera paradójica, en la difusión de antologías de poemas surrealistas y en estudios dedicados al movimiento francés.³⁸

³⁶ Ya se han citado antes (en el capítulo I) las palabras que, años después, al referirse a los acontecimientos que dieron origen a la revista, Nandino dice sobre la fundación de *Estaciones* como un combate contra el “monopolio cultural” del grupo de Paz y la influencia negativa de ciertos “ismos dañinos por decadentes”. Con esta actitud polémica es obvio que el origen de la revista está ligado necesariamente al rechazo del surrealismo, encarnado en la obra de Paz, y por lo tanto, se alza en oposición a la *Revista Mexicana de Literatura*. La virulencia de las palabras de Nandino no dejan lugar a dudas: “Una de las tendencias desorientadoras para los jóvenes era la que, en la poesía mexicana, había venido a reseñar un naufrago del surrealismo, poeta mexicano de sobrevitaminado renombre” (“*Estaciones*” en *Las revistas literarias de México*, op. cit., pp. 170-171). Como recuerda José Emilio Pacheco, el primer número de *Estaciones* coincide en el tiempo con la publicación de *El arco y la lira*, el libro de Paz que significó un hito en la reflexión sobre la poesía y su ejercicio, y que contenía muchas de sus reflexiones emanadas de su trato con el surrealismo. Nandino desmiente un poco la actitud conciliadora de Pacheco que decía que la revista “tuvo entre sus propósitos combatir el surrealismo, y no a Paz” (Pacheco, “La batalla del surrealismo, art. cit., pp. 51 y 53).

³⁷ El común denominador de lo publicado en la revista de Nandino “es la creencia de que el surrealismo está fuera de época y no tiene sentido en el México de 1956” (“La batalla...”, art. cit., p. 51).

³⁸ En el primer número (primavera de 1956) se publica, como homenaje al recientemente desaparecido poeta surrealista peruano César Moro, la antología de los surrealistas franceses que él había hecho años atrás para la revista *Poesía*, de Neftalí Beltrán. Con la republicación de la antología se pretende criticar la nueva corriente surrealista al ensalzar los valores del movimiento pionero y así calificar como obsoletos los nuevos intentos. De esta manera lo explicita la nota que antecede a la antología: “Aunque ya fuera de su tiempo – considerando que la escuela surrealista ya dio su orientación, su desorientación y sus frutos–, revivimos e insertamos esta breve antología porque, como quiera que sea, es un gran documento para la historia de la evolución literaria” (“Suplemento en homenaje a la memoria del poeta y pintor peruano César Moro”, *Estaciones*, 1, 1956, p. 131). Salvador Echavarría, en la misma primer entrega de *Estaciones*, condena las ingenuidades y disparates del surrealismo (así, en general, como corriente moderna de la poesía) que conducen a la locura y la esquizofrenia y reduce la complejidad del movimiento al recurso del automatismo: “El error del surrealismo consiste en creer que existen puentes entre la vigilia y el sueño y que el automatismo psíquico tiene la misma validez en ambos casos” (“Derroteros de la poesía contemporánea”, *Estaciones*, 1, 1956, p. 25). En el tercer número se publica una nueva antología de surrealistas franceses firmada por Juan Eduardo Cirlot. En esta misma entrega, Salvador Reyes Nevares (quien se refiere de manera expresa a la *Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau) insiste en que el surrealismo está acabado porque las circunstancias de su surgimiento fueron las de la Francia de la primera posguerra y que su repetición fuera de ese contexto se antoja “superado”: “El descontento de los ciudadanos ante un orden establecido dispone hoy de vertederos muy distantes del deseo de la revolución espiritual que pretendían Breton y su grupo.” Reyes Nevares también reprocha al surrealismo su despreocupación por la realidad y que no sea un arte comprometido sino “deshumanizado”. A final de cuentas, la argumentación del desfase histórico del

A pesar de esto, la poesía que se publica en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* debe leerse a la luz de esta pugna en torno al surrealismo. Ya se ha aludido en otra parte a la coincidencia de valores estéticos entre los editores de la revista y Paz, y al valor y apoyo que el poeta otorga al proyecto de la publicación.³⁹ Las intervenciones públicas de Paz aquí analizadas, pese a que remiten a sus búsquedas poéticas personales, repercuten en la selección de poesía que se publica en esta primera época. La cantidad y calidad de las colaboraciones de Paz en la revista son indicio de su gran ascendiente sobre los editores y por ello es necesario rastrear en el material poético de la *Revista Mexicana de Literatura* la huella de sus propuestas de poesía moderna, de poesía como “aventura espiritual”, y de la búsqueda de dotar a la tradición mexicana de nuevas fuentes. Se hace necesario, ante todo, revisar la producción de Paz publicada en los primeros doce números.

2. LA POESÍA DE OCTAVIO PAZ EN LA PRIMERA ÉPOCA DE LA *REVISTA MEXICANA DE LITERATURA*

Octavio Paz publica, entre 1955 y 1957, en las páginas de la revista los últimos dos poemas de su libro *La estación violenta* y su única obra de teatro; además, se difunde su labor de traductor, y –como ya ha quedado dicho– desde las páginas de la publicación se impulsa una defensa frente a los ataques contra su libro *El arco y la lira*. Se trata de uno de los periodos más productivos de la trayectoria del poeta y la *Revista Mexicana de Literatura* tiene un papel central en ello: es el medio por el que se difunde, de manera más

surrealismo se convierte en una denuncia contra la poesía que no trate temas sociales. De ahí que se concluya casi de inmediato que “es difícil que el surrealismo llegue a prender en México” porque el país “tiene ante sí preocupaciones de signo muy distinto del signo surrealista” (“Notas sobre el surrealismo”, *Estaciones*, 3, 1956, pp. 327 y 329).

³⁹ Véase el capítulo II de este trabajo.

amplia (puesto que Paz publica colaboraciones, hasta antes de la fundación de la revista, en *México en la Cultura* y en la *Revista Universidad de México*), las ideas estéticas de Paz en aquel momento. Los editores, Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, respaldan la figura de Paz (por ejemplo, frente a los ataques recibidos a raíz de la reseña del libro de Castro Leal)⁴⁰ y reivindican su visión poética, ligada al surrealismo. Esto queda de manifiesto en el primer número de la publicación. En la parte miscelánea de la revista –“Talón de Aquiles”, que servía para editorializar la actualidad cultural de manera satírica–, los editores responden con una burla a la reseña a *Semillas para un himno*, aparecida en *Metáfora*:

AVISO OPORTUNO.– “¿Tiene usted secretos resentimientos? ¿Le molestan los homenajes a Alfonso Reyes? ¿Le choca la línea poética de Octavio Paz? ¿No le han dado su beca? ¿Le irrita que alguien escriba bien? ¡Mándenos su colaboración! Revista *Metáfora*. Apartado 7671 (1: 93).

La señal más significativa de la coincidencia estética entre los editores de la revista y la “línea poética” de Paz es, quizá, el que el poema “El cántaro roto” encabece el primer número de la publicación. Es el texto que más llama la atención entre los lectores contemporáneos al debut de la revista. Así lo dejan ver al menos los comentarios de las columnas de *México en la Cultura*. En “Autores y libros” se hace notar que el número carece de un texto de presentación y que de inmediato se reproduce, sin mediar páginas falsas, “El cántaro roto”; en “Reseña de revistas” se dedica casi todo el espacio de la columna a analizar y glosar únicamente el texto de Paz.⁴¹ Se sabe, como dice Anthony Stanton, que “El cántaro roto” “causó cierto escándalo”.⁴² Conviene, entonces, analizar en

⁴⁰ Véase también para esto el capítulo I de este estudio.

⁴¹ *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 11 de septiembre de 1955, núm. 338, p. 2.

⁴² “Presentación” a *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz...*, op. cit., p. 40.

detalle el poema de Paz, para comprender cómo se inserta en el ámbito de la *Revista Mexicana de Literatura*.

a) “El cántaro roto” como manifiesto

En la primera página del número uno, ocupando el lugar que en otras publicaciones tiene el editorial o la declaración de intenciones, aparecen los versos de “El cántaro roto”. El poema pertenece a la serie de textos de gran aliento que Paz componía desde comienzos de los cincuenta, textos que, en un primer momento, se iban a llamar “Vigilias”.⁴³ De hecho, el público que seguía de cerca la producción de Paz había leído, dos años antes, en 1953, la “Sexta Vigilia”, en *México en la Cultura*,⁴⁴ poema que a la postre se llamaría “El río” y que es el que antecede inmediatamente a “El cántaro roto” en la configuración final de *La estación violenta*. En esta colección, que recoge poemas escritos en diversas ciudades de Europa, Asia y México –parte del recorrido vital de Paz en sus años de misiones diplomáticas–, “El cántaro roto” es el texto que antecede a “Piedra de sol”; ambos poemas son los únicos en ese libro que están firmados en México. No es el momento de entrar en la complejidad de un libro como *La estación violenta*, y las posibles correspondencias entre sus textos.⁴⁵ Más bien cabe aquí una lectura de este poema como el texto que abre la

⁴³ En una carta escrita en Nueva Delhi, el 26 de marzo de 1952, Paz relata a Reyes su intención de completar un poemario que él llama “Vigilias” (*Correspondencia...*, p. 175; véase también la nota 10 a la misma carta, p. 177). Se trata de la serie de poemas largos que luego formarían *La estación violenta* (1958).

⁴⁴ El poema aparece en la edición del 10 de mayo de 1953 (núm. 216, p. 3). En esta oportunidad el poema no contiene la firma que luego aparecerá en *La estación violenta*: “Ginebra, 1953”.

⁴⁵ Enrique Flores ha dicho que “los poemas que componen *La estación violenta* (1948-1957) forman una suerte de largo y vertiginoso cántico, rico en ramificaciones y correspondencias de poema a poema” (“El cántaro roto (1955)”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, 1992, p. 473). Ya antes Carlos Magis y J. Wilson habían sugerido estas correspondencias y habían señalado la importancia de “Himno entre ruinas” como el poema que preside y regula esta colección (véase, Magis, *op. cit.*, pp. 205-206 y Wilson, *Octavio Paz...*, *op. cit.*, pp. 68-69).

Revista Mexicana de Literatura y que, con los matices y acotaciones convenientes, hace las veces de un manifiesto. Tampoco se pretende dar una interpretación definitiva al poema, sino aportar otros elementos que se añadan a lo dicho ya por otros críticos.⁴⁶ Vale la pena detenerse en él por lo que dice de la postura del grupo, de la discusión sobre el surrealismo, y de su diálogo con el entorno contemporáneo.

A la par de que el texto es susceptible de ser leído como un manifiesto de la publicación, es necesario aclarar, primeramente, que se trata de un poema que puede leerse como producto de las impresiones del poeta en contacto de nuevo con la realidad mexicana. Por eso, tienen gran importancia las imágenes que remiten al paisaje del desierto y las alusiones al pasado histórico mexicano y sus correlatos con el medio político de su presente.⁴⁷ Estas imágenes surgen en el texto al ritmo del vaivén constante entre el sueño y la vigilia, entre el mundo interior del poeta y la realidad externa. El poema se compone de nueve momentos, contenidos en otras tantas estrofas, que se corresponden con el movimiento pendular descrito. En el primero, el mundo interior del poeta se muestra a plenitud:

La mirada interior se despliega y un mundo de vértigo y
 llama nace bajo la frente del que sueña:
 soles azules, verdes remolinos, picos de luz que abren astros
 como granadas,
 tornasol solitario, ojo de oro girando en el centro de una
 explanada calcinada,
 bosques de cristal de sonido, bosques de ecos y respuestas y
 ondas, diálogo de transparencias,
 ¡viento, galope de agua entre los muros interminables de una
 garganta de azabache,

⁴⁶ En particular las lecturas citadas de J. Wilson y E. Flores.

⁴⁷ Paz, en entrevista con A. Stanton, cuenta la historia de cómo surgió el poema: “Llegué a México en 1953, después de diez años de ausencia, y en 1955 tuve que ir a San Luis Potosí y a Monterrey porque me habían invitado a dar unas conferencias. Hice el viaje en tren y atravesé los desiertos ceca de San Luis. Ese paisaje desolado me produjo tristeza y desesperación” (O. Paz, *Obras completas... t. XV, op. cit.*, p. 119).

caballo, cometa, cohete que se clava justo en el corazón de
 la noche, plumas, surtidores,
 plumas, súbito florecer de las antorchas, velas, alas, invasión
 de lo blanco,
 pájaros de las islas cantando bajo la frente del que sueña! (1: 1)

La presencia del sueño, además de la inmediata relación con las ideas surrealistas, hace pensar en la naturaleza de las imágenes “desplegadas” en esta parte del poema. Son imágenes que remiten a un mundo natural, lleno de luminosidad; también remiten a una armonía sonora y hay una recurrencia en la apertura (sobre todo en los verbos: “abren”, “florecer”). Pero quizá sea más importante señalar que estas imágenes son, al mismo tiempo, el testimonio de cómo nace el poema y el poema mismo. Wilson sugiere una correspondencia entre la palabra *cántaro* y *canto*, y con ello el inicio remitiría al nacimiento de ese canto.⁴⁸ Un aspecto estrechamente relacionado con el surrealismo podría ser la manera en que una imagen se hermana con la precedente, formando así una larga cadena de analogías o similitudes: por ejemplo, el color de “soles azules” lleva a pensar en “verdes remolinos”; o bien el “galope de agua” traslada la siguiente imagen al ámbito del “azabache”, del “caballo”. La armonía y las correspondencias están explícitas en el verso “bosques de cristal de sonido, bosques de ecos y respuestas y ondas, diálogo de transparencias”. El mundo onírico (que en su plenitud final recibe “la invasión de lo blanco”) es un mundo utópico y por necesidad es un mundo circunscrito a la interioridad del poeta; de ahí que esta parte se cierre donde abrió: “bajo la frente del que sueña”.

La siguiente estrofa del poema, entonces, es el despertar. Un despertar que arrastra algunas reminiscencias del mundo del sueño, que no entra aún totalmente en la realidad:⁴⁹

⁴⁸ Octavio Paz..., *op. cit.*, p. 74.

⁴⁹ E. Flores se refiere a este momento como un “interludio entre el sueño y la vigilia, despierto ya el poeta, pero sumido aún en la contemplación extática” (art. cit., p. 474).

Abrí los ojos, los alcé hasta el cielo y vi cómo la noche se
 cubría de estrellas.
 ¡Islas vivas, brazaletes de islas llameantes, piedras ardiendo,
 Respirando, racimos de piedras vivas,
 cuánta fuente, qué claridades, qué cabelleras sobre una
 espalda oscura,
 cuánto río allá arriba, y ese sonar remoto del agua junto al
 fuego, de luz contra la sombra!
 Harpas, jardines de harpas. (1: 1)

El mundo natural, los “astros”, en particular, con sus analogías “islas”, “fuente” y “río”, siguen poblando la visión del poeta. La armonía no sólo es visual sino auditiva (“Harpas, jardines de harpas”). Bien se podría decir que este mundo cerrado de correspondencias es el mundo de la creación poética, de la actividad intuitiva que revela “otra” realidad al poeta. La claridad y el flujo constante que pertenecen a este mundo contrastan fuertemente con los siguientes momentos del poema. La naturaleza de las imágenes está dominada por la idea de la resequedad, del estatismo y de una especie de no-vida:

Pero a mi lado no había nadie.
 Sólo el llano: cactus, huizaches, piedras enormes que estallan
 bajo el sol.
 No cantaba el grillo,
 había un vago olor a cal y semillas quemadas,
 las calles del poblado eran arroyos secos
 y el aire se habría roto en mil pedazos si alguien hubiese
 gritado: ¿quién vive?
 Cerros pelados, volcán frío, piedra y jadeo bajo tanto
 esplendor, sequía, sabor de polvo,
 rumor de pies descalzos sobre el polvo, ¡y el pirú en medio
 del llano como un surtidor petrificado! (1: 1-2)

Como se puede notar, incluso la disposición gráfica del poema cambia; el verso de largo aliento cede ante un verso más corto, parco. En lugar de la plenitud y abundancia del

mundo onírico se impone ahora la desolación del paisaje: un llano abatido por la resequedad y el sol calcinante (incluso aparecen variedades vegetales propias del paisaje de México: “cactus” y “huizaches”). También hay una idea permanente de infertilidad: “semillas quemadas”, “arroyos secos”, “cerros pelados”.⁵⁰ Las negaciones son más frecuentes. La soledad en esta parte tiene un peso mayor por contraste con los primeros dos momentos, en los que la imaginación había creado un mundo de armonía. Tal parece que la realidad (¿el paisaje mexicano?), eso que se percibe por los ojos, sólo deja en el poeta la sensación de resequedad, de soledad, de negación y de un tiempo –un flujo– detenido (“un surtidor petrificado”).

En el siguiente momento, el poema adquiere otro tono y otro estilo. Se deja de lado el aspecto descriptivo y la voz comienza a interpelar al paisaje, logrando un efecto retórico sorprendente:

Dime, sequía, dime, tierra quemada, tierra de huesos
 remolidos, dime, luna agónica,
 ¿no hay agua,
 hay sólo sangre, sólo hay polvo, sólo pisadas de pies
 desnudos sobre la espina,
 sólo andrajos y comida de insectos y sopor bajo el mediodía
 impío como un cacique de oro?
 ¿No hay relinchos de caballos a la orilla del río, entre las
 grandes piedras redondas y relucientes,
 en el remanso, bajo la luz verde de las hojas y los gritos de
 los hombres y las mujeres bañándose al alba?
 El dios-maíz, el dios-flor, el dios-agua, el dios-sangre,
 la Virgen,
 ¿todos se han muerto, se han ido, cántaros rotos al borde de
 la fuente cegada?
 ¿Sólo está vivo el sapo,
 sólo reluce y brilla en la noche de México el sapo verduzco,
 sólo el cacique gordo de Cempoala es inmortal? (1: 2)

⁵⁰ Según Wilson, hay una relación estrecha con la poesía de T. S. Eliot en el uso de ciertos símbolos del paisaje: “In *The Waste Land* there are *dead trees giving no shade, the cricket no relief; there are dry stones, dust, a baking sun, stony rubbish, rocks and no water*. You sense that Paz wanted to locate Eliot’s waste land in Mexico” (*Octavio Paz...*, *op. cit.*, p. 75).

Se trata de la parte más intensa del poema y la que más ha llamado la atención de los lectores y sin duda la fuente de la polémica que desató el poema en su tiempo. Con la forma interrogativa crece la violencia de las imágenes. Se habla ahora de “sangre”, “insectos”, y aparece la imagen de pies que caminan sobre espinas; hay una relación directa entre la impiedad del “cacique de oro” –con resonancias bíblicas– y el sopor del mediodía. La siguiente pregunta inquiere por esa especie de mundo onírico, utópico, necesariamente ya ido (“los relinchos de caballos a la orilla del río”, “la luz verde de las hojas”, “los hombres y las mujeres bañándose al alba”). Más allá de este efecto intensificador de la pregunta retórica, hay la idea de que el poeta se cuestiona por la realidad; o dicho de otra manera: la realidad lo golpea, lo impresiona y lo cuestiona. Además, hay una especie de nostalgia por un pasado mítico que se ha perdido para siempre. “El dios-flor”, “el dios-agua”, “la Virgen” son ahora vestigios, trozos de barro dispersos (como el cántaro roto) que son testimonio de lo que alguna vez fue la fertilidad.⁵¹

Pero, en seguida de esta evocación del pasado mítico, la historia irrumpe en el mundo del poema. O peor aún, se constata que la historia no progresa sino que se repite, tal como piensa Wilson: “Paz’s self-answer, the source of his invective, is that history has paralyzed Mexico: the past still lives, for if the maize gods and virgins have vanished [...] the ‘toad’ of power still remains”.⁵² Ciertamente, la primera mención explícita al país –“la

⁵¹ Según Maya Schärer-Nussberger, la desaparición de los dioses representa la ausencia del elemento sagrado, vivo en la realidad del poema. Esta ausencia de vida (de “agua”, de “maíz”) se halla unida a la pérdida de la edad adánica, primera, en la que el nombre y la cosa estaban ligadas de manera natural: “Salimos –con la muerte de los dioses– de aquel tiempo en el que el hombre era ‘dueño de la palabra, del agua y de la sal’ en el que el ‘nombre’ implicaba el *ser* de aquello que nombraba” (*Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, FCE, México, 1989, p. 122).

⁵² J. Wilson, *Octavio Paz...*, *op. cit.*, p. 76. E. Flores contextualiza de forma completa la imagen del “sapo” en la que descansa gran parte de la fuerza del poema. Recuerda el episodio que narra Bernal Díaz del Castillo de la primera destrucción de ídolos que hace Cortés en territorio mexicano. El cacique gordo de Cempoala es el que permite y aplaude esta destrucción de los ídolos aztecas; su presencia en el poema, según Flores, apunta “no a un origen puramente religioso, sino histórico, pero de una historia esclavizada, arquetípica, cuyo único residuo es una opresión milenaria”; y más adelante: “la historia aparece entonces como un mito,

noche de México”– y la referencia muy particular al personaje histórico –“cacique gordo de Cempoala”– sitúan la naturaleza del poema en un paradigma muy distinto a los versos precedentes. La imagen (como la del “sapo verduzco”) adquiere una resonancia política e histórica que comienza a dotar de un sentido particular al poema: no se trata sólo de nostalgia por un pasado mítico, por un orden armónico soñado o imaginado, sino de la denuncia de la corrupción, la traición y la zafiedad de un estilo de ejercer el poder. Además, al cuestionar por la vida de la ruindad y la muerte del pasado mítico, resuenan las palabras ya citadas en el texto de respuesta al libro de Castro Leal en el que Paz lamentaba la naturaleza de la crítica literaria nacional, y en el fondo inquiría por la vigencia de un espíritu crítico: “¿Estamos vivos o muertos?”, decía entonces.⁵³ Propiamente, se trata en ambos casos de la misma inquietud que atormenta al poeta: ¿la corrupción del poder ha sido capaz de adormecer al ser humano y hacerlo olvidar lo esencial? Las imágenes que se encadenan a lo anterior hablan de un arquetipo del poder político en México, cuyos orígenes se remontan a la época precolombina:

Tendido al pie del divino árbol de jade regado con sangre,
 mientras dos esclavos jóvenes lo abanicán,
 en los días de las grandes procesiones al frente del pueblo,
 apoyado en la cruz: arma y bastón,
 en traje de batalla, el esculpido rostro de sílex aspirando
 como un incienso precioso el humo de los fusilamientos,
 los fines de semana en su casa blindada junto al mar, al lado
 de su querida cubierta de joyas de gas neón
 ¿sólo el sapo es inmortal?(1: 2)

monstruoso y tiránico: inmutable. Idéntico a sí mismo, mera simulación, el sapo surge como único protagonista del poema, desplazando a hombres y dioses, petrificando y desecando los sueños que alimentan la vida” (art. cit., pp. 478-479). Además de que la historia irrumpe en el poema, esta lectura refuerza la idea de que se trata de una denuncia muy precisa del presente corrupto, con representaciones cotidianas muy concretas. El valor político, pues, aumenta.

⁵³ “Poesía mexicana contemporánea”, art. cit., p. 1. Para las implicaciones que tienen esas palabras en la formación del grupo y la fundación de la *Revista Mexicana de Literatura*, véase el capítulo II.

El poema vuelve a tomar el tono descriptivo. Como sugiere Wilson,⁵⁴ se trata de imágenes que representan al poder a lo largo de la historia del país hasta llegar al siglo XX (la “casa blindada junto al mar”). La representación abarca un espectro amplio desde la iglesia en la Conquista y la Colonia (“la cruz: arma y bastón”), a los caudillos de la Revolución (“el humo de los fusilamientos”). Sin duda, el origen de ese arquetipo del poder está en la etapa precolombina (“divino árbol de jade regado con sangre”), con lo que el poema se abstiene de mitificar ese periodo.

En la siguiente estrofa, el poema refuerza, mediante la anáfora “he aquí” y la presencia de imágenes que remiten a un ambiente de violencia (“cola de navajas”, “vidrio cortado” “la noche que desuella con un pedernal invisible”), la condición abyecta de esa realidad. Incluso hay imágenes que sugieren el canibalismo, o al menos el destrozado de seres humanos entre sí:

oye a los dientes chocar uno contra otro,
oye a los huesos machacando a los huesos,
al tambor de piel humana golpeado por el fémur [...] (1: 3)

Estas imágenes llevan al “hombre” a ser el centro del poema; hay un nuevo lamento sobre el ser humano destrozado víctima de la vileza y la corrupción:

he aquí al hombre que cae y se levanta y come polvo y se
arrastra,
al insecto humano que perfora la piedra y perfora los siglos
y carcome la luz,
he aquí a la piedra rota, al hombre roto, a la luz rota. (1: 3)

De inmediato, la constatación de que el hombre también está “roto” conduce a una parte medular del poema que anticipa el “canto” final: me refiero a una pregunta que connota sin

⁵⁴ Wilson, *Octavio Paz...*, *op. cit.*, p. 76.

duda un cuestionamiento ético que está en la base de la escritura del poema y que lo dota de una dimensión claramente social (esto es, colectiva). El verso que abre la siguiente parte dice: “¿Abrir los ojos o cerrarlos, todo es igual?” Aquí, el lector pareciera ser el apostrofado, o al menos lo es en el mismo nivel que la voz que se pregunta a sí misma.⁵⁵ Y esto refuerza la naturaleza ética de la pregunta.

Evidentemente, esto conduce de manera natural al lector a hacer consideraciones sobre el contexto de publicación del poema: el primer número de una revista que se proponía incidir en la realidad por medio de la literatura. Al menos hay un cuestionamiento abierto a la respuesta de los demás, del público, de los lectores. Precisamente uno de los lectores contemporáneos, Alí Chumacero, subrayó el carácter social que emanaba de los versos:

En un transcurrir al que el poeta interroga, se enmarcan el placer y los trabajos, la desdicha solitaria y la comunicación, la poesía de soledad y la poesía de comunión. A esta última actitud pertenece el poema que damos a conocer, escrito por Octavio Paz como una protesta, como un signo de rebeldía y como una denuncia de la injusticia. Sobre la desolación y las ruinas, por encima del infortunio, la palabra iluminada del poeta alza el himno que repudia la resignación.⁵⁶

A pesar de todo lo aquí apuntado, es necesario subrayar que la resolución del poema, la parte final, no puede considerarse un programa político. Eso sería llevar a la literatura a un papel de mera propaganda. Pero si leemos esa última parte, teniendo en mente las ideas surrealistas de Paz –las que insisten en la liberación por medio de la palabra, las que exaltan el poder subversivo de la imaginación y la literatura, ideas

⁵⁵ Para Wilson, “the poet is, however, worried that perhaps outer reality is all that we really have”; este verso marcaría un segundo de duda, negada de inmediato por los versos que siguen (J. Wilson, “Abrir/cerrar los ojos: a recurrent theme in the poetry of Octavio Paz”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 48, 1971, p. 48).

⁵⁶ Alí Chumacero, “El cántaro roto. Un poema de Paz”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 17 de agosto de 1958, núm. 492, p. 1.

expresadas en la conferencia antes citada—, encontraremos nuevamente un ideal utópico que es posible alcanzar por medio del arte.⁵⁷ Y esta consideración descubre otro matiz a esta parte del poema: si es posible hablar de “El cántaro roto” como un “manifiesto” de la *Revista*, es precisamente por la presencia de la anáfora “Hay que”, en esta parte final, que parecería implicar un programa colectivo (como cuando dice “soñemos”) o, también, una exhortación al resto, a los demás, al público.⁵⁸ La utopía propuesta al final, pues, sería —en algún sentido— lo que Paz piensa que la literatura y su ejercicio deberían significar en el contexto mexicano de esa época.⁵⁹ En refuerzo de esta idea, Schärer-Nussberger recuerda que la frase inicial (“Hay que dormir con los ojos abiertos”) es un eco del primer manifiesto surrealista:⁶⁰

Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que soñar con las
 manos,
 soñemos sueños activos de río buscando su cauce, sueños de
 sol soñando sus mundos,
 hay que soñar en voz alta, hay que cantar hasta que el canto
 eche raíces, tronco, ramas, pájaros, astros,
 cantar hasta que el sueño engendre y brote del costado del
 dormido la espiga roja de la resurrección,
 el agua de la mujer, el manantial para beber y mirarse y

⁵⁷ Flores también percibe el final como “una vuelta a la infancia y al origen” que lo remite a “la antigua ambición rimbaudiana de ‘cambiar la vida’, o, mejor aún, en la unidad propuesta por el surrealismo entre esa ambición y la voluntad revolucionaria de ‘transformar el mundo’” (art. cit., p. 481). Schärer-Nussberger añade que la idea de “despertar” que el poema enuncia en la parte final está relacionada con “la palabra en su antiguo poder sagrado” (*op. cit.*, p. 122).

⁵⁸ Entre las características que Carlos Mangone y Jorge Warley confieren al género discursivo del manifiesto, destaca este doble aspecto implicado en lo colectivo: por un lado, el pronunciamiento de un grupo y la interpelación a la comunidad: “*Manifiesto* es dar(se) a conocer determinados valores que serán interpretados en un espacio denominado habitualmente *público*, donde se juega el carácter de su circulación y recepción” (*El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires, 1993, p. 18).

⁵⁹ Mangone y Warley sostienen que el componente utópico es de gran importancia para el género del manifiesto en la era moderna: “Con la conquista de territorios por parte del capitalismo mercantil y la aparición de una intelectualidad que impone una nueva razón, la burguesa, se desarrolla un género que fraterniza temáticamente con los futuros manifiestos: el relato utópico. En sí mismos se los podría definir como manifiestos-programas que hacen hincapié en expectativas, predicciones o profecías a partir de una lectura de la historia, lo que realiza sintéticamente todo manifiesto de la era moderna” (*ibid.*, p. 20).

⁶⁰ “Lo que prevalece en la última estrofa del poema es una visión surrealista, que preside más particularmente a ese movimiento *hacia atrás* en el que desemboca el texto, y que revela ser un movimiento *onírico*. “Je voudrais dormir [...] les yeux bien ouverts”, leemos en el *Premier Manifeste*” (*op. cit.*, p. 127).

reconocerse y recobrase,
 el manantial para saberse hombre, el agua que habla a solas
 en la noche y nos llama con nuestro nombre,
 el manantial de las palabras para decir yo, tú, él, nosotros,
 bajo el gran árbol viviente estatua de la lluvia,
 para decir los pronombres hermosos y reconocernos y ser
 fieles a nuestros nombres
 hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que remar
 siglos arriba,
 más allá de la infancia, más allá del comienzo, más allá de
 las aguas del bautismo,
 echar abajo las paredes entre el hombre y el hombre, juntar
 de nuevo lo que fue separado,
 vida y muerte no son mundos contrarios, somos un solo tallo
 con dos flores gemelas,
 hay que desenterrar la palabra perdida, soñar hacia dentro
 y también hacia afuera,
 descifrar el tatuaje de la noche y mirar cara a cara al
 mediodía y arrancarle su máscara,
 bañarse en luz solar y comer los frutos nocturnos, deletrear
 la escritura del astro y la del río,
 recordar lo que dicen la sangre y la marea, la tierra y el
 cuerpo, volver al punto de partida,
 ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce de caminos,
 adonde empiezan los caminos,
 porque la luz canta con un rumor de agua, con un rumor de
 follaje canta el agua
 y el alba está cargada de frutos, el día y la noche
 reconciliados fluyen como un río manso,
 el día y la noche se acarician largamente como un hombre y
 una mujer enamorados,
 como un solo río interminable bajo arcos de siglos fluyen
 las estaciones y los hombres,
 hacia allá, al centro vivo del origen, más allá de fin y
 comienzo. (1: 4-5)

Se trata, ante todo, de una visión personal del poeta, con apropiaciones del surrealismo que, sin embargo, sugieren por momentos la posibilidad de alcanzar una dimensión comunitaria en la utopía: “echar abajo las paredes entre el hombre y el hombre, juntar de nuevo lo que fue separado”. Pero, como apunta Flores, “más allá de una reivindicación puramente social, esa dialéctica entraña la reanudación de un diálogo con el

mundo y los hombres, del hombre con la mujer, un reconocimiento en lo que es opuesto y al mismo tiempo complementario, un redescubrimiento de los otros”.⁶¹ Ese redescubrimiento pasa por el lenguaje que es común a todos (“para decir yo, tú, él, nosotros”; “pronombres hermosos”). Quizá en esto último radique, junto con la insistencia en el “cantar” que echa “raíces”, la propuesta estética o específicamente poética de este texto. El destinatario del exhorto no se explicita; bajo la colectividad aludida por la repetición de la palabra “hombre”, unida al contexto de las referencias históricas mexicanas, se podría advertir una intención de que esa colectividad tuviera concreción en el México contemporáneo. Es posible concluir que la propuesta utópica que se expresa en el cierre del poema se traduce en un llamado –de evidente raíz surrealista– a unir vida y poesía. No hay, pues, un programa político –como cabría pensar de un manifiesto– sino una declaración de principios estéticos, si bien ideales y muy personales que habrán de concretarse en el ejercicio literario de la *Revista Mexicana de Literatura*.

Se hace difícil, sin embargo, encontrar indicios de que todos los miembros del directorio de la *Revista Mexicana de Literatura* comulgaran con las ideas de Paz. Hay, eso sí, en la concepción general del poema, una reunión muy original entre elementos profundamente nacionales y las ideas surrealistas. Esta amalgama no puede ser fortuita, sino una búsqueda concreta de Paz por hacer coincidir los referentes de su poema con la apropiación del surrealismo. Quizá esta conjunción sí haya suscitado un asentimiento más sincero entre los colaboradores y directores de la revista. De todos modos, la coincidencia de los intereses estéticos particulares de Paz con el inicio de una empresa colectiva hace posible una lectura en tal sentido: qué tanto se practicó la vuelta “al centro vivo del origen”,

⁶¹ Art. cit., p. 481.

es decir, qué repercusiones concretas tuvieron estas palabras de Paz en el desarrollo de la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* es una cuestión que queda por aclarar.

b) “La hija de Rapaccini” y el grupo de Poesía en voz alta

Una posible respuesta puede encontrarse en el proyecto colectivo que Paz y otros miembros de la revista emprendieron junto a un grupo de artistas mexicanos: Poesía en voz alta. Esta iniciativa de teatro experimental surgió a comienzos de 1956 a partir del impulso e interés de Jaime García Terrés (quien en la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM contaba con la ayuda de Benjamín Orozco y Emmanuel Carballo) y Juan José Arreola por renovar la actividad teatral en el ámbito mexicano.⁶² Al principio, Arreola (quien desde la primera reunión bautizó el proyecto) había ideado que se organizara una especie de “teatro de cámara” en el que actores profesionales recitaran poesía clásica española y se representaran “piezas poéticas cortas”. En el plan original, Arreola se encargaría de seleccionar los materiales y coordinar los programas, mientras que Juan Soriano se encargaría de diseñar el vestuario; junto a Héctor Mendoza, ambos elegirían a los actores.

Sin embargo, este plan cambió en el momento en que García Terrés invitó a Paz a participar en el proyecto. Paz no se limitó a aportar textos para ser representados, sino que acudió a la reunión con la pintora surrealista Leonora Carrington y cuestionó que recitar poemas fuera el objeto central de la representación; el poeta pensaba que esto era excesivamente “académico” y “aburrido”. Propuso, a cambio, escribir una forma de teatro

⁶² Roni Unger ha elaborado un estudio y una crónica muy puntual de las actividades del grupo (*Poesía en voz alta in the Theater of Mexico*, University of Missouri Press, Columbia-Londres, 1981).

diferente, cuyo contenido privilegiara la imaginación,⁶³ y en el que las palabras tomaran cuerpo en la actuación. Según Roni Unger, Paz les habría dicho: “Let’s make theater, not only of situations, not only of ideas, but of language.”⁶⁴ En realidad, tanto Paz como Arreola estaban de acuerdo en que el contenido del proyecto debía ser un teatro que fuera en contra de la tendencia realista, y en contra, por tanto, del lenguaje cotidiano y común. Pero en lo que no coincidían era en el contenido preciso de la representación: mientras el autor de *La feria* era partidario de llevar a escena poesía clásica española, Paz proponía como alternativa el teatro dadaísta. Finalmente se acordó que la compañía escribiera sus propias obras. Fue así como Paz se dio a la tarea de componer *La hija de Rappaccini*, al tiempo que la idea de Arreola tomaba cuerpo en la representación de poesía española renacentista.⁶⁵

La activa participación de Paz en el proyecto concuerda visiblemente con sus creencias sobre las posibilidades de que las ideas surrealistas removieran el ambiente cultural mexicano de la época. Según Unger: “For Paz, it was a way of saying ‘no’ to what was happening in Mexico’s contemporary art world –to ‘rebel against no imagination’, as he termed it– and of partaking in the ‘spirit of contradiction’.”⁶⁶ La energía que se desprende de los últimos versos de “El cántaro roto” encuentra su vía de expresión y su concreción en el impulso que Paz otorga al proyecto teatral de Poesía en voz alta.

De igual forma, la *Revista Mexicana de Literatura* fue ampliamente receptiva al proyecto en el que participaban varios de sus colaboradores. Así lo muestra la nota laudatoria que Manuel Calvillo publicó en el número 7 de la revista y que pretendía

⁶³ Vale la pena recordar el valor que este término tenía para los realizadores de la publicación como contraposición al “realismo” en la narrativa, tal como se ha visto en el capítulo V.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 14. Unger basa su reconstrucción de los orígenes de este proyecto en entrevistas con los principales protagonistas.

⁶⁵ Todos estos detalles aparecen en el libro de Unger (*op. cit.*, pp. 14-17).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

defender este esfuerzo de algunos ataques que lo acusaban de ser decididamente “surrealista”.⁶⁷ Calvillo reseña primero las circunstancias en que se llevaron a cabo los primeros programas y subraya que se trataba de un espectáculo que combinaba diversas artes escénicas, es decir que se trataba de teatro experimental. Calvillo lo definía así: “el solo intento de representar y decir la poesía, pero la poesía sin fronteras formales. Así, de Juan del Encina a Octavio Paz, cruzando por Sánchez de Badajoz, Lope de Vega y García Lorca, por el camino del castellano, y por Georges Neveux, Jean Tardieu, Eugène Ionesco, del siglo XX en francés” (7: 105). En efecto, el primer programa incluía obras de estos autores; es de llamar la atención la inclusión de fragmentos del llamado teatro surrealista de García Lorca.⁶⁸

La muestra de apoyo más grande a Poesía en voz alta de parte de la *Revista Mexicana de Literatura* fue, sin embargo, la publicación en ese mismo número 7 (pp. 3-26) de la obra de Paz. Manuel Calvillo resalta en su reseña la opinión de uno de los críticos teatrales de la época, quien “declara la obra de Paz lo ‘más hermoso del último programa’ [se refiere sólo al segundo], tal vez porque no se puede menos de ‘asociar su poesía a las consideraciones que ha hecho Soustelle del poder expresivo y de la naturaleza del idioma náhuatl al estudiar el pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos’”. Este crítico traía a colación las palabras del investigador francés que ilustraban la concepción que subyacía a la obra: “el ‘mundo es un sistema de símbolos que se reflejan

⁶⁷ Según la información recogida por Unger, se trató más bien de un par de reseñas de la obra que cuestionaban su (una vez más) “falta de compromiso”. Una de ellas se publicó en el semanario *Impacto*, y estaba firmada por el seudónimo “Bill Llano”; el autor subrayaba el alejamiento de la obra de Paz del gran público por ser una obra demasiado elitista. En *Novedades*, Miguel Guardia apuntaba que, dado que las puestas en escena estaban financiadas por la UNAM y el INBA, debería procurarse la difusión de obras con mayor compromiso ideológico para la sociedad (*ibid.*, pp. 40-41).

⁶⁸ Se incluyeron el breve diálogo titulado *El paseo de Buster Keaton* y un fragmento de *Así que pasen cinco años*. Unger describe minuciosamente no sólo el contenido del programa sino la puesta en escena en sí: el vestuario, el decorado, la música y las actuaciones (*ibid.*, pp. 18-31).

mutuamente: colores, tiempos, espacios orientados, astros, dioses, hechos históricos, todos encuentran una cierta correspondencia” (7: 105).

La hija de Rappaccini, la obra de Paz, formó parte del segundo programa del ciclo junto con obras de Georges Neveux, Jean Tardieu y Eugène Ionesco.⁶⁹ Se estrenó el 30 de julio de 1956; el director fue Héctor Mendoza, la escenografía corrió a cargo de Leonora Carrington y la música fue de Joaquín Gutiérrez Heras. El reparto fue como sigue: El Mensajero: Ma. Luisa Elío; Juan: Carlos Fernández; Isabel: Ana Ma. Hernández; Rappaccini: Juan José Arreola; Beatriz: Manola Saavedra; Baglioni: Eduardo MacGrégor. Al parecer, la representación tuvo buena acogida, aunque, dada la inexperiencia de algunos actores, se recibieron también algunas críticas.⁷⁰

Lo más importante, sin embargo, es que tanto la puesta en escena como el texto en sí son el vivo ejemplo de las ideas poéticas enunciadas en los textos de Paz analizados hasta ahora (la entrevista con Vernengo, la reseña al libro de Castro Leal, la conferencia sobre el surrealismo, y “El cántaro roto”): *La hija de Rappaccini* puede verse como el afán de poner a la poesía en contacto directo con el público. Es una forma muy patente de que la palabra poética tome forma, “encarne” y sea puesta “en acción”, tal como proponía Paz en aquellos textos. El teatro, entonces, la representación dramática parecían ser, para el Paz de aquel momento, el medio idóneo para difundir su poesía, tal como afirma Wilson: “For Paz

⁶⁹ Según Unger, Paz tradujo estas obras del francés: *Le canari* (Neveux), *Oswald et Zenaïde ou les apartes* (Tardieu), y *Le salon de l'automobile* (Ionesco). A decir de la autora, estos autores eran prácticamente desconocidos para el público mexicano de la época; explica que Paz estaba al tanto de la obra de estos autores por su contacto con los surrealistas y que decidió traducir las piezas él mismo en vista de la escasez de material en español (*ibid.*, pp. 19 y 34).

⁷⁰ Unger hace un breve compendio de la recepción del segundo programa. Dos críticos de *Excelsior*, Gilberto Cantón y Luis G. Basurto, elogiaron el lenguaje poético de la obra (*ibid.*, p. 39). Pero la mayoría de los comentarios negativos se centraron en la premura con que se ensayó la obra, o la inexperiencia de los actores, como es el caso del comentario de Jorge Ibarguengoitia –publicado en la *Revista Mexicana de Literatura*, precisamente– quien, en una reseña posterior, apuntaba que fue a ver en este segundo programa “escenografías de Leonora Carrington” y le “sorprendió la mala actuación de dos o tres personas” (11: 90).

poetry can happen in any genre.”⁷¹ No es exagerado afirmar que el intento de poner sobre el escenario a la poesía es un gesto que se acerca mucho a las actitudes de la vanguardia histórica.⁷²

Como aclara la nota a pie en el texto publicado y aparecido casi a la par que se estrenaba en el teatro, se trata de una adaptación del cuento homónimo del autor estadounidense Nathaniel Hawthorne, publicado en 1846. La obra de Paz recupera la misma anécdota: un joven estudiante recién llegado a la ciudad de Padua se hospeda en una habitación con vista a un misterioso jardín de flores venenosas, propiedad del doctor Rappaccini; se enamora de Beatriz, la hija del doctor, quien posee el poder de envenenar con el aliento y es al mismo tiempo inmune a las plantas venenosas que su padre ha cultivado en el jardín con fines científicos. Fascinado con los misterios del jardín y con los encantos de la joven, Juan la corteja; es advertido por el doctor Baglioni, amigo de su padre y rival de Rappaccini, de la perversidad encerrada en la belleza aparente de Beatriz y le regala un antídoto. Esta pócima es capaz de contrarrestar los efectos venenosos de las plantas de Rappaccini, pero en Beatriz el efecto es fatal. Según varios comentaristas, gravita sobre el relato de Hawthorne la sombra de la moral cristiana, que castiga la inocencia y el impulso amoroso de los dos jóvenes, víctimas a su vez del juego de poder entre Baglioni y Rappaccini.⁷³ Dado el entorno cerrado y ajustado a la imaginería romántica

⁷¹ *Octavio Paz...*, *op. cit.*, p. 89. A su vez Nedda de Anhalt señala que “el énfasis en la estructura de la obra dramática está en la concepción filosófica de la poesía como creación verbal. Paz devuelve a la poesía su carácter primigenio de palabra hablada que se comparte con los otros” (“Amor: Occidente y Oriente (Apuntes para un estudio comparativo sobre *La hija de Rappaccini* de Hawthorne y Paz)”, en V. M. Mendiola *et al.*, *Festejo: 80 años de Octavio Paz*, El Tucán de Virginia, México, 1994, p. 49).

⁷² Aunque el resultado inmediato no hubiera sido el esperado. Unger transcribe las impresiones que le confió el mismo Paz: “And Octavio Paz professed to me with mock tears that ‘nobody liked my play’ and faulted it as being ‘too abstract’, ill-suited for the Mexican audience or the 1950s” (*op. cit.*, p. 39).

⁷³ Véase el artículo de Raúl Chávarri, “Fantasías, mitos, símbolos y poéticas en el teatro de Octavio Paz”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345 (1979), pp. 503-524, especialmente pp. 504-505; también el señalamiento de Nedda G. de Anhalt del “énfasis en el legado de la moral cristiana” en el texto del estadounidense (art. cit., p. 48).

que Hawthorne imprime a esta historia de amor (enraizada en la tradición folklórica europea, aunque hay quienes la ubican en la India también), cabe preguntarse por qué Paz la escogió para adaptarla y escribir su única obra dramática, en un momento, además, en que se hallaba imbuido en sus propias búsquedas a través de su interpretación personal del surrealismo.

Varios estudios han señalado ya las semejanzas y diferencias entre las piezas literarias de Hawthorne y Paz; es posible, sin embargo, indagar un poco más en las coincidencias de la obra de teatro del mexicano y su labor poética desplegada por aquellos años, y de la que los lectores de la *Revista Mexicana de Literatura* fueron testigos de privilegio. Parece obvio que Paz utiliza la anécdota contada por Hawthorne para ensayar diálogos dramáticos cargados de sus propias inquietudes poéticas. Si esto es así, es posible concebir la obra teatral como un puente, un tránsito, entre los poemas de *Semillas para un himno* y los poemas de *La estación violenta* y *Piedra de sol*; así lo cree Wilson quien subraya que: “What is essential is that Paz did not water down his poetry for the stage: his charged stage language mirrors his own poems.”⁷⁴

Uno de los aciertos de Paz (que distingue su obra de la de Hawthorne) es poner en escena la figura del mensajero que cumple con las funciones de un narrador, es decir, una instancia externa o ajena que juzga y cuenta las acciones del drama. Como ya ha sido suficientemente estudiado,⁷⁵ sus intervenciones cargan el montaje de un alto nivel simbólico al introducir las figuras del tarot —el mensajero mismo está ataviado como una de ellas. Si hay algo en la estructura rígida de la historia conocida del cuento de Hawthorne

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 89.

⁷⁵ Chávarri dedica la mayor de su estudio a este aspecto: “La presencia del Mensajero sirve para afirmar sin declaración expresa alguna, pero en términos de exposición semióticamente muy clara, que todo lo que está sucediendo en la escena es un repertorio de símbolos, que inciden sobre la vida y el amor, sobre el bien y el mal, sobre el espacio y el tiempo, sobre la vocación y la profesión, sobre la ciencia y el conocimiento, sobre la reflexión y la magia” (art. cit., p. 518).

que interese especialmente a Paz es la historia de amor. El amor, el encuentro de los amantes, es el centro en torno al cual el poeta construye el drama. En su primera intervención, luego de presentarse, el mensajero anuncia: “El encuentro: dos miradas que se cruzan hasta no ser sino un punto incandescente, dos voluntades que se enlazan y forman un nudo de llamas” (7: 4-5). A ellos corresponde la carta del tarot que saca por último el mensajero –los Amantes: “Son dos figuras, una color del día, otra color de noche. Son dos caminos” (7: 5).

La utilización de los símbolos del tarot refuerza la idea de que las relaciones humanas, amorosas, se corresponden y dependen de un nivel superior, cósmico, que las influye y las determina. La introducción del mensajero que saca sucesivamente las cartas con las figuras de la Reina (Beatriz), el Rey (Baglioni), el Ermitaño (Rappaccini), el Juglar (Juan) y los Amantes (Juan y Beatriz) subraya las acotaciones que limitan el libre albedrío de los amantes. Aunque el mensajero dé paso a la acción planteando el drama como una cuestión abierta (“El amor es elección: ¿la muerte o la vida?”, 7: 5), a final de cuentas se cumple el designio de los astros y Beatriz muere envenenada por la pócima, supuestamente curativa, de Baglioni. El mensajero describe el cortejo con metáforas que remiten al movimiento de los astros: “Él da vueltas alrededor de ella, que gira sobre sí misma; los círculos que él describe son cada vez más estrechos” (7: 19). Como cuerpos celestes, la unión de los amantes es imposible y el amor no se consuma porque se hallan regidos por fuerzas que no emanan de ellos: “Pero nunca se tocan, condenados a girar interminablemente, movidos por dos poderes enemigos, que los acercan y separan” (7: 19).

El interés del drama escrito por Paz se centra entonces en el lenguaje poético con que los amantes se cortejan,⁷⁶ y con que retardan la acción; los diálogos se cargan de un intenso erotismo. Los ejemplos se multiplican conforme la pasión entre los dos crece; en un momento Juan le dice a Beatriz:

Me miras y tus ojos tejen para mí un vestido de fuego que no quema, una fresca armadura de yedra color de oro. Bañarme en el agua clara de tu voz, recorrer interminablemente tu cuerpo, dormir en tus pechos como dos animales recién nacidos, morir de sed frente a tus ojos, ascender el canal de tu espalda, perderme en tu nuca, descender hasta tu vientre, navegar en tu sangre, cada vez más hacia dentro. Perderme en ti, para encontrarme a mí mismo, en la otra orilla, esperándome. Nacer en ti, morir en ti (7: 17).

El erotismo desplegado en estos diálogos tiende a reforzar el carácter mítico, arquetípico, de los amantes: se trata del encuentro en el jardín (un Edén con plantas medicinales y un árbol “fantástico” al centro) entre Adán y Eva.⁷⁷ El amor y su carácter original o primigenio se expresa en metáforas vegetales: “Eres como un árbol que está aquí desde mi infancia: el más grande, el más fuerte, el más airoso. En sueños te hablo y tú no me contestas: hablas tu lenguaje de árbol y, en lugar de decir palabras, das frutos” (7: 22). Es indudable que existe una profunda huella platónica en la imagen de los amantes como un solo ser separado que vuelve a la unión de su origen: “Al verte, yo también recordé. Recordé algo extraviado hace mucho tiempo, pero cuya huella era imborrable, como una herida secreta; algo que de pronto surgiría frente a mí para decirme: mírame, recuérdame, ese que olvidaste al nacer, ése, soy yo” (7: 17).⁷⁸

⁷⁶ Así lo entiende Chávarri: “la limitación estructural al que ciñe su empeño escénico le permite mantener una tensión poética en el diálogo que culmina en el mensajero” (art. cit., p. 506).

⁷⁷ Nedda de Anhalt alude a este mito y lo relaciona con un poema posterior de Paz, “Cuento de dos jardines” de *Ladera este* (art. cit., p. 54).

⁷⁸ Chávarri añade la tradición de los cátaros para sustentar el “concepto de amor espiritual, intangible, totalmente separado de lo profano” (art. cit., p. 522).

Tanto el mito del Edén, como la presencia de la idea platónica del amor confluyen en el anhelo de “volver al origen” (relacionado con su elaboración del surrealismo), expresado en varios textos de Paz (al menos en *Semillas para un himno* y en “El cántaro roto”). Mientras Juan duerme, sueña y el mensajero narra esta misma búsqueda en la que, como en “El cántaro roto”, aparece el motivo del sueño como el medio que hace posible este retroceso al comienzo: “Condenado a dormir con los ojos abiertos. ¡Ciérralos, retrocede, vuelve a lo oscuro, más allá de tu infancia, hacia atrás, hacia el origen! ¡Olas de tiempos contra tu alma! Rema contra ellas, rema hacia atrás, remonta la corriente, cierra los ojos, desciende hasta la semilla” (7: 11). Por medio de la poesía, en las palabras y en las metáforas se sostiene y realiza el amor de la pareja.⁷⁹

Hasta cierto punto son previsibles las correspondencias entre la poesía de aquel momento y los diálogos de este drama. Sin embargo, no deja de llamar la atención que la expresión poética esté ceñida siempre a la acción dramática, y en cierta forma ambas entren en contradicción: la liberación sentida por los amantes al encontrarse choca con la fatalidad del desenlace, dispuesto desde el principio por el orden cósmico representado en el tarot. Aunque Paz despliega en los diálogos toda la fuerza de su poesía el final no varía; es posible que exista en esto una paradoja puesto que si el poeta concebía la poesía como un poder capaz de redimir al ser humano, el ardor amoroso de Juan y Beatriz no fue suficiente para salvarlos de su destino. La idea del “azar objetivo” de Breton puede ayudar a entender esta paradoja: el encuentro feliz y fortuito de los amantes se ve limitado por una fuerza superior –la del destino– que “objetiva” ese encuentro. Algo de esta paradoja habrá hecho necesaria la reiteración de Paz –muchos años después, en las notas a su poesía completa de

⁷⁹ Afirma Nedda de Anhalt que “el lenguaje forja el encuentro de dos almas en un universo cerrado más infinito porque las palabras son prolongaciones del deseo y con ellas o con el ritmo extraordinario del lenguaje-amor, el lenguaje-bruma, Juan envuelve, toca, posee a Beatriz” (art. cit., p. 51).

1979–, de que su adaptación del cuento de Hawthorne “sigue la anécdota”, aunque “no el texto ni su sentido”, puesto que “son otras mis palabras y otra mi noción del mal y del cuerpo”.⁸⁰ A pesar de eso, el motivo de los amantes, la historia de Juan y Beatriz, sirve para expresar la energía de la unión primigenia del amor. El drama ofrece a Paz la oportunidad de llevar a escena el poder de la imagen expresada en la palabra poética.

El nombre del ciclo, “Poesía en voz alta”, designa muy bien la intención de divulgar, volver pública la poesía, de *decirla*, de que la palabra tome cuerpo y así lograr la comunión con el espectador. Pero donde Paz, definitivamente, encuentra mayor libertad para su expresión es en su obra poética, lejos del rigor de atender a las formas de la tensión dramática. De manera significativa, *La hija de Rappaccini* es el único intento de Paz – conocido– por hacer teatro. Además, es en los 584 endecasílabos de *Piedra de sol* donde las imágenes y la concepción del amor ensayadas en el drama tienen la expresión más libre, amplia y pura.

c) *Piedra de sol*

En la *Revista Mexicana de Literatura* aparecen los primeros 195 versos de *Piedra de sol*, en la entrega número 11 de mayo-junio de 1957. Al parecer esta publicación precedió por unos días a su salida a la calle en forma de libro, ocurrida el 28 de septiembre de ese año; es decir, se trata de un adelanto editorial de una de las obras más importantes de Paz.⁸¹ Es muy difícil añadir algo sobre este poema a lo ya dicho por una cantidad

⁸⁰ Tomo la cita de la edición de la *Obra poética (1935-1988)* (Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 777).

⁸¹ Según recuerda José Emilio Pacheco, se trató de una edición de 300 ejemplares (“Descripción de *Piedra de sol*”, en Ángel Flores, ed., *Aproximaciones a Octavio Paz*, Joaquín Mortiz, México, 1974, p. 173). Como ya se ha analizado en el capítulo III, fragmentos del poema aparecen en la revista parisiense *Cuadernos del*

abrumadora de comentaristas e intérpretes. Conviene, entonces, detenerse brevemente en algunas consideraciones sobre su aparición en el número 11 de la *Revista*.

En primer lugar, sorprende que se publique sólo un fragmento que, como ya se ha dicho, se compone de los primeros 195 versos, más un verso añadido a manera de cierre: “una roja escritura indescifrable”, que a la postre sería el 198. Se trata de un poema muy complejo y su lectura parcial, como apunta Wilson, evidentemente distorsiona su sentido.⁸² El lector del poema en la *Revista* se enfrentó a un “fragmento” –como lo aclara el encabezado– que, por si fuera poco, aparece enmarcado por dos series de puntos suspensivos: al comienzo hay dos líneas de puntos que sugieren (falsamente) que los versos ahí puestos no son los primeros; el verso que cierra el fragmento (“una roja escritura indescifrable”) se sitúa luego de dos líneas de puntos y, como si no bastara con lo anterior, tras la última palabra se agrega un punto final. Se tiene la impresión (falsa también) de que ahí termina el poema y que concluye con ese signo ortográfico –inexistente, como se sabe, en la versión completa del libro. Sin embargo, sí se incluye el epígrafe de Nerval que sirve como paratexto a todo el poema. No se alude, en cambio, al otro elemento paratextual del libro: la nota final que explica (entre otras cosas) la relación del texto con la cifra del sistema maya que aparece en la portada de la primera edición, y su relación con el número total de versos y el ciclo del planeta Venus.

Desde luego la reproducción parcial del poema y los indicios erróneos que dan las líneas de puntos dificultan su comprensión. Este extracto difícilmente tiene sentido en sí

Congreso por la Libertad de la Cultura; un poco después, también en 1958, se publica otro fragmento del poema en *Sur*.

⁸² “The poem must be read in a rush, paralleling the onrush of time and history. This movement (engraved in the Aztec calendar stone) creates the experience of the poem as being a faithful metaphor of the suffering of history and potential liberation from its oppression” (*Octavio Paz...*, *op. cit.*, p. 91). Según John Fein, el poema se divide en dos mitades casi simétricas; la línea media sería el verso “Madrid 1937”. Siguiendo esta idea, se publica en la *Revista* apenas una mitad de la primera parte (“La estructura de ‘Piedra de sol’”, *Revista Iberoamericana*, 78, 1972, pp. 78-79).

mismo y, aislado, no conforma una unidad dentro del poema. A pesar de ello, el fragmento incluye diversos rasgos esenciales de la totalidad del poema. De entrada, el lector podía notar que la forma consistía en tiradas de endecasílabos sin rima. En eso se distinguía de “El cántaro roto” –compuesto por largos versículos–, el poema de Paz inmediatamente anterior que había aparecido en la *Revista*. Como ya se dijo, ambos serían a la postre los poemas firmados en México que cerrarían la edición de *La estación violenta* (1958). Es perceptible que los dos poemas poseen un flujo continuo de imágenes similar, a pesar de sus diferencias formales.

El fragmento posee asimismo algunos de los núcleos temáticos del poema. Por ejemplo, los primeros versos de *Piedra de sol* –tal como sucedía en el comienzo de “El cántaro roto”– evocan un mundo natural, primigenio y sin presencia humana:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
 un alto surtidor que el viento arquea,
 un árbol bien plantado mas danzante,
 un caminar de río que se curva,
 avanza, retrocede, da un rodeo
 y llega siempre:
 un caminar tranquilo
 de estrella o primavera sin premura
(11: 3).

Este ambiente ideal sirve para introducir un elemento fundamental del texto: el movimiento progresivo. El poema fluye gracias a que describe “un caminar de río”, que pronto tiene un sujeto cuando versos más adelante dice: “voy entre galerías de sonidos” (11:4).

El poema se convierte, a partir de ese momento, en el itinerario de un viaje. Se trata de un viaje hacia el pasado: la voz hurga en su memoria. Se suele decir que éste es el poema cumbre de la obra de Paz porque (es sólo una de las razones) acumula en sus versos múltiples momentos autobiográficos, y condensa en sus imágenes hallazgos vitales del

pasado, en un viaje por los “corredores sin fin de la memoria” (11: 5). El desplazamiento iniciado en la sensibilidad sensorial (“voy por las transparencias como un ciego”, 11:4) se convierte pronto en una lucha contra el olvido, por hacer presente la memoria, en particular por revivir “el instante”, término clave en la poesía de Paz y que remite al momento de revelación poética, o mejor dicho al momento de encuentro con la “poesía”: “busco sin encontrar, busco un instante” (11: 5). Como ha dicho José Emilio Pacheco, “la actividad de la búsqueda se cumple a través del acto de la escritura”.⁸³

Otro aspecto central del poema que estas primeras tiradas dejan ver es el erotismo: a partir del verso “voy por tu cuerpo como por el mundo” (11: 4), se establece un paralelismo entre el desplazamiento inquisitivo del poeta y las imágenes eróticas de la amada. El cuerpo de la mujer es el lugar de tránsito de la búsqueda del poeta del “instante poético”. El fluir constante de imágenes y comparaciones sobre el cuerpo femenino (“tu vientre es una plaza soleada”, “voy por tu frente como por la luna”) culmina abruptamente con la imposibilidad del poeta por reconocerse en ella: “y a la salida de tu blanca frente / mi sombra despeñada se destroza” (11: 5). De hecho, el fragmento apunta hacia la evocación de un arquetipo femenino que atraviesa varias culturas: “he olvidado tu nombre, Melusina, / Laura, Isabel, Perséfone, María, / tienes todos los rostros y ninguno” (11: 6).

En suma, el adelanto publicado en la *Revista* situaba al lector de la época en el universo del poema, gracias a que se podían deducir algunas de sus líneas principales: el erotismo, la exploración de la memoria, los guiños autobiográficos, así como su forma aparentemente tradicional del endecasílabo. Estas y otras características contribuyeron a

⁸³ “Descripción de *Piedra de sol...*”, art. cit., p. 174.

que la crítica expresara un asentimiento general cuando apareció publicado como libro en septiembre de 1957.⁸⁴

A diferencia de los libros anteriores de poesía (*¿Águila o sol?*, por ejemplo) pero sobre todo a diferencia de *El arco y la lira* (que, como ya se ha analizado en el capítulo IV despertó muchas reservas y no pocas denostaciones), el poema disipó en aquel momento la polémica en torno al surrealismo, y suscitó, por diversas causas, admiración más genuina y más generalizada.⁸⁵ En la crítica temprana del poema puede leerse este asentimiento, que es significativo porque de alguna manera muestra que la lenta labor de difusión del surrealismo que Paz emprende en México, tan pronto como pisa suelo nacional en 1953, ha rendido frutos. O quizá sería más preciso decir que esas inquietudes que se manifiestan ya en las muchas veces citadas entrevista y reseña y en la pieza teatral, así como en su libro de ensayos sobre el fenómeno poético se condensan y forman un poema de calidad extraordinaria.

Un rápido vistazo a la primera recepción muestra el nivel de admiración. Raúl Leiva celebraba la vuelta del poeta a una poesía menos hermética (a diferencia de *Semillas para un himno*, que tenía el sello surrealista), y a formas más tradicionales como el endecasílabo; destacaba, además, que Paz volviera “a cantar a la mujer, al eterno femenino” y que sus versos expresaran “claras asociaciones con la realidad”.⁸⁶ Alí Chumacero considera que

⁸⁴ El colofón dice: “*Piedra de sol*, de Octavio Paz, se acabó de imprimir el día 28 de septiembre de 1957 [...]” (*Piedra de sol*, Tezontle, México 1957, p. 45; uso la edición facsimilar de la *Edición conmemorativa*, que estuvo a cargo de Hugo Verani, FCE, México, 2007).

⁸⁵ Hugo J. Verani llama la atención también sobre este fenómeno en su estudio sobre la primera recepción del libro: “Si bien la poesía anterior de Paz había ocasionado reacciones de diversa índole, tanto favorables como adversas, *Piedra de Sol* alcanza de inmediato un éxito crítico sin precedentes.” (“*Piedra de sol*: Cincuenta años de eternidad” en Hugo J. Verani, ed., *Lecturas de Piedra de sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*, FCE, México, 2007, p. 11). Verani analiza a detalle tanto la recepción primera como la posterior.

⁸⁶ Dice Leiva que en *Piedra de sol* “se pone de relieve un retorno a lo clásico, a lo imperecedero de las formas contenidas. Los seiscientos [sic] endecasílabos que lo construyen nos demuestran que el poeta regresa hoy a un lirismo refrenado, objetivo y a la vez densamente metafórico, capaz de llegar a mayores núcleos de

desde la publicación de *Semillas para un himno*, libro cercano a las ideas surrealistas, la poesía de Paz se había vuelto “desconcertante”: “los lectores no avisados sufren de primer intento una sensación de extrañeza” y que sus poemas producían “asombro, rodeado, en ocasiones, de incompreensión”. De *Piedra de sol*, en contraste, Chumacero destaca lo que hay de experiencias del poeta como “hombre” y concluye que se trata del más ambicioso de los poemas de Paz “y el que con mayor vigor reduce a las contribuciones de la inspiración”.⁸⁷

Pero los elogios más sorprendentes provienen de la revista *Estaciones* que, como ya se ha dicho, había sido muy reticente frente al surrealismo. En especial, se destaca el viraje del entonces joven crítico y poeta José Emilio Pacheco quien, en un lapso de unos cuantos meses, pasa de censurar el surrealismo de Paz (con el argumento de no ser un arte comprometido)⁸⁸ a expresar su admiración sin límites hacia *Piedra de sol*. En la sección crítica de *Estaciones* –que él mismo coordinaba junto con Carlos Monsiváis–, publica el siguiente soneto laudatorio a manera de reseña del libro:

De piedra y sol el aire suspendido,
intersticio sin voz y piel del día,
va ciñendo su tacto, espuma fría,

lectores” (“El libro de la semana. *Piedra de sol*”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 27 de octubre de 1957, núm. 449, p. 2).

⁸⁷ Alí Chumacero, “La poesía”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 29 de diciembre de 1957, núm. 459, pp. 1 y 2.

⁸⁸ En su reseña a *Las peras del olmo*, Pacheco escribe: “En todos los estudios hay claridad en el planteamiento y en la exposición, méritos suficientes para considerar a Octavio Paz como uno de nuestros mejores prosistas, pero al tocar el delicado tema del surrealismo, el lenguaje se puebla de una terminología filosófica fuera de lugar y la prosa se llena de redundancias y continuas referencias que no explican como era de desearse al surrealismo”; y más adelante el reseñista se vuelve incluso más incisivo: “Creemos que si varios poetas no lo hubieran sido sin el surrealismo –Breton, Louis Aragon, etc.– muchos otros salieron perjudicados por su contaminación con este movimiento. Tal es el caso de Paul Éluard y Octavio Paz. Hablando del nuestro, nadie que tenga un mínimo de buen gusto y sensibilidad podrá parangonar la ‘Elegía a un compañero muerto en el frente’, una de las más hondas, bellas y sinceras elegías en lengua castellana, con las retorcidas ‘Semillas para un himno’, los sonetos y los primeros poemas con los últimos publicados, aunque también –¿Por qué no decirlo?– entre estos hay pasajes de gran belleza en los que se revela el verdadero poeta” (*Estaciones*, 2, 1957, pp. 359-360).

a la presencia de su sol vertido.

Y el poeta levanta del olvido
las palabras de ayer, la lejanía
del paisaje sumiso que varía
para quedar en piedra, comprimido

en ese verso que trazó la alada
mano exacta y segura del poeta,
arquitectura firme, edificada,

perfecto sueño que al silencio reta.
Ni mañana ni ayer, es la completa
poesía en una voz eternizada.⁸⁹

Hay en estas palabras un incipiente reconocimiento de la idea del surrealismo practicado por Paz: el “verso” en *Piedra de sol* es “sueño” que reta al “silencio”. Un asentimiento más claro se encuentra, no sólo en la reproducción de “Máscaras del alba” de *La estación violenta* (en el mismo número de *Estaciones* en que aparece el soneto), sino también en la reseña a ese mismo libro en el número de otoño de 1958. Hay ya en ese texto una comprensión cabal de las intenciones de Paz respecto de su asimilación personal del surrealismo; además las palabras del joven reseñista traslucen una clara admiración:

Paz –quien ha venido a ser la única guía para los poetas de mi generación que intentan un sano repudio a los mellados cartabones–, sigue un proceso inverso al de otros poetas superrealistas; en él la metáfora no tiene el deliberado, único objeto de crear una realidad que nunca alcanzaremos (y aquí recuerdo al Creacionismo, a Huidobro y a Diego), o sea dotar de existencia a un objeto verbal de suyo hueco e inservible (para fines divergentes al mero escarceo estético); en su poesía la metáfora cumple un orden lúcido y estricto: sin despojarse de hallazgo, de belleza, transporta siempre una idea, un mensaje, al menos una clara analogía. No es simplemente el pensamiento, el fin, el centro: es la piel de la idea, su armadura y camino.⁹⁰

⁸⁹ “[Reseña a] *Piedra de Sol*[,] Octavio Paz[,] Tezontle, F.C.E. – México, 1957”, *Estaciones*, 3 (1958), p. 99.

⁹⁰ “[Reseña a] Octavio Paz. *La estación violenta*. Letras Mexicanas, F. C. E. México, 1958”, *Estaciones*, 3 (1958), p. 335.

Sobre *Piedra de sol* en particular Pacheco se desborda en elogios: “es la suma de su obra poética y sin duda el poema más hermoso, más compacto y completo que se ha escrito, en México, después de *Muerte sin fin*”.⁹¹ En definitiva, éste es el poema que resulta decisivo para que Pacheco y la revista *Estaciones* cambien diametralmente su posición respecto de la obra de Paz y del surrealismo.⁹² Eso que Pacheco denominó años después como la “batalla del surrealismo” se decidió a favor de Paz.

Como se puede apreciar, la presencia del arquetipo femenino y el erotismo fueron dos de los aspectos que despertaron más interés entre los primeros lectores. Sin embargo, la característica decisiva del poema que dejó sin argumentos a quienes blandían el nacionalismo contra la poesía de Paz es el abierto “mexicanismo” de la composición. Desde el título mismo, que remite al llamado “calendario azteca” o “piedra del sol”, la obra se enlaza con las raíces esenciales de la cultura mexicana precolombina. Es verdad que ya otros poemas anteriores (“El cántaro roto” sin ir más lejos) evocaban esas mismas raíces, pero es la referencia de *Piedra de sol* a las civilizaciones antiguas de México la que impide a los detractores de Paz rechazar el poema por “surrealista” o “extranjerizante”. La primera edición del libro incluye varios paratextos que refuerzan su mexicanismo. Como apunta

⁹¹ La última parte de la reseña alude claramente a la superación de la polémica sobre el surrealismo y es el reconocimiento total de la obra de Paz: “Contra la noche y el silencio, contra la pequeñez y la ceguera. Octavio Paz despliega su poesía en un festín de vida, de sonidos. La perfección del canto, su fidelidad a la condición humana, hacen que *La estación violenta* sea un espejo donde podamos conocernos, tomar nuestra verdad y hacerla inmensa” (*ibid.*, pp. 335-336).

⁹² Pacheco se ha referido ya al cambio que implicó en los jóvenes de *Estaciones* la aparición de *Piedra de sol*. El director de la revista tolera este viraje de sus colegas más jóvenes en nombre de la libertad aunque mantiene sus reticencias personales frente al surrealismo, al que entiende como ejercicio poético que se basa en la imagen. Respecto de Pacheco y sus nóveles compañeros, declara Nandino en su “Carta a Jaime Torres Bodet” publicada en el número de otoño de 1958: “Son ellos los que por curiosidad o por la fuerza de renovación que anhelan, se han juntado a la órbita de tendencia aún sin nombre. Por deber y también respetando el derecho que les pertenece, jamás he puesto un solo obstáculo o crítica a su nueva adhesión. No quiero que el día de mañana me acusen de haber estorbado su desarrollo. Además, y soy sincero al expresarlo, puede haber mucha razón para que se adopte un viejo impulso de una vieja escuela que por ahora nos lo presentan rejuvenecido; es posible que esa adopción traiga beneficios que abran mayores visiones en nuestro medio poético” (*Estaciones*, 3, 1958, p. 245).

Hugo Verani: “los tres glifos mesoamericanos que aparecen en esa edición –uno en la portada, otro al comienzo del poema y el tercero al final– omitidos [en] todas las siguientes, revelan el arraigamiento de Paz con su tierra, el diálogo que *Piedra de sol* mantiene con México”.⁹³ También se incluye una nota final que explica el significado de los glifos –que equivalen, respectivamente, al número 585 en el sistema maya, al “Día 4 Olín (Movimiento) y al Día 4 Ehécatl (Viento)”– así como la relación entre el número de versos y el ciclo de Venus:

Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no se cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no termina sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus [...], que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del Día 4 Olín; el Día 4 Ehécatl señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro.⁹⁴

El propio autor relacionaba de esta manera el carácter circular de su obra con las mitologías prehispánicas mexicanas. Sugería con ello que la complejidad de su texto tenía un vínculo con el orden cósmico que, por otro lado, había fascinado a todas las culturas del orbe. Como recuerda Verani, Paz expone en esa nota “los puntos de convergencia entre la cosmovisión indígena con otras tradiciones mundiales, insertando así la cosmología cíclica mesoamericana en la universal”.⁹⁵

En otro nivel, el poema, a partir de su acendrado mexicanismo, es plenamente moderno y universal. A decir verdad, Paz echa mano de su propia recreación del

⁹³ Art. cit., p. 15. Es posible interpretar la presencia de estos paratextos en la primera edición como una respuesta al ambiente hostil del nacionalismo de los cincuenta. Esta circunstancia cambió e hizo innecesarias las explicaciones en las siguientes reproducciones del poema, por lo que se omitieron. Volvieron a añadirse en la edición de la *Poesía completa* hecha por Seix Barral en 1979.

⁹⁴ *Piedra de sol*, ed. cit., p. 43.

⁹⁵ Art. cit., p. 15.

surrealismo para adentrarse en la realidad mexicana. Escribe un poema profundamente personal, arraigado en su circunstancia mexicana, al tiempo que habla de la experiencia humana universal de la posguerra. El principal aporte al proyecto colectivo de la *Revista Mexicana de Literatura* de su apropiación del surrealismo es demostrar (al igual que los editores habían hecho con la narrativa fantástica) que se podía conectar la situación mexicana con la tradición universal.

Sin la poesía publicada en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* no se entendería tampoco de manera cabal el logro que supone el cambio de opinión entre los críticos nacionalistas, particularmente quienes hacían *Estaciones*. Los editores de la *Revista* colocan, de nueva cuenta, al poema de Paz en un lugar de privilegio. *Piedra de sol* representa la encarnación de la poesía como “aventura espiritual” que Paz proponía en sus textos críticos.⁹⁶ Es por ello esperable encontrar ecos surrealistas en otros poetas y en otras obras publicadas durante la primera época.

3. OTROS ACERCAMIENTOS Y MANIFESTACIONES DEL SURREALISMO

Es legítimo preguntarse por las repercusiones de las ideas difundidas por Paz en otros poetas mexicanos de la época. José Emilio Pacheco, como se ha dicho, ha subrayado la importancia que la obra de Paz tuvo para su generación. Más aún, en su opinión, “por virtud de Paz y de unos cuantos jóvenes (Marco Antonio Montes de Oca y Hugo Padilla en

⁹⁶ Pacheco apunta en este sentido: “Qué es *Piedra de sol* sino la manifestación en acto de lo que tres años antes Paz había dicho en su respuesta-comentario a la antología de Castro Leal” (“Descripción de *Piedra de sol...*”, art. cit., p. 183). Wilson sugiere esto mismo cuando afirma que Paz a su regreso a México en 1953, luego de su contacto con el surrealismo, “se había convertido en uno de sus más elocuentes pensadores concentrando el pensamiento surrealista en valores concernientes al amor, la poesía y la conciencia cambiante, ‘*changer la vie*’. Todas las actividades de Paz en el México de mediados de los cincuenta fueron extensiones de su nuevo papel” (“*Piedra de sol*” en Hugo J Verani, ed., *Lecturas de Piedra de sol...*, op. cit., p. 94).

primer término) los cincuentas, más que los treintas, constituyen la década surrealista en la poesía de México”.⁹⁷ Tanto Montes de Oca como Padilla publican varios poemas en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* y esto puede interpretarse, en definitiva, como una derivación de las discusiones de aquel tiempo sobre el surrealismo y del influjo recibido de la obra de Paz. En cualquier caso, era uno de los objetivos primordiales de los editores impulsar la publicación de poetas jóvenes.

La obra de Marco Antonio Montes de Oca –quien fue, no está demás recordarlo, uno de los fundadores de la *Revista Mexicana de Literatura*– ascendía ya a un par de volúmenes publicados. Había participado a principios de la década en el movimiento poeticista al lado de Enrique González Rojo, Arturo González Cosío y Eduardo Lizalde, entre otros.⁹⁸ El poeticismo, a decir del propio Montes de Oca, se proponía establecer leyes racionales para producir imágenes y metáforas “para asignarles un valor en el poema de acuerdo con su complejidad, originalidad y claridad”.⁹⁹ Estos tres principios básicos, como los llamó González Rojo, debían normar la composición de los poemas; con la originalidad se buscaba superar la poesía anterior (“nada de repetir a los demás”), con la complejidad (“un plexo tal de alusiones, ilusiones y relaciones en nuestros versos que no pudiera dejar de producir en el lector una imborrable sensación de riqueza”) se pretendía conseguir esa originalidad; los versos, si bien complejos, debían ceñirse a la claridad.¹⁰⁰ Como se ve, entre los practicantes de estas ideas hay una elección del racionalismo por encima de la “inspiración”. Sin duda, los miembros del grupo buscaban ir en contra de los principios

⁹⁷ “La batalla del surrealismo...”, art. cit., p. 53.

⁹⁸ Un estudio completo y sistemático sobre el poeticismo es el de Evodio Escalante, *La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca*, UNAM, México, 2003.

⁹⁹ *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. Marco Antonio Montes de Oca*, Empresas Editoriales, México, 1967, p. 37.

¹⁰⁰ Enrique González Rojo, “Una historia personal del poeticismo”, *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 21 de mayo de 1988, núm. 555, p. 1.

surrealistas, pese a que sus postulados y actitudes tenían algún rastro de este y otros movimientos de vanguardia.¹⁰¹ Como una versión crítica del surrealismo, el poeticismo echa mano de algunas de sus características, como la centralidad que otorga a la metáfora (rasgo común a otras vanguardias). Si bien el movimiento, como tal, murió antes de producir obras de importancia, sí influyó en la poesía escrita posteriormente por sus miembros aunque, claro está, esa influencia no sea la única.¹⁰²

Montes de Oca había debutado con su libro *Ruina de la infame Babilonia* (1953), publicado como anexo de la revista estudiantil *Medio Siglo* de la Facultad de Derecho de la UNAM;¹⁰³ se trataba de un poema de largo aliento en el que el poeta había mostrado una voz rica y profusa en imágenes y originalidad. En 1955 vio la luz, en la imprenta de Los Presentes, *Contrapunto de la fe*. Cuando se une, pues, al comité de colaboradores de la *Revista Mexicana de Literatura*, cuenta con una corta y deslumbrante trayectoria de poeta que justifica el hecho de que, para en el número 4, se incluya un poema suyo junto con otro de Rafael Ruiz Harrel bajo el anuncio en portada de “Dos jóvenes poetas mexicanos”. En

¹⁰¹ Afirma González Rojo: “El poeticismo era una suerte de vanguardia poética. No obstante, sus feligreses nos colocábamos de manera expresa a distancia del dadaísmo, el futurismo, el ultraísmo y el creacionismo. En especial, considerábamos el poeticismo como una tendencia poética diferenciada tajantemente del surrealismo, el cual no nos convencía ni desde el punto de vista estrictamente literario ni estilístico ni mucho menos, a la manera de Breton, Péret u Octavio Paz, como concepción del mundo. Algo había, pese a todo, del surrealismo en las creaciones poeticistas (el libre juego de la imaginación, el onirismo, la ‘descomposición ontológica del mundo’, etc.); pero la vía de acceso al ámbito ‘original, complejo y claro’ de las ‘figuras poeticistas’ no era el automatismo, ni el azar, ni la creación colectiva (el cadáver exquisito), sino, [...] la lógica poética, nuestra llave maestra para internarnos en los campos sin roturar de la imaginación poética” (*ibid.*, p. 2).

¹⁰² Dice González Rojo: “Mi opinión es que la obra completa de Eduardo [Lizalde] como la de Marco Antonio [Montes de Oca], como la de Arturo [González Cosío], como la mía, llevan impronta del poeticismo” (*ibid.*, p. 1). E. Escalante, por su parte, trata de mostrar en su estudio, precisamente, que el poeticismo está presente en la obra de sus impulsores a lo largo de la década de los cincuenta, e incluso más allá: “Aunque el grupo poeticista se habría disuelto a principios de los años sesenta, su cumbre más elevada, *Cada cosa es Babel* de Eduardo Lizalde no aparecería publicado por las prensas de la UNAM sino hasta 1966. Esto extiende durante unos años más la vigencia del movimiento” (*op. cit.*, p. 111).

¹⁰³ En su autobiografía, Montes de Oca recuerda cómo “mis amigos de la Facultad de Derecho, Carlos Fuentes, Xavier Wimer, Porfirio Muñoz Ledo y Arturo González Cosío publicaron, tras álgida riña con los otros editores de la revista *Medio Siglo*, mi desolado cuanto caótico poema, *Ruina de la infame Babilonia*. Concebido en tono apocalíptico, cruzado por visiones atávicas, mi poema pretendía suscitar un viaje admonitorio a través de la historia espiritual del hombre” (*op. cit.*, p. 36).

esa cuarta entrega aparece “El viaje del moribundo”, poema que se integraría luego al siguiente libro de Montes de Oca: *Pliego de testimonios*, publicado también en 1956, en las ediciones de la revista *Metáfora*.¹⁰⁴ La aparición de este poema viene acompañada de una pequeña nota final que explica y presenta al autor; además de unos pocos datos biográficos, es una especie de reflexión que el propio poeta hace sobre sus versos. Quizá esas líneas puedan interpretarse a la luz del interés de los editores por publicar a poetas “jóvenes” (es decir, nuevos) y con ambiciones vanguardistas:

Atiendo la poesía experimental, única dueña de la tradición, ya que puede usarla sin dar un paso atrás y sin estancarse. Para mí las imágenes permiten un libre comercio con “el misterio de las cosas”, y por ello creo en Huidobro y Pound. Nadie se echaría a cuestras la tarea de una palabra nueva sin revisar la literatura, y por ello creo en Eliot, Hölderlin, San Juan, Rimbaud, Chuang-Tse y Breton, y los acólitos más puros del surrealismo me ayudan a que abandone mi andadera poética y a participar del fuego de los hombres (4: 320).

Las referencias a la tradición parecían estar en consonancia no tanto ya (para entonces) con el poeticismo (aunque menciona a Huidobro), sino con las simpatías y los gustos de Octavio Paz: Chuang-Tse y sobre todo Breton, que es la puerta de acceso al surrealismo. Montes de Oca deriva tanto su predilección por las imágenes y metáforas como su manera de componer versos de esta combinación de nombres. Evodio Escalante señala la convergencia de algunos recursos de la vanguardia –en especial, del surrealismo– en la obra

¹⁰⁴ De la aparición de este libro en las publicaciones de *Metáfora*, cabe hacer dos reflexiones. La primera es que, dadas las reservas que el equipo de esa publicación siempre tuvo frente al surrealismo, sorprende la incorporación de este poeta a la nómina de su colección en la que destacan los nombres de Jaime Sabines (que publica *Tarumba*), Efraín Huerta (*Estrella en alto*) y A. Silva Villalobos (*Asombro*). Tal vez el subtítulo de la colección (“Ediciones de poetas mexicanos”) haya pesado más como criterio que el tipo de poesía que se publicaba. La segunda consideración tiene que ver con el poema mismo. No he podido consultar la versión publicada en el libro de 1956, pero la que se recoge en el volumen *Delante de la luz cantan los pájaros* –primera recopilación del autor de 1959 (FCE, México)–, bajo el título de “El viaje del moribundo” se reproduce un poema muy distinto al publicado en el número 4 de la *Revista Mexicana de Literatura*. Quizá los ojos en extremo críticos con que el poeta veía años después el libro de 1956 lo hizo cambiar por completo el poema; en su autobiografía, Montes de Oca apunta: “De *Pliego de testimonios* prefiero no hablar. A veces me parece que si reescribiera algunos versos, o mejor, si amputara del libro algunos poemas, ese cuerpo enfermo podría salvarse” (*op. cit.*, p. 40).

del poeta: “El surrealismo y el culto por los poderes de una ritualidad primitiva, tan característico de ciertas vanguardias del siglo [...] [explican] el desorden, o si se quiere, la energía de sus búsquedas, su ‘emperifollo’ verbal, su culto al dispendio por el dispendio, su vianda sobrecargada de metáforas”.¹⁰⁵

Lo primero que sorprende al lector de “El viaje del moribundo” es, en efecto, el alud de imágenes que se encadenan en sus versos. El título sirve de guía para leer el poema como el canto de celebración de un moribundo que, una vez que atraviesa los vaivenes entre el desánimo y la alegría, supera la muerte; los primeros tres versos parecen afirmar esto:

Para los sobrevivientes de la hora cierta
todo esto es la danza de sonoros duendes
en el ojo negro de la guitarra [...] (4: 316).

El poema, entonces, se compone de momentos que aluden al “viaje” de estar en el umbral, entre la muerte y la vida. Esos momentos están llenos de imágenes del mundo natural que se transforman en motivos de gozo.¹⁰⁶ En los versos del poema unas imágenes generan otras, y el sentido y el transcurso del tiempo se esconden en esas transformaciones que ocurren frente a los ojos del poeta y, por ende, del lector.¹⁰⁷ A su modo, estos momentos sucesivos van formando una narración siempre tejida por la cadena de imágenes (por ejemplo, esta que sugiere el paso de lo inanimado a la vida: “un agujijón resucita las alas paralíticas del ancla”, 4: 317) y se percibe un movimiento que va desde la oscuridad hacia la luz, desde el abatimiento hacia la felicidad, como cuando dice:

¹⁰⁵ Escalante, *op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁶ “Pero no en vano la hora pájaro / nos lleva hasta el cenit del tiempo, / donde las hojas del árbol más alto juegan al otoño / y comienzan a llamarse ángeles” (4: 316).

¹⁰⁷ “Mientras se completa el fatídico toro de luz que anuncia el menguante, / mi pecho valúa sortijas de arco iris / cerradas sobre el dedo de la fuente, / con las palmas de dos cascadas aplaude al mediodía / visto desde un balcón que cuelga del cóndor más enrarecido” (4: 317).

alguna vez el corazón desobedeció el ritmo entrañable
y ávido de baratijas,
batióse en la explanada contra el reguero de sus engendros,
y al pecho regresó escoltado
por una astrosa candela nocturna (4: 318).

Hay un leve cambio hacia la mitad del largo poema en que los versos toman referentes más luminosos. También se impone cada vez más un yo que se prepara para cantar sobre ese umbral de la muerte (“y ya no siento más el aplomo / de haberlo visto todo en una vida, / busco entre los carrizos sin cortar, la crujiente columna / que ha de ser mi flauta”, 4: 319). Finalmente el éxtasis llega, y la voz, luego de atravesar ese cúmulo de sensaciones expresadas por imágenes, enuncia su vuelta a la vida con el alivio que se expresa en el verso que cierra el poema:

Hoy extendiendo mi júbilo.
No hay barda posible entre mi sangre y las amapolas.
y aunque sólo sé que la muerte vuela
por cierta claridad que anega el aire [...]
no quedará rastro de la sombra que se bebe nuestro oxígeno
(4: 320).

La poesía de Montes de Oca está centrada en un yo que contempla y celebra el mundo que lo rodea. De ahí la permanente exaltación de la naturaleza en sus imágenes. La celebración del mundo natural se hace desde una subjetividad también elevada al primer plano. El poema en Montes de Oca cuenta (o, mejor dicho, *canta*) casi siempre el asedio que ese yo hace del mundo, de la ambición de integrarse y volverse uno con él.

El segundo poema del autor que se publica en la *Revista Mexicana de Literatura* – “En el umbral de la plegaria”– aparece en el número 11, colocado, no por azar, justo

después del fragmento de *Piedra de sol*. El texto se recoge en la recopilación de 1959 (*Delante de la luz cantan los pájaros*) en la sección titulada “Pliego de testimonios”.

En este poema hay una abierta voluntad del yo por remontarse al pasado y explorar en la memoria:

déjame estrenar el suntuoso pasado
que vuelve cuando lo merecemos (11: 9).

Nuevamente el recurso de las imágenes, que remiten a menudo a violentos fenómenos que involucran a elementos de la naturaleza (un animal, por ejemplo, que es disuelto en ácidos), sirve para volver grandilocuente el encuentro del yo (en la edad infantil, quizá) con su propia madurez, con el brusco paso de las edades (“Qué largo terror padecí al mirar el océano abierto [...] Pero aún faltaba el encuentro contigo, oh ídolo / con esqueleto de neón”, 11:11). Como lo indica el título, se trata de una plegaria que se levanta para que ese pasado, ese doloroso cambio del yo al paso del tiempo, vuelva en forma de instantes de revelación, como los ilustrados por la gran cantidad de imágenes que componen el poema que, en la última parte, es concebido como “el memorable, alucinado viaje que sólo un niño emprende a veces” (11: 13). A fin de cuentas, el poema trata sobre la recuperación del poeta de su memoria (“Y que el mundo de oro que yace amortajado entre mis viejos cuadernos, / vuelva a sonreírme”, 11: 14), de su asombro primero frente al mundo, y la violencia del encuentro del alma infantil con la realidad. Hay algo en el poema de ese “volver al origen” (que pregonaba Paz) aunado a la idealización romántica de la infancia.

Es muy posible que la poesía de Montes de Oca haya atraído a los editores de la *Revista Mexicana de Literatura*, no tanto por una superficial adscripción a un movimiento de vanguardia (aún cuando en las propias palabras de presentación del poeta se aluda

directamente al surrealismo), sino por la audacia en la búsqueda de originalidad en sus imágenes. Su poesía era diferente y, en definitiva, nueva. La frescura de estas experimentaciones con la metáfora estaba de acuerdo con la ambición de los editores por encontrar, entre los jóvenes, nuevas propuestas.

Lo mismo puede decirse de los textos de Enriqueta Ochoa, Homero Garza y Hugo Padilla incluidos en esta primera época: en aquel momento los tres hacían sus primeros intentos por escribir poesía. Aunque quizá su obra no tuviera la calidad que se percibía en los versos de Montes de Oca, los editores los veían como sus pares en el intento por convertirse en escritores. Los tres, además, formaban parte del directorio de una revista que el propio Padilla y Arturo Cantú crearon en 1955, en Monterrey: la revista, nacida bajo el auspicio intelectual de Alfonso Reyes, se llamó *Kátharsis*. Probablemente recibieron la invitación a colaborar en el sexto número de la primera época –dedicado (como ya se ha dicho) a los “Nuevos escritores mexicanos”– de Emmanuel Carballo, quien en su etapa de director de *Ariel* había conocido a Enriqueta Ochoa.¹⁰⁸ Además, Hugo Padilla recordaba años después que, gracias a la Escuela de Verano de la Universidad Autónoma de Nuevo León, pudieron ponerse en contacto “con gente como Octavio Paz, con Alfonso Reyes, con Carlos Pellicer, con José Gaos, con Emmanuel Carballo, con Pedro Garfias, con José Alvarado, con María del Carmen Millán, y muchas otras personas que llegaban de la ciudad

¹⁰⁸ Que los editores pensaban que se trataba de autores con futuro (y que además los veían como un grupo) lo muestra el hecho de que sus intervenciones son las únicas de poesía en ese sexto número. Padilla publica un poema titulado “Del mar”; Ochoa cuatro “Poemas”; y Garza, “Ruido de sombras”. Por otra parte, Carballo recuerda el inicio de su amistad con Ochoa en las páginas de sus *Memorias (Ya nada es igual..., op. cit., pp. 132-137)*.

de México y en los meses de verano dictaban ciclos de conferencias”.¹⁰⁹ De Octavio Paz, por ejemplo, según recuerda Padilla, escucharon los adelantos de *El arco y la lira*.¹¹⁰

Como ya se ha dicho, Pacheco consideraba que Padilla, junto a Montes de Oca, recibió el influjo del surrealismo en su obra. Tal vez el único poema que se publicó en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* sea insuficiente para percibir tal influencia. Sin embargo, es perceptible (aunque tenue) la aproximación de ciertas imágenes de “Del mar” –el poema de Padilla– con otras de la poesía contemporánea de Paz. El poema es una lenta evocación, la aparición de un recuerdo frente al mar. En las imágenes que usa Padilla, hay elementos (como en “las piedras de un día azul y las ruinas / de un mediodía como un anillo de oro”, 6: 563), en los que resuenan ecos de *Semillas para un himno* (“Lo que no es piedra es luz” o “La luz se abre en las diáfanas terrazas del mediodía”).¹¹¹ Y aunque puede advertirse que Padilla utiliza un vocabulario similar al que aparece en “El cántaro roto” (como la frase “verde cola de cometa” que recuerda a los “soles azules, verdes remolinos” y el “cometa” del poema de Paz), lo cierto es que si hubiera que hablar de una influencia del surrealismo en su poema habría que referirse únicamente a la forma en que los versos transcurren, como una corriente de río que, sin embargo, nunca da paso a un extravío de la voz en cadenas de imágenes (como puede ocurrir en la poesía de Montes de Oca).

¹⁰⁹ “A manera de prólogo”, a *Kátharsis (1955-1960)*. Edición facsimilar, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, 1994, p. 10.

¹¹⁰ Padilla también recuerda que Paz los animó a publicar su revista y que incluso les sugirió un nombre: “En ese momento, circunstancialmente, en la Escuela de Verano estaba Octavio Paz, quien leyó adelantos, creo, de *El arco y la lira* en sus conferencias. Fuimos y le contamos a Paz nuestras intenciones, y no sólo eso sino que le mostramos parte del material que íbamos a publicar; él nos dijo que no lo consideraba mal, que podía ser material corregible pero recogible en una revista y que nos sugería ponerle el cascabel al gato. Por lo pronto no entendimos lo que nos estaba diciendo. Nos sugería ponerle el cascabel al gato. ¿Cuál cascabel? ¿Cuál gato? Lo que nos quería decir, aclaró, es que él sugería que el nombre de la revista fuera *El cascabel al gato*” (*ibid.*, p. 12).

¹¹¹ “Piedra nativa” y “Semillas para un himno”, *Semillas para un himno*, Tezontle, México, 1954, pp. 23 y 43.

Quizá la influencia del surrealismo en los jóvenes autores mexicanos no sea lo suficientemente notoria durante aquellos años como para tener más representación en las páginas de la primera época de la publicación. Pero los editores sí buscaron ofrecer a sus lectores ejemplos de otras latitudes en que el surrealismo había dado otros frutos. Es el caso de la reproducción de cinco poemas del poeta Braulio Arenas quien, junto a Eduardo Anguita, son anunciados en la portada del número 5 como “Dos poetas chilenos”. Nada se sabe sobre cómo se produjo la decisión de los editores de publicar a estos dos poetas, prácticamente desconocidos en el ámbito mexicano de entonces (y aún ahora). Quizá el más conocido era Braulio Arenas quien, una década y media atrás (entre 1938 y 1943), había animado junto a Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa la revista *Mandrágora*, publicación chilena que se asumía como surrealista:

En Talca, una ciudad agraria y soñolienta de provincia, se reúnen tres jóvenes de sectores medios que apenas se empuñaban sobre los veinte años. Son ex alumnos de un mismo liceo: Braulio Arenas (1913-1988), Teófilo Cid (1914-1964) y Enrique Gómez Correa (1915-1995). Situados en las antípodas del realismo social o del criollismo, los “tres mosqueteros” se interesan por el creacionismo de Huidobro y sobre todo por los planteamientos más radicales del surrealismo en su distanciamiento del mundo de la vigilia.¹¹²

Según Stefan Baciu, este grupo publicó folletos, revistas, y organizó exposiciones, en las que incluían trabajos de los surrealistas franceses, sobre todo de Breton y Péret. Sus años de mayor actividad fueron los primeros (el lustro que dura la revista), aunque todavía en 1947 organizan una última exposición en Santiago, y en 1957 se publica la antología “*AGC de la Mandrágora* [...], una visión total del surrealismo chileno a través de

¹¹² Bernardo Subercaseaux, “*Mandrágora* mía: del vanguardismo estético-político al vanguardismo estético”, en Saúl Sosnowski ed., *op. cit.*, p. 135.

selecciones de los tres más destacados poetas mandragóricos: A = Arenas, G = Gómez-Correa y C = Cáceres”.¹¹³

Tampoco es posible decir quién eligió los poemas para su publicación; la nota final sólo informa sobre algunos libros publicados por Arenas hasta entonces.¹¹⁴ Lo cierto es que, según Baciú, para mediados de los cincuenta Arenas había dejado de experimentar en su obra con el surrealismo. Sin embargo, de los siete poemas incluidos en ese número 5 de la *Revista*, uno se reproduce dos décadas después en la *Antología de la poesía surrealista en América Latina* del propio Baciú. Es muy probable que los poemas incluidos en el número 5 hubieran salido de alguno de los seis libros que el poeta chileno había publicado antes de 1956.

Es probable también que los editores conocieran la trayectoria de Arenas o, cuando menos, que estuvieran al tanto de sus esfuerzos por animar el movimiento surrealista en Chile. En todo caso, en la selección publicada en esa entrega hay varios poemas que con seguridad pertenecen a la etapa surrealista del chileno. El primero, “La pastora del Guadiela”, posee características que lo enlazan con la prosa de André Pieyre de Mandiargues publicada en la *Revista Mexicana de Literatura*, y analizada en el capítulo anterior. El poema “cuenta” que, en un atlas de colegio, hay dibujada una isla donde habita una hermosa mujer; la lupa del que ve es la que le da vida; la voz del poema declara que ante esta belleza nunca más cerró otra vez el atlas. “Tantas lunas” (que es el texto que luego también recoge Baciú en su antología) es un poema amoroso que, al tiempo que retoma el tópico de la luna, lo somete a la ironía con la alusión al hotel:

¹¹³ Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1974, p. 92.

¹¹⁴ “Braulio Arenas. Chile, 1913. Ha publicado *El mundo y su doble* (1940); *La mujer mnemotécnica* (1941); *Luz adjunta* (1950); *La gran vida* (1952); *Discurso de Gran Poder* (1952); *El pensamiento transmitido* (1952), todos libros de poesía, y *En el océano de nadie*, prosa (1955)” (5: 439).

Tantas lunas pasadas en limpio
 Rayas y más rayas tigres y más tigres
 Y el hotel era lujoso para dormir (5: 436).

A final de cuentas, el poema condensa en unas cuantas imágenes un lirismo amoroso cuyo objeto es la amada:

Ventana destinada para ti
 Para que en ella te apoyes más perfecta
 Tú haces con tu belleza
 Lo que otros hacen con el cielo (5: 436).

Parece clara la intención de socavar un tópico modernista (la luna), tal como hicieron en su momento las vanguardias históricas.

En el último texto reproducido en esta selección, se encuentra lo que quizá es una declaración de principios que se encamina por ese mismo rumbo. Se trata de un poema en prosa que contiene una cascada de imágenes llamativamente ilógicas:

El papel del almirante es embellecer las cavernas de la tuberculosis y las estrellas del pan hilaban a todo fuego (5: 438).

En seguida, se menciona a varios poetas que habrán servido de precursores al autor (Teresa de Ávila, Góngora, San Juan):

Un día yo me he creído Góngora y San Juan, es decir perro y lobo (5: 438).

El poema discurre entre estas imágenes que, poco a poco, apuntan a una poética personal:

La poesía se puede enfriar como una taza de café [...] En mi sueño yo caigo al agua que tú representas [...] Nunca he escrito un poema sin dejar de pensar en una cisterna [...] Porque el papel de la ventana es embellecer el campo (5: 439).

En general, los textos de Arenas publicados en la revista muestran a un poeta que basa en el erotismo y la ironía su crítica a la sociedad contemporánea.

Sin duda, los editores pretendían afirmar con éste y los otros ejemplos que el surrealismo estaba vivo y que constituía una tradición literaria válida y viable para la poesía moderna en México. Sobre todo, es probable que el interés principal haya sido dar a conocer a autores nuevos (como lo muestra la presentación de los poemas de Montes de Oca). La búsqueda de novedad no se detiene en los autores nacionales. Para el proyecto editorial de la revista era de suma importancia dar una imagen de vitalidad de la poesía escrita en México y reforzar la idea de que ésta se hallaba unida a las corrientes universales. Por ello, además de acudir al exterior para encontrar ejemplos vivos del surrealismo (como es el caso de Arenas), se va en busca de otras muestras de lo que se escribía en otras tradiciones nacionales. Así puede interpretarse la intención de dar a conocer en el ámbito nacional la obra de algunos poetas hispanoamericanos y dos antologías de la poesía escrita en dos tradiciones de prestigio: la francesa y la norteamericana.

4. EN BUSCA DE LA TRADICIÓN UNIVERSAL

Vista en conjunto, la poesía publicada en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* destaca por la diversidad de procedencias de sus autores. En términos relativos son muy pocos los poetas mexicanos contemporáneos que aparecen en la nómina de autores. Como ya se ha dicho, los editores difunden de manera privilegiada la poesía de Octavio Paz, y a su lado deciden mostrar como parte de una nueva generación a un puñado de jóvenes autores como (aparte de los ya mencionados Montes de Oca, Padilla, y Ochoa) Jaime García Terrés, Rafael Ruiz Harrell y Homero Garza. Además de la publicación de un

par de poemas inéditos de Carlos Pellicer,¹¹⁵ la difusión de poesía se dirige a dar a conocer autores extranjeros. En especial, destacan las dos antologías de poesía que se dan a conocer en las páginas de esta primera época.

a) Estados Unidos

La primera de estas antologías aparece en el número 5: se trató de “La poesía norteamericana contemporánea” a cargo del traductor y crítico José Vázquez Amaral. Nada se sabe de su relación con los editores, ni tampoco de quién surgió la idea de publicar esta antología, ni mucho menos de los criterios sobre la selección misma. En 1956, al tiempo que aparecía esta antología en la *Revista Mexicana de Literatura*, Vázquez Amaral daba a conocer su traducción de *Los cantos de Pisa* de Ezra Pound (Imprenta Universitaria, México). No era la primera vez, sin embargo, que los lectores de la revista tenían ante sí una muestra de poesía norteamericana. Justo en el número anterior se habían publicado traducciones de Octavio Paz y Eugenio Florit de unas piezas de Hart Crane: “Labrador”, “En la tumba de Melville” y “La torre rota” (4: 299-301). Quizá el interés personal de Paz en la poesía norteamericana contemporánea influyó en la publicación de la antología. Muchos años después, Paz hablaba así de la importancia que tuvo en su formación la lectura de ciertos poetas estadounidenses durante la década de los cuarenta:

Comencé a leer a los poetas norteamericanos en la antología de Conrad Aiken. Aunque ya había leído a Eliot no sabía nada o casi nada de William Carlos Williams, Pound o Marianne Moore. Tenía cierta noción de la poesía de Hart Crane,

¹¹⁵ De Pellicer se publica “He olvidado mi nombre” al frente de la tercera entrega (3: 197-198) y un poema más, como parte del homenaje que la publicación ofrece al pintor Rufino Tamayo: “A Rufino Tamayo” (7: 27-29). Ambos poemas pasan a formar parte de la sección “Poemas no coleccionados” en el tomo de *Poesía* de las *Obras*, preparado en 1981 por Luis Mario Schneider (FCE, México).

que vivió sus últimos años precisamente en Mixcoac, pero su nombre evocaba en mí, más que una obra poética, una leyenda.¹¹⁶

Dos de los poetas citados después de Eliot aparecen en la selección de Vázquez Amaral. Precisamente Williams Carlos Williams abre la muestra, seguido por E. E. Cummings; el resto del grupo lo componen: Marianne Moore, W. H. Auden (que en realidad era británico, pero había adoptado la nacionalidad estadounidense), Karl Shapiro, John Ciardi, John Logan y Edward Stresino. Como se puede apreciar, la intención del antologador es mostrar una evolución en la poesía de Estados Unidos, desde Williams hasta Stresino; es decir (y siguiendo los años de publicación de los libros de dónde el autor toma los poemas), de la poesía de entreguerras a la de la segunda posguerra.

En su texto de introducción, Vázquez Amaral traza el recorrido de la poesía estadounidense de la primera mitad del siglo. Para él, la “tónica de la poesía norteamericana moderna es su franca iconoclastia” (5: 440) y se inicia en 1912 con los imaginistas encabezados por Ezra Pound. La principal característica de esa nueva generación es, entonces, la “demolición total de la ‘Genteel Tradition’, es decir, el aura crepuscular de la época victoriana, el optimismo positivista, el respeto a ‘lo mejorcito’, las formas postizas y el gazmoño cultivado a ‘lo decente’” y de los valores asociados a la clase media estadounidense” (5: 440). A esta generación pertenecen Williams, Cummings, y Moore entre otros, quienes heredan de Whitman su “técnica libérrima” y su “cosmopolitismo” (5:440). Sin duda, se trata de una vista panorámica de la evolución de la poesía norteamericana, pues se incluye apenas un poema por cada autor. Según su criterio, de los ocho poetas antologados, la poesía de los cuatro primeros (Williams, Cummings, Moore y

¹¹⁶ Alfred MacAdam, “Tiempos, lugares, encuentros”, en Octavio Paz, *Obras completas t. XV...*, op. cit., p. 337.

Auden) responde a las características antes enunciadas. De Pound prefiere no incluir nada porque se trata de una “cima inasequible de la poesía contemporánea [y] desafía todo intento de presentación antológica por el carácter monolítico y monumental de su poesía” (5: 441).¹¹⁷

En la idea de evolución que pretende ilustrar con su florilegio, Vázquez Amaral sitúa a los nuevos autores al lado de los nombres más consagrados: además de ser los autores más recientes Logan y Stresino son los que no habían recogido sus poemas en libro, según informa en las notas; y añade en la introducción:

De la nueva hornada en que cuentan Ciardi, Shapiro, Donald Hall y los más recientes Logan y Stresino, sólo es lícito decir que no sabemos cuál vaya a ser su destino. Cultivan un huerto ya demasiado agostado por los gigantes. La literatura contemporánea angloamericana es de tintes crepusculares. Se siente el vértigo pero no la paz del sembrador que espera la dorada cosecha (5: 441).

En efecto, quizá la apuesta del antologador por los poetas más jóvenes no resultó, al paso del tiempo, del todo acertada: ni Logan ni Stresino parecen haber consolidado una obra duradera en el ámbito de las letras norteamericanas. Sin embargo, sí logró mostrar una evolución de la poesía de Estados Unidos desde la década de los treinta hasta comienzos de los cincuenta.

El poema de Williams, “Estas” –tomado de *Collected Poems*, libro de 1938– habla de la situación desolada del hombre que pudo ver los horrores de la guerra:

[...] entre
los relámpagos y estallidos de la guerra;

¹¹⁷ La justificación para no incluir muestras de Eliot es indicativa del carácter de originalidad que el antologador y los editores pretendían darle a la recopilación; dice Vázquez Amaral que “T. S. Eliot, el aprovechado discípulo de Pound, ya se conoce en Hispanoamérica” (5: 441). No importa tanto si se refiere a la temprana traducción de *The Waste Land* publicada por Enrique Manguía en *Contemporáneos*, sino que la intención era ofrecer autores poco conocidos a los lectores de México y (vale la pena subrayarlo) de Hispanoamérica.

casas cuyas habitaciones
 son más frías de lo que se puede imaginar.
 Desaparecidos los que amábamos,
 las camas vacías, los divanes
 húmedos, las sillas sin usar... (5: 442).

Ante tal nivel de devastación, la voz alcanza a preguntarse por la naturaleza de su poesía:

¿El surtidor de la poesía que
 al ver el reloj parado dice
 que el reloj está parado
 que ayer tan bien andaba? (5: 443).

El poema elegido de Cummings –“Vestido todo de verde iba mi amor de paseo” del volumen *Tulips and Chimneys* de 1923– trata sobre esta misma desazón del hombre del siglo XX que vive en una sociedad descompuesta pero que añora una época armoniosa. El poema es una sucesión rítmica de una misma imagen que alude a una edad de oro (“Vestido todo de verde iba mi amor de paseo / sobre un gran caballo de oro / hasta la aurora de plata”) hasta que de manera violenta y abrupta esta soñada tranquilidad se rompe en el último verso:

cuatro lebreles delgados agazapados sonreían
 mi corazón cayó muerto adelante (5: 444).

El verso final descompone con su ironía el cuadro idílico formado casi con obsesión por el ritmo y la repetición en el poema.

La crítica de la realidad circundante se impone también en el poema de Marianne Moore –llamado sintomáticamente “¿Qué son los años?”, del libro del mismo nombre: *What are years* de 1941–, que revela un estado de indefensión total del ser humano ante el mundo contemporáneo:

Todos estamos desnudos y nadie seguro (5: 444).

En un tono más bien de meditación, parece preguntarse por el sentido de la poesía en ese presente cargado de dudas:

¿De dónde procede
el valor, la pregunta sin respuesta,
la firme duda
llamando muda, escuchando sorda, que
en la desgracia, aun en la muerte,
sostiene a otros
y en su derrota, mueve
el espíritu a la fortaleza? (5: 444-445).

El ser humano, parece concluir el poema, acepta su condición de mortalidad, y puede seguir viviendo gracias a sus ansias de alcanzar la alegría.

El ambiente reflexivo y las formas cuidadas de estos tres poetas desaparecen o al menos se diluyen en la segunda parte de esta breve antología. Sorprende la irrupción de temas mucho más concretos y cotidianos entre los autores más recientes. Karl Shapiro y John Ciardi hablan, respectivamente, de la “Farmacia” y de un “Mecánico”. El ritmo del modo de vida norteamericano de clase media está representado en ambos textos. El de Shapiro –publicado originalmente en *Person, Place and Thing* de 1942– se dirige a mostrar la transición generacional en Estados Unidos; hay una juventud inmersa en la dinámica consumista, absorta por el béisbol o el jazz (elementos fundamentales de la cultura popular norteamericana):

La juventud viene a sonar níqueles y fabricar donaires;
De ella son las anotaciones beisboleras, las revistas, entregadas a
[la lujuria, el jazz, la coca-cola,
la biblioteca circulante de lo último en amores (5: 446).

Se sugiere que el consumo de drogas (se juega desde el principio con el doble sentido del título, “Drug store” en inglés, que en castellano obviamente se pierde) entre ellos ha vuelto más llevadera la realidad; los versos finales dicen:

El reloj da vueltas; se conciertan y se rompen camaraderías groseras;
se dejan caer en las mesas apartadas como trapos, ni siquiera ebrios
(5: 447).

El texto de Ciardi reflexiona, de manera un poco más irónica, sobre el creciente protagonismo del automóvil en la vida cotidiana. Este auge ha provocado la aparición de individuos en completa simbiosis con las máquinas, como el mecánico:

Tiene un nombre. No importa. La máquina
De cuya parte y función ha nacido
Es todo lo que su biografía ha de tomar en cuenta (5: 447).

Esta breve incursión en la poesía norteamericana tenía como intención mostrar cómo esa tradición se había desarrollado en las décadas más recientes y qué efectos concretos había tenido la “iconoclastia” que, según Vázquez Amaral, la caracterizaba. Además de un interés informativo para el público, los textos antologados subrayan la relación estrecha que guardan, al menos en el caso de Estados Unidos, la evolución de la historia y la modernización de su poesía: así debe verse la progresiva introducción de elementos de la sociedad de masas en el ritmo y en el tema de los versos, un proceso que, como señala Vázquez Amaral, se había iniciado con Pound y Eliot.

b) Francia

La “Antología de la joven poesía francesa”, publicada en el número doble 9-10 de enero-abril de 1957, posee características que la diferencian de la de Vázquez Amaral. Si bien fue elaborada también, a petición de los editores, por una crítica literaria, Geneviève Bonnefoi –colaboradora frecuente de la revista francesa *Les Lettres Nouvelles* y quien ya había contribuido con una nota sobre Samuel Beckett para el número 4 de la revista–,¹¹⁸ y también tuvo claros propósitos informativos o divulgativos, a simple vista es posible notar que se trata de una muestra mucho más amplia y por ello con otros alcances. De entrada, se trata de una antología bilingüe: el lector de la *Revista Mexicana de Literatura* tenía a la vista el texto original en francés y la traducción o versión hecha por dos jóvenes poetas de entonces: Tomás Segovia y Álvaro Mutis. La opción de una edición bilingüe no deja de implicar riesgos para los editores; ciertamente, el texto en francés tiene muchas erratas, y algunas traducciones se limitan a reproducir el significado literal de los versos, sin profundizar en el contenido o efecto poético del original. Sin duda, la premura por publicar el número (de por sí retrasado y de ahí que sea doble) influyó en estos descuidos.¹¹⁹ Se antologa a una mayor cantidad de autores: diez en total, amén de que la mayoría está

¹¹⁸ Esta breve nota sobre la obra de Beckett tiene el mismo objetivo que la publicación de las dos antologías: presentar al lector mexicano el contexto de otras literaturas de prestigio en Occidente. Ese es el efecto que se logra desde el título mismo de la intervención de Bonnefoi: “Carta de París. El universo de Samuel Beckett.” La nota se extiende sobre las características del arte dramático del dublinés y sobre la visión del ser humano que se desprende de ahí: “Llegado de no sabe dónde, colocado sobre la tierra sin saber con qué fin, soportando, sin poder controlarlos, los sucesos exteriores y las contingencias inherentes a su naturaleza de ser humano, se siente reducido a las dimensiones de un átomo dentro de un sistema cuyo sentido ignora” (4: 397). Destaca los valores poéticos de Beckett y lo coloca como heredero de la línea que proviene de Rimbaud, Lautréamont, y que se manifiesta en Kafka, Artaud y Michaux (4: 401).

¹¹⁹ Emmanuel Carballo recuerda que ellos, como responsables, no tenían que ver con la corrección de pruebas de imprenta, y que ésta se hacía directamente en la editorial; es decir, que para los números que publicó Obregón, eran él y su equipo quienes se encargaban de ese renglón (EC/AIPD 15/04/05). Cabe suponer que lo mismo sucedió con este número doble, impreso, como ya se ha dicho, por los Talleres Gráficos de Impresiones Modernas.

representado por más de una pieza o, en caso contrario, por poemas de largo aliento. Llama la atención, por último, la inclusión de un pliego con fotografías de seis de los poetas antologados, lo que constituye un gesto único en toda la primera época.

En la nota de presentación (“La joven poesía francesa”, 9-10: 25-27) la antologadora traza los puntos de partida de la tradición moderna que heredan los jóvenes antologados: la raíz se encuentra en Baudelaire y Rimbaud, y la línea siguió en la primera mitad del siglo XX con “una generación impresionante de poetas mayores: Artaud, Michaux, Saint John Perse, Char, Valéry, Breton, Éluard, Claudel” (9-10: 25). La presencia del surrealismo en esta genealogía es mayoritaria, según puede observarse. Luego de enlistar estos grandes nombres, la autora se pregunta: “¿No amenazaba semejante diversidad con sofocar por mucho tiempo toda verdadera inspiración creadora en los jóvenes?” (9-10: 25). Además de esta herencia, los poetas nuevos reciben el impacto de la segunda guerra mundial y la ocupación nazi: como en el caso de la poesía norteamericana, la guerra repercute en su escritura.

A diferencia de la antología de Vázquez Amaral, la de Bonnefoi incluye más bien poetas que escriben y publican durante la guerra o en la inmediata posguerra. Por eso se insiste tanto en el adjetivo “joven”, porque se pretende ilustrar la obra producida por la última generación de poetas franceses: la mayoría de los autores incluidos había nacido en la década de los veinte, de hecho entre 1923 y 1933. La actualidad de la antología no podía ser mayor; el público mexicano tenía ante sí poemas de nuevos autores franceses, inéditos en castellano, presentados como los herederos de la tradición lírica francesa. Afirma Bonnefoi: “Diez poetas, en suma, de tendencias e inspiraciones muy distintas, pero que – confío– demostrarán a nuestros amigos mexicanos que la poesía, en Francia, no ha muerto” (9-10: 27). Estos diez poetas son: Aimé Césaire, Yves Bonnefoy, André du Bouchet,

Jacques Charpier, Bernard Collin, Jacques Dupin, Edouard Glissant, Pierre Oster, Paul Valet y Kateb Yacine.

Con las dos excepciones evidentes de Paul Valet (1905) y de Aimé Césaire (1913), se trata, en sentido estricto, de una generación punto por punto coetánea a la de quienes dirigen y hacen la *Revista Mexicana de Literatura*. Esta peculiaridad no puede soslayarse, dado el interés de los editores por llevar a sus lectores las noticias literarias más frescas de uno de los centros culturales más importantes de Occidente, además de que los hermana con ellos en sus búsquedas estéticas: es de esperarse que, al tener más o menos la misma edad, los jóvenes de ambos lados del Atlántico se vean expuestos a las mismas corrientes artísticas y políticas.

Esto se refleja de inmediato en la caracterización que Bonnefoi hace de los poetas reunidos en su muestra. La antologadora rechaza que las difíciles condiciones que enfrentaron los franceses bajo la ocupación y durante la guerra se hubieran traducido en un “compromiso” “en el sentido estrecho, es decir, político, de la palabra” (9-10: 25-26). Tampoco, según su opinión, se pueden encasillar como artepuristas. Más bien oscilan entre ambos polos; la situación política, el gran acontecimiento que los marca, la “Liberación”, hace que varios de ellos se ciñan a un orden formal aunque se alejan al mismo tiempo de los corsés tradicionales: “Ostentación, grandilocuencia, preciosismo, son los escollos que les acechan a lo largo de este difícil camino en el que la perfección de la forma corre el peligro, a menudo, de sofocar la profundidad y la verdad del contenido. Pero su juventud es la garantía de su inocencia, y el futuro debe serles procurado” (9-10: 26).

Encabeza la selección Aimé Césaire, “el ‘mayor’ entre los jóvenes”, porque “es, sin duda, el último gran poeta surrealista” (9-10: 26-27). Césaire encarna otra de las peculiaridades de la antología: la alta representación de los poetas “emanados de la Unión

Francesa” (la Francia no metropolitana). Césaire, al lado del antillano Edouard Glissant y del argelino Kateb Yacine, fusionan, según Bonnefoi, la cultura europea con los ritmos africanos “y el genio propio de su raza, aportando una nueva sangre a nuestra literatura” (9-10: 27).

Aunque de tanto en tanto se tenían noticias de lo que ocurría en otras literaturas en los suplementos culturales,¹²⁰ es difícil imaginar la impresión que el lector nacional de la época se haya podido formar de esta conjunción de nombres totalmente desconocidos en México, y cuyos versos difieren tanto entre sí. De alguna manera, la antología era prueba de que el surrealismo, cuya vigencia en México –como se ha visto– era motivo de polémica justo por esos días, inspiraba y animaba a algunos en su país de origen. Además, de un solo vistazo la antología ofrecía la posibilidad de conocer los poetas franceses activos entre los jóvenes, y sin duda es posible que el lector de la revista haya apreciado y reconocido la calidad de algunos de ellos.

De los tres textos publicados de Aimé Césaire destaca el primero, titulado “Batéké”, sin duda de clara raigambre surrealista.¹²¹ El poema es una celebración del cuerpo femenino. Los versos resumen erotismo; contienen una cadena de imágenes que comparan los ojos con mareas o al sexo de la mujer con una flor de azafrán (“*crocus*” en el original).

¹²⁰ Como ejemplo de esto, en lo que se refiere a la poesía francesa, se pueden mencionar los artículos que escribió Ramón Xirau para *México en la Cultura* que, aunque alejados en el tiempo de esta antología (fueron publicados cinco años antes en 1952), muestran el talante de la información que el público mexicano podía obtener en aquella época. En el primero de ellos, Xirau habla de la vigencia del surrealismo francés en la obra de Pierre Emmanuel (“Poetas franceses contemporáneos”, núm. 162, 16 de marzo de 1952, p. 3). El otro artículo reseña la obra del también surrealista Robert Desnos (“Poetas franceses contemporáneos”, núm. 179, 13 de julio de 1952, p. 3).

¹²¹ Según Bertrand Visage, la poesía de Césaire “a trouvé dans le surréalisme (et dans la amitié d’André Breton) un stimulant que l’entraîne vers des associations d’images plus risquées, parfois hasardeuses mais toujours soutenues par l’obsession du tam-tam, le goût du rythme, mêlant le vers et la prose” (*Dictionnaire des littératures de langue française*, t. 1, J. P. Beaumarchais, Daniel Couty y Alain Rey eds., Bordas, París, 1984, s. v. “Césaire, Aimé”).

El verso fluye y las imágenes se encadenan de tal manera que se logra un ritmo bastante marcado:

de ton corps de ton sexe à serpents nocturnes de fleuves et de cases
de ton sexe de sabre de général (9-10: 29).

La manera en que las imágenes se enlazan facilita la aliteración, lo que refuerza el ritmo creado:

De ton corps de mil de miel de pilon de pileuse
d'Attila de l'an mil casqué des algues de l'amour (9-10: 29).

El verso final enlaza el erotismo del poema con la libertad, en una imagen que confirma la influencia del surrealismo en el poema: “né de ton sexe où pend le fruit fragile de la liberté” (9-10: 29).¹²²

El poema pertenece al libro de 1946, *Les armes miraculeuses*, y contrasta con la solemnidad de los otros dos textos publicados, que provienen de colecciones posteriores: “Viscères du poème” y “Depuis Akkad Depuis Elam Depuis Sumer”. En este sentido, los poemas de Césaire escogidos para la antología, además de mostrar que el surrealismo se hallaba vigente en su tradición de origen, ilustraban –brevemente– la evolución de la obra de uno de los poetas de lengua francesa más importantes de aquel entonces.

Los textos de Yves Bonnefoy en la antología, al tiempo que contrastan con la exuberancia rítmica y visual de los de Césaire, muestran la solidez de una voz con personalidad propia. La presencia de una subjetividad que juzga y nombra el mundo

¹²² Álvaro Mutis traduce así los pasajes citados: “ojos de mareas / de tu sexo de fruto ecuatorial / de tu cuerpo de tu sexo en serpientes nocturnas de ríos y de chozas [...] de tu cuerpo de millar de miel de pilón de pilosa / de Attila del año mil con casco de algas del amor [...] nacido de tu sexo donde pende el frágil fruto de la libertad” (9-10: 28).

circundante da a su poesía, en efecto, un tono de profundidad y meditación.¹²³ El primero de los poemas se llama “Vrai nom”; el acto de nombrar, que es el poder natural del poeta, se dirige a señalar y designar, de manera paradójica, la “ausencia” del ser amado:

Je nommerai désert ce château que tu fus,
Nuit cette voix, absence ton visage,
Et quand tu tomberas dans la terre stérile
Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté (9-10: 35).

En realidad se trata de imágenes desoladoras que indican un profundo desamor, y un proceso de desafección que raya en el odio: “Je détruis ton désir, ta forme, ta mémoire” (9-10: 35). Abiertamente el poema declara la imposibilidad de reconciliación alguna, lo que hace que la ausencia del otro se transforme, más bien, en una presencia constante pero de signo negativo:

Je te nommerai guerre, et je prendrai
Sur toi les libertés de la guerre,
et j'aurai dans mes mains ton visage
obscur et traversé (9-10: 35).¹²⁴

En estos versos, no deja de prevalecer un manejo de la imagen que, aunque ya no forma una cadena o cascada con otras, dota de una fuerza lírica a la voz.

En otro sentido, los versos de André du Bouchet también marcan un desvío de la exuberancia de Césaire. Se trata de versos (del poema “Du bord de la faux”) muy contenidos, donde predomina el paisaje desértico. El mundo parece estar vacío y haber aniquilado las formas de vida o de civilización; en ese ambiente, sólo quedan unos cuantos elementos –luz solar, el viento, el azul del cielo, una montaña:

¹²³ La autora de la antología también subraya estas características en su presentación: la poesía de Bonnefoy es “esencialmente nocturna e impresa en una profunda meditación interior” (9-10: 27).

¹²⁴ Tomás Segovia traduce así los pasajes citados de “Verdadero nombre”: “Desierto nombraré al castillo que fuiste, / noche a esta voz, ausencia al rostro tuyo, / y cuando hayas caído sobre la tierra estéril / nombraré nada al rayo que te ha llevado [...] Destruyo tu deseo, tu forma, tu memoria [...] Guerra te nombraré, y tomaré / en ti las libertades de la guerra, y tendré / en mis manos tu oscuro y atravesado rostro” (9-10: 34).

La terre immense se déverse, et rien n'est perdu.
À la déchirure dans le ciel, l'épaisseur du sol (9-10: 39).

El sujeto parece también ausente ante esta naturaleza; sin embargo aparece un “yo” (y con él algunos indicios de la civilización) que, desde luego, trata de sobreponerse a la hostilidad del paisaje:

Je fauche l'air, –des éclats de ciel
Avant la première maison habitée, –sur cette route [...].
Le jour écorche les chevilles (9-10: 39 y 41).

Sin embargo, en esta especie de confrontación entre el sujeto y los elementos naturales, el paisaje parece persistir y finalmente se impone. El resultado es que de alguna manera se anula toda presencia humana:

Immobile sur la route immobile, –plus bas, plus âpre que
le nuage, –les jambes perdues au-dessus du sol.
Je connais pas la lumière évanouie.
La route plate traverse le vent (9-10: 41).¹²⁵

Es posible que este apabullamiento del paisaje árido sobre el sujeto signifique, como en Eliot, la desolación y la desilusión del hombre moderno, que ha vivido y sufrido los horrores bélicos del siglo XX y que experimenta una anulación de su subjetividad frente al entorno.

André du Bouchet e Yves Bonnefoy fundarían poco después (junto con otros poetas contemporáneos) la revista *L'Éphémère*. Su reunión en esta antología, junto a la de Jacques Dupin, no es pues fortuita. Se trataba de autores que, si bien eran jóvenes, tenían ya varios

¹²⁵ Esta es la traducción de Álvaro Mutis de los versos citados: “La tierra inmensa se vierte y nada se ha perdido. / Al desgarrón en el cielo, la espesura del suelo [...] Siego el aire –fulgores de cielo / Antes de la primera casa habitada –sobre esta ruta [...] El viento despelleja los tobillos [...] Inmóvil sobre el camino inmóvil –más bajo, más áspero / que la nube, –las piernas perdidas más allá del suelo. / Ignoro la luz desvanecida. / El camino llano atraviesa al viento” (9-10: 38 y 40).

libros publicados, participaban en revistas de importancia como *Les Lettres Nouvelles* o *Esprit*, o bien se aprestaban a fundar las propias. Se trataba en suma, de una generación activa y que, a la postre, dejaría una huella en la poesía francesa, como la generación surgida al final de la guerra. Al igual que la revista *Sur* en Argentina, la *Revista Mexicana de Literatura* deseaba abrir sus páginas a la actualidad europea y norteamericana; sus editores deseaban que las corrientes universales circularan y se mezclaran con las propias. Las antologías fueron el medio idóneo para conseguir, de manera efectiva y rápida, este propósito.

c) España y el exilio español

Sería impensable que una revista del talante político de la *Revista Mexicana de Literatura* se hiciera eco de lo que se publicaba o se escribía en la España franquista. Si había alguna referencia a la actualidad española era, como ya se ha visto, para lamentar las condiciones en que la cultura y la literatura sobrevivían bajo el régimen dictatorial.¹²⁶ La España viva y vigente era la del exilio, y para más señas, la de los escritores exiliados que se habían instalado en México.

Se ha hecho referencia a la participación de los jóvenes hispanomexicanos –sobre todo de quienes años atrás habían publicado la revista *Presencia*, como Carlos Blanco Aguinaga y Ramón Xirau– en la fundación de la *Revista Mexicana de Literatura*. Parece

¹²⁶ Es el caso de la nota en “Talón de Aquiles” que deplora el cierre de *Índice e Ínsula*: “Las dos publicaciones literarias que, mal que bien, creaban un ambiente cultural respirable en España, han desaparecido por orden del gobierno que hoy ostenta el dudoso decanato del fascismo mundial” (5: 528). En 1956, Camilo José Cela lanza sus *Papeles de Son Armadans*, revista interesada en la actualidad literaria española, incluida la del exilio. Pese a coincidir en el tiempo de manera breve y a que Octavio Paz y Luis Cernuda publicaron ahí, no parece haber habido comunicación alguna, ni ningún gesto de acercamiento de parte de los editores mexicanos.

seguro que a raíz de su impulso se difundía la obra de poetas del exilio, si bien –como ha quedado dicho– la publicación del ensayo de Luis Cernuda sobre la poesía española ocurrió gracias a la intervención de Octavio Paz, quien era un viejo amigo del sevillano. La generación joven de españoles que habían emigrado a México siendo casi niños se propuso no sólo difundir sus propios textos (como ocurre tanto con Xirau como con Blanco y sus ensayos antes analizados), sino rendir homenaje a sus “mayores”.

Esto parece explicar la inclusión en el tercer número de cuatro sonetos de Jorge Guillén, sobre cuyo *Cántico* se había ocupado Carlos Blanco en *Presencia*.¹²⁷ Además de esta admiración, seguramente fue decisiva la opinión positiva que Paz (una vez más) tenía del autor de *Cántico*, a quien había conocido en Estados Unidos a mediados de los cuarenta.¹²⁸ El tema central de los sonetos, que están presentados bajo el título de “Elegías” (por lo que –se puede inferir– componen una secuencia), es precisamente el exilio, la fugacidad del tiempo, la “memoria” o, mejor dicho, su fragilidad. Forma privilegiada para condensar una meditación, el soneto sirve de medio idóneo para la expresión de estos temas. Aunque no hay certeza sobre la manera en que los editores entraron en contacto con Guillén para publicar sus textos, lo cierto es que para 1956, y luego de haber publicado la cuarta edición de *Cántico* en 1950, el poeta se hallaba escribiendo y seguramente preparando lo que sería su siguiente libro: la primera serie de *Clamor* que se llamó *Maremágnum*, salido a la luz finalmente en 1957 (Sudamericana, Buenos Aires). Los textos publicados en el número 3 de la *Revista Mexicana de Literatura* pasarán a formar parte de las siguientes series de *Clamor*: “La memoria quisiera” fue colocado en la sección VI de

¹²⁷ “Notas al *Cántico*, de Jorge Guillén” se publicó en la cuarta entrega de *Presencia* (F. Caudet, *El exilio republicano...*, op. cit., p. 535).

¹²⁸ Octavio Paz / Julián Ríos, *Solo a dos voces*, FCE, México, 1999, p. 19. En esta entrevista y en otras ocasiones, Paz reconoce la importancia que tuvo para él la obra de Guillén. De hecho, le dedica un pequeño ensayo a raíz de la edición en inglés de *Cántico* (“Horas situadas de Jorge Guillén”, *Papeles de Son Armadans*, 11, núm. 119 (1966), pp. 207-218).

...*Que van a dar al mar* –publicado en 1960 también en Buenos Aires por Sudamericana–, mientras que “Del Transcurso” y “El descaminado” se encuentran en la sección II de ese mismo libro. El soneto “A pique” abre la sección I de la tercera serie de *Clamor, A la altura de las circunstancias* (Sudamericana, Buenos Aires, 1963).¹²⁹ Es muy probable que la primera publicación de estos sonetos haya ocurrido en ese tercer número de la *Revista Mexicana de Literatura*; se trataría, en ese caso, de una deferencia significativa del autor con los jóvenes editores.

El primer texto, “La memoria quisiera”, alude desde luego a la experiencia del exilio que exacerba la necesidad de no olvidar y agudiza el sufrimiento por el paso del tiempo. La memoria es “infidel” cuando el sujeto trata de asir infructuosamente sus recuerdos:

La memoria quisiera con sus redes
Salvarnos eso que se nos escapa,
Casi deshecho por continua zapa,
Abismo abajo, pútridas paredes (3: 199).

El olvido se lleva todo; los recuerdos son para Guillén “joyas” que la memoria débil no puede resguardar. Si acaso lo único que hace es retener “un mapa de remiendos”. Los tercetos finales reflexionan sobre estas breves cosas que sobreviven al “naufragio” de la memoria; son recuerdos, en efecto, pero quizá ya no sean verdaderos:

En la orilla emerge conmovido
Náufrago de alta mar. Dice, jadea
Algo evoca su voz. Si fue, ya es cuento (3: 199).¹³⁰

¹²⁹ Deduzco estos datos a partir de la edición del libro *Aire nuestro. Clamor* hecho por Francisco J. Díaz de Castro (Anaya-Mario Muchnik, Madrid, 1993). En su “Introducción”, el editor da detalles sobre la secuencia de publicación de la obra de Guillén.

¹³⁰ De este soneto, F. Caudet ha dicho que se trata de un “compendio brillante, lúcido, altamente poético” de la experiencia del exilio a la que es inherente la memoria (“Dialogizar el exilio” en Manuel Aznar Soler,

En el segundo soneto, “Del transcurso”, la voz de nueva cuenta acude a su memoria. Del tiempo que fue recuerda ya muy poco; permanece una “vaga imagen” de su “niñez contemplativa”. Al exiliado le queda la frágil memoria, y un resquemor del futuro que obliga al sujeto a aferrarse a su presente; la conclusión contenida en los tercetos es la constatación de que el tiempo no le pertenece y prevalece, entonces, una resignación lúcida:

Fortuna adversa o próspera no auguro.
 Por ahora me ahínco en mi presente,
 Y aunque sé lo que sé, mi afán no taso.

Ante los ojos, mientras, el futuro
 Se me adelgaza delicadamente
 Más difícil, más frágil, más escaso (4: 200).

No se trata del viejo tópico del *tempus fugit*; es algo más: la melancolía del exilio causada por la pérdida de la certeza en la vida. La incertidumbre es el signo del exilio.

En el tercer poema de la serie, “El descaminado”, hay una expresión clara del sufrimiento inflingido por el exilio. El padecimiento mayor no es tanto el insomnio sino el divorcio interior, la zozobra de perder el pasado y no confiar en el futuro es lo que roba poco a poco la identidad al sujeto:

Dentro, confuso y torpe, me desvíó
 De lo que el alma sobre todo anhela:
 Mantener encendida esa candela
 Propia sin cuya luz yo no soy mío (3: 200).

El mayor deseo expresado es no perder la propia cordura, la imagen de sí mismo que la memoria otorga. En el último soneto, “A pique”, los recuerdos parecen representados como

ratas que huyen de un barco hundido, en consonancia con la imagen del primer soneto de esta serie:

Contra las ratas más y más el agua
Lanza sus rabias [...] (3: 201).

En definitiva, la experiencia del exilio se revela como una situación extrema que lleva a quien lo padece a vivir en la incertidumbre constante, en la nostalgia perpetua y en la duda permanente sobre la propia personalidad. Los sonetos de Guillén encarnan la parte más reflexiva de este proceso. Si bien, como se ha explicado, estos textos aparecen dispersos en los libros de 1960 y 1963, es posible una lectura de ellos tal como aquí se ha ensayado: es decir, considerándolos como una secuencia que, quizá (y no es tan aventurado pensarlo), el propio autor ideó.

Los hacedores de *Presencia* eran sensibles a la complejidad de la experiencia vital que significaba la emigración, al tiempo que consideraban la poesía como una expresión profunda de esa vivencia. Además de la admiración que mostraban por la obra de Guillén, sentían especial predilección por la poesía de Emilio Prados, un poeta que vivía entre ellos en el exilio mexicano, y a quien veían como ejemplo vital y literario.¹³¹ Ramón Xirau le dedicó, en las páginas de esa revista juvenil, un estudio en el que destacaba el cambio sufrido en la obra del poeta (y en general de otros autores) a raíz de su salida de España: de una poesía volcada al paisaje, al mar y al cielo a una que hablaba de las tribulaciones

¹³¹ Tomás Segovia dice que conoció a Prados a los 16 años: “Él tenía cuarenta y cuatro o cuarenta y cinco, y nuestra amistad, ricamente asimétrica, sucedía entera lejos de los sonoros salones de la gloria, incluso fuera de los medios intelectuales y de toda vida literaria [...] mis dieciséis años yo veía en él la encarnación misma del poeta” (“Palabras para Emilio Prados”, en Francisco Chica *et al.*, *Emilio Prados. Un hombre un universo*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 2000, p. 189).

interiores del sujeto, fijada en la propia memoria, en el pasado y en lo que se había dejado atrás, en casa.¹³²

El número 8 de la *Revista Mexicana de Literatura* rinde un homenaje al poeta malagueño: se publican tanto una selección de poemas de Prados como un estudio de su poesía escrito por Carlos Blanco Aguinaga, estudio que sirve de presentación tanto a los textos inéditos, como a su obra en general. En cuanto a los poemas, se trata, en realidad, de la segunda sección del libro (entonces en preparación) *Circuncisión del sueño*, que aparecería finalmente en 1957 (Tezontle, México). La sección se titula “En la gracia del viento” e incluye tres poemas: “Libertad dirigida”, “Transparencias” y “Condición del destino”.¹³³

Si ya Xirau observaba las etapas por las que atraviesa la poesía de Prados antes y después de la guerra, y otro tanto hace Carlos Blanco Aguinaga en su largo ensayo “La aventura poética de Emilio Prados”,¹³⁴ entonces se deben interpretar los textos de “En la gracia del viento” desde una óptica que tenga en cuenta la experiencia del exilio, en la medida en que el poeta intenta superar su realidad circundante y remontarse hacia su pasado. “Libertad dirigida”, por ejemplo, es una celebración de la lluvia, de la fertilidad y

¹³² “Emilio Prados en su ‘Jardín’” se publicó en el número 1 de *Presencia* (Caudet, *El exilio republicano en México...*, op. cit., p. 528).

¹³³ Los tres ocupan las páginas 39 a 49 de *Circuncisión del sueño* (Tezontle, México, 1957).

¹³⁴ Este ensayo es claro ejemplo del rigor y lucidez con que Blanco Aguinaga ejerce la crítica literaria; otro fruto significativo de su trabajo (el trabajo sobre Rulfo) ya se analizó en el capítulo IV. Se trata de una lectura de la poesía completa de Prados en la que describe y analiza las etapas de su producción. De la primera época (1922-1926), el crítico destaca la contemplación de la naturaleza, la presencia constante del campo y el mar. La naturaleza ocupa todo el poema, y los sentidos del sujeto la perciben de lleno; todo es quietud, silencio y claridad. En la segunda época (1926-1933) el sujeto entra en contacto con la amada, con el exterior; hay un proceso de fusión. La imaginación y el sueño son los medios por los que el yo entra en contacto con el mundo. La tercera época (1933-1939) se caracteriza por ser mucho más política, sobre todo durante los años de la guerra civil. La cuarta etapa (1940-1946) es la etapa mexicana, y está llena de nostalgia y recuerdos de la patria dejada atrás. Según Blanco, el paisaje de México, del clarísimo Valle Central, le ayuda al poeta a recuperar los paisajes de antaño, los de su juventud. Renace la fe de antes gracias a la contemplación del paisaje. Y finalmente la última etapa que culmina con dos libros entonces inéditos (pero que Blanco conoce con todo detalle, lo que revela la estrecha relación que guardan los jóvenes con el poeta, mezcla de amistad, admiración y magisterio): *Río natural* y *Circuncisión del sueño* (8: 71-101).

la abundancia asociadas al mes de abril. No se puede decir que el sujeto se halla gozoso frente a la naturaleza, sino que es la naturaleza misma la que se protagoniza una gran celebración:

Lluvia es Abril cantando abierto el pecho:
 “¡Abril! ¡Mis campos mil!”[...] (8: 3).

La presencia del agua en el mundo del poema es la que vitaliza ya no a la percepción del sujeto sino a la naturaleza.¹³⁵ Se festeja el ciclo de fertilidad que la lluvia ayuda a desencadenar:

¡Abril las aguas mil, las aguas llueve!
 Fiel de un reflejo intemporal, el agua
 cruzó en la luz de un cielo sin espacio;
 entró en Abril de Abriles mil desnuda
 y, al cielo limpio, Abril los cielos mil
 sus lunas va clavando en altas noches
 que, en nubes mil, el cielo le devuelve
 deshecho en flor –en nubes mil– de lluvia (8: 3).

Es notorio que el efecto que se busca en el verso con la aliteración es el de reproducir el ambiente líquido, la lluvia, mediante la repetición del sonido //l. La renovación del ciclo vital, gracias a la llegada de la lluvia, se simboliza en la germinación del trigo. La segunda parte del poema se centra en el ciclo del trigo (“Abril los tallos mil, Abril de tierra / derramado en sus trigos mil se mira [...]”, 8: 4) que es, a su vez, nuevo símbolo de vida porque se convertirá pronto en pan. El cierre de la noche es, de nueva

¹³⁵ Carlos Blanco Aguinaga ha explicado que el agua tuvo para Prados, “en su vida y en su obra”, una “función simbólica” sobre la que descansa el eje de buena parte de sus poemas (“Al final del exilio, cara a la muerte: sobre los tres últimos libros de Prados” en Francisco Chica *et al.*, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las terceras jornadas, celebradas en la Residencia de Estudiantes en diciembre de 1999 y dedicadas a Emilio Prados (1899-1962) en el centenario de su nacimiento*, Residencia de Estudiantes-El Colegio de México, Madrid, 2002, p. 130).

cuenta, la celebración de la abundancia, que llena de esperanza a la voz de que el ciclo, como los días, siga trayendo prosperidad:

¡La tarde es fuego! (¡El alba será fuego!)
 ¡Cae la noche y es fuego!...Un río, en curva
 al pie del monte, alienta su frescor
 que arrima al campo....
 ¡Duerme el trigo en vela! (8: 4).

El segundo poema –“Transparencias”– de esta serie contiene una especie de diálogo; parecen las voces del poeta y de la naturaleza, o quizá la del poeta que se interroga a sí mismo (“–¿Blanco el jaral?... / –¡Sí! ¡Mañana, sí! / (De ayer soy mañana)”, 8: 5). En todo caso, se trata de un recurso que usa en otras partes de *Circuncisión del sueño*,¹³⁶ y que vuelve a poner de manifiesto la plenitud del sujeto con el mundo:

¡Tenso está el tiempo...
 ¡Curvado y sin flecha el cielo...
 Salgo de mí...
 (¡Vuelo en otro!) (8: 5).

El tercer poema –“Condición del destino”– vuelve al ciclo del trigo, a la sucesión de estaciones y los meses, de los que el mes de agosto simboliza la plenitud de la madurez; con este nuevo ciclo la voz identifica su propio devenir en el tiempo, su propia vida:

–Abril, Abriles mil, continuo Abril:
 ¡pródigo de infinito, a ti mi cuerpo
 ajeno y propio, unido, vuelva al campo,
 completo Agostos mil de herencia y vida!
 ¡Vuelva a nacer de mí lo que me ha dado
 tu Abril que es yo lo que al nacer tenía! (8: 9).

¹³⁶ Por ejemplo en las canciones “IV” y “V” de la segunda parte: “– ¡Aquí! ¡Mi espina! / ¡Al pie del agua! / (La rosa sangra...) / – ¿Sobre la espuma?... / –No; bajo el cielo. / (Quito mi cuerpo)” (*op. cit.*, p. 58).

La voz se identifica plenamente con el grano de trigo, con su germinación; simbolizan la aparición del olvido, la llegada del presente (el paso, finalmente, de lo inerte –la semilla– a la vida –el germen, la espiga–). Ese presente es su exilio. La descripción de este proceso sigue, como en el resto del poema, un ritmo armonioso, pleno de musicalidad:

–Prenda de un trigo soy, trival y germen
 en sucesión latente de un olvido.
 ¿Olvido soy de mí? ¿Cuerpo real?
 ¿Olvido de qué olvido?...Preso y libre
 en batallas de Abril –perpetua patria–,
 sangre infinita soy de ave, un río [...]
 ¿Qué campo soy?...Ajeno he pelado
 para salvarme ajeno en paz sin patria.
 ¿Victoria soy ajena de mí mismo?... (8: 9-10).

Carlos Blanco Aguinaga encuentra que, en la sucesión de libros que Prados publica a lo largo de su vida, *Circuncisión del sueño* es una estación de plenitud vital y gozo. No sólo eso, sino que es un momento en que el poeta resuelve su angustia sobre la muerte (sobre el futuro), aprende a vivir con su pasado para disfrutar el presente. Esta armonía espiritual con el paso del tiempo se simboliza con el ciclo vital del trigo:

Resuelto así por el momento el dilema de la continuidad de sus tres tiempos, e imaginada su continuidad en la unidad del Ser y en la palabra que nos deja, con *Circuncisión del sueño* (1955-1957) Prados llega a lo que –a la manera de Espinosa– llamaba “libertad dirigida”. Ahí en el hecho natural de la germinación del trigo, encuentra ahora su gran metáfora del vivir y del morir; es decir, de la continuidad de todo ser en la Naturaleza. [...] Y en esa libertad canta una voz que ya el poeta no sabe si es o no suya. [...] Es un momento triunfal en la poesía de Prados. Todo aquí funciona. La idea –intuición de la realidad en que el grano de trigo, como toda materia, va a nacer desde su propia muerte– encuentra su expresión gozosa en el endecasílabo clásico, en las aliteraciones que funden y confunden lo uno con lo otro, en las extraordinarias metáforas.¹³⁷

¹³⁷ “Al final del exilio...”, art. cit., pp. 130-131.

Pero este modesto (aunque significativo) homenaje no es la única manifestación del grupo de jóvenes hispanomexicanos en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*. Tomás Segovia, quien a la postre se haría cargo de la publicación durante la segunda época (junto a Antonio Alatorre), publica varios poemas inéditos. También otro colaborador de *Presencia* publicó en el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* (a la que, hay que recordarlo, ayudó a fundar): Jomí García Ascot. Los poemas de ambos guardan semejanzas que se hacen evidentes a la luz de lo expuesto aquí sobre la influencia de Prados en la generación. Desde la participación de ambos en *Presencia* (en la que los poetas se debatían, según Caudet, entre el “reducto interior desolado” y la “plaza pública”),¹³⁸ Segovia y García Ascot perseveraron tanto en su propia escritura como en la colaboración en revistas: ambos fueron firmas frecuentes de la *Revista Universidad de México*, con reseñas, ensayos y críticas de cine.

En lo que se refiere a la poesía, Segovia escribió un par de libros: uno de ellos se publicó en *Los Presentes* y el otro, *Luz de aquí*, apareció años después (Tezontle, 1958). La tónica de esa época en los versos de Segovia es, en definitiva, la contemplación y la meditación. En los poemas publicados en el número 7 de la *Revista Mexicana de Literatura* (“Aparición de la hermosura”, “Aparición de lo blanco”, “Aparición de lo otro” y “Aparición crepuscular”, 7: 38-40), sale a relucir una voz que contempla y se llena de naturaleza los sentidos. “Aparición de la hermosura” es la contemplación de un atardecer, una puesta de sol, un día que muere:

[...] mortal aura escondida,
sólo la muerte enseña su medida (7: 38).

¹³⁸ *El exilio republicano en México...*, op. cit., p. 529.

En “Aparición de lo blanco”, predomina la quietud y la claridad del paisaje; la presencia de la luz termina por asimilar al sujeto a esa pureza:

Al viento de la tarde leve y puro
la fiebre se evapora
y la tristeza es una espera
que sonríe (7: 38).

En los versos de García Ascot (“Verano y retorno”) se percibe la misma actitud frente a la naturaleza. En este poema, el sujeto contempla el mar y desde ese lugar, poco a poco, logra fundirse con el paisaje:

Entonces
como la marea
comienza el canto dentro
muy despacio
empujando primero lentas olas de muy blandas espumas
que acarician y mueren
en la playa del corazón. [...]
El corazón gaviota
la carne playa amasada y oscura
el pelo viento salado (1: 37-38).

En el segundo grupo de poemas publicados por Segovia (“Tormenta”, “Tormenta”, “Alegría” y “Visible”, 12: 5-8), a la asimilación de los estados de ánimo y los sentidos del sujeto con el paisaje se agregan los sentimientos, y con ellos entra en los versos la amada. En el segundo poema llamado “Tormenta”, la desesperación de un desencuentro con ella y el clima borrascoso coinciden y trastornan al sujeto; la reconciliación en puerta produce un cambio de ánimo en el sujeto, ahora más esperanzado, como quien ve el alba. Los versos no dejan de ser bellos por lo que expresan de la amada y su presencia:

Pero tú mírame, mírame, y que me cante
La llama que te canta en la mirada.

Un vulnerable oasis
 Entre tus ojos y los míos tiembla:
 Al alba extenderá sus aguas puras
 A lo largo del día
 Por su virtud salvado (12: 6).

En definitiva, predomina la poesía interior, de tribulaciones, penas y alegrías sufridas por el poeta. No se hallan en sus palabras rastro alguno del desgarramiento del exilio que poblaba los versos de sus mayores; no puede dejar de notarse en esto la gran libertad con que estos poetas crecieron y fueron educados, en un medio caldeado por las ansias de regresar, la amargura del destierro y las rencillas ideológicas y políticas de la generación anterior.¹³⁹ Hay en los dos una obsesión por contemplar el paisaje (que poco a poco hacen suyo, es decir lo vuelven “real” en los versos), y se nota en ambos la lucha por dominar sus propios impulsos y encontrar una voz suya y original. Parece reconocible la lección de Prados, al menos en Segovia;¹⁴⁰ un aprendizaje que se decanta poco a poco y se vuelve luego imperceptible.

Los ocho poemas publicados por Segovia en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* fueron luego a dar (aunque algunos no sobrevivieron y otros fueron modificados) a su recopilación de 1960: *El sol y su eco*.¹⁴¹ Tanto él como García Ascot animan la presencia de la tradición poética del exilio en México.

¹³⁹ Esto lo subraya el mismo Segovia cuando habla de su relación con Prados: “Ahora, cuando lo miro a la distancia, me parece asombroso que nunca los escritores, los maestros, los lectores de la generación anterior nos hicieran el menor reproche por nuestra falta de compromiso visible o nos sugirieran mínimamente que siguiéramos un camino más acorde con el que había sido el suyo y en gran parte seguía siéndolo” (“Palabras para Emilio Prados”, art. cit., p. 193).

¹⁴⁰ Segovia habla de sus primeros intentos de escribir poesía, en su adolescencia, en estos términos: “Yo había leído ya algún libro suyo y lo imitaba descaradamente.” Cuando se vuelve amigo de Prados, cuenta que “Yo lo visitaba casi todos los días, y nos leíamos mutuamente los poemas recién escritos, tan abundantes en aquella época los suyos como los míos” (*ibid.*, p. 191-192). Desde luego que para sustentar la influencia de la poesía de Prados en Segovia hace falta un análisis mucho más profundo que el que aquí se puede hacer.

¹⁴¹ En el poema “Blancura” se reconocen algunos versos de “Aparición de lo blanco”. No hay rastro de los otros tres. En contraste, “Tormenta”, “Tormenta”, “Alegría” y “Visible” (que se llama luego “Ángel visible”) se conservan en la edición del libro (Universidad Veracruzana, México, 1960).

d) Hispanoamérica: los poetas de *Mito* (Colombia) y *Orígenes* (Cuba)

Ya se ha aludido en otras partes de este estudio al diálogo activo que los editores de la primera época entablaron con *Orígenes*; también se ha hablado de la empatía y similitudes entre los primeros y los esfuerzos del grupo de intelectuales reunidos en torno a *Mito*. Con ambas publicaciones los editores mexicanos intercambiaron materiales y publicidad. Quizá no se encuentre manifestación más patente de su intención por tender un puente con otras tradiciones literarias (en este caso, poéticas) del continente que en la inclusión de poemas de Cintio Vitier, José Lezama Lima, Fernando Charry Lara y Álvaro Mutis.

Desde mediados de los cuarenta (y puede que aún antes, en las otras revistas a las que dieron vida, como *Espuela de Plata* o *Nadie Parecía*) parece claro el interés que los poetas reunidos en torno a *Orígenes* (cuyo primer número es de 1944) –entre ellos José Lezama Lima– sienten por México y su cultura. Por aquel entonces, Lezama y sus amigos leían con atención las publicaciones mexicanas de los cuarenta, como *El Hijo Pródigo* y su hermana, *Letras de México*. Más aún, la revista cubana le rindió homenaje a México y su cultura en un número de 1947.¹⁴² En reciprocidad, Octavio G. Barreda y Ermilo Abreu Gómez publican poemas de Vitier y Lezama en *Letras de México*.¹⁴³ Es bueno tener

¹⁴² La portada de ese número 13 (1947) de la revista cubana presenta en la portada la reproducción de un fragmento del mural de Orozco en el Hospital del Niño Jesús. Se incluyen textos de Alfonso Reyes (“Un padrino poético”), Ermilo Abreu Gómez (“Un conquistador”), Alí Chumacero (“Amor entre ruinas”), Efraín Huerta (“Los labios deseados”), Clemente López Trujillo (“Sonetos”), Gilberto Owen (“Booz se impacienta”), Octavio Paz (“Tus ojos”, “Cuerpo a la vista” y “Nocturno”) y Justino Fernández (“Pintura mexicana, 1946”).

¹⁴³ De Vitier se publican cinco “Poemas” (“Como el fuego”, “Viejo fragmento”, “Canción”, “La música”, “Mas nadie diga”) en 1944 (1 de noviembre de 1944, vol. 4, núm. 23, p. 3) y “Me miras ver” en 1946 (Noviembre-diciembre de 1946, vol. 5, núm. 129, p. 355). Este último por cierto aparece en la misma página que el extraordinario poema de Octavio Paz, “La vida sencilla”. De Lezama, se publican un “Poema” (“*La seda amarilla que él no elabora...*”) en ese mismo año de 1946 (15 de septiembre de 1946, vol. 5, núm. 127, p. 323). La recopilación bibliográfica sobre y de Lezama, realizada por Justo C. Ulloa, no tiene en cuenta esta

presente estos detalles porque este intercambio sirve de antecedente al que, años después, llevan a cabo los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* y el grupo reunido en torno a Lezama y *Orígenes*. Los poetas cubanos, queda claro, no eran desconocidos (para decirlo mejor y más justamente, Vitier y Lezama no estaban inéditos) en México; se leían sus revistas (que circulaba, bien es verdad, con dificultad) y su obra.

Prueba de esto es que, hacia mediados de los cuarenta, ocurre el primer antecedente conocido (con seguridad no el único ni el primero) de la relación entre la *Revista Mexicana de Literatura* y el grupo cubano: Octavio Paz entra en contacto epistolar con José Lezama Lima, cuando éste lo invita a colaborar en *Orígenes*. Existe, como testimonio de este acercamiento, una carta de Paz a Lezama, fechada en Nueva York, en septiembre de 1945. El documento es importante por lo que dice de las inquietudes personales de Paz (en aquel entonces hacia el final de su estadía en Estados Unidos, que se había extendido por dos años), de sus lecturas y sus gustos, y de su interés por las revistas del grupo de escritores cubanos; además, la carta es indicio de cómo funcionaba el intercambio entre los escritores mexicanos y cubanos:

Perdone que no haya contestado inmediatamente a su amable invitación para colaborar en *Orígenes* [...] Ahora, con un poco de calma, le pido perdón por mi tardanza, le agradezco la invitación y le envío unos poemas (todos con un cierto aire de familia). Supongo que llegarán a tiempo para algún número de su revista. No la conocí hasta hace poco; Clariana me prestó varios números. Es magnífica y lo felicito muy de veras. La encuentro muy inteligente, muy sensible, muy universal y al mismo tiempo muy nuestra, muy de Hispanoamérica. Además la presentación me gusta también. Desde *Espuela de Plata* los sigo, a usted, a Vitier y al resto.¹⁴⁴

participación en *Letras de México (Sobre José Lezama Lima y sus lectores: Guía y compendio bibliográfico, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, 1987)*.

¹⁴⁴ I. González Cruz, *Fascinación de la memoria...*, op. cit., pp. 298-299. Bernardo Clariana (1912-1962) era un poeta valenciano que había participado en *Hora de España* y que se había exiliado a raíz de la guerra civil, primero en Francia, luego en Cuba (donde obviamente entró en contacto con los "origenistas") y también en Nueva York. Con seguridad, Clariana y Paz se habían conocido en 1937, en Valencia, en el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas.

En efecto, el interés de Paz por la obra de los poetas de ese grupo perdura, y al cabo de los años sigue intacto, como lo prueban unas palabras en una misiva –fecha en diciembre de 1953– que Luis Cernuda envía al director de *Orígenes*: “En estos días precisamente he hablado de usted y de su poesía con Octavio Paz, que está ahora de regreso en México, y los dos sentimos muy vivo interés por sus escritos.”¹⁴⁵ Por todos estos antecedentes, se hace fácil entender ahora la naturalidad con la que se establece un diálogo entre los editores mexicanos y el grupo cubano. Ya se han citado y analizado las misivas que Fuentes le envía a Lezama para realizar el canje de las publicaciones y pedirle su colaboración en la encuesta “Literatura y sociedad”. Sin embargo, éstas no son las únicas peticiones del novelista mexicano al poeta cubano. En carta fechada el 28 de febrero de 1956, Fuentes escribe:

Le agradezco su carta, y el envío del anuncio de *ORÍGENES*, que ya entregué a la imprenta. Tengo la impresión de que la colaboración entre nuestras publicaciones será importante y fructífera para las letras de Cuba y México [...] Y quiero que su invitación a los escritores mexicanos sea bilateral: cuanto pudiera usted enviarnos de autores cubanos para *Revista Mexicana de Literatura*, será bienvenido y apreciado en alto grado. Gracias, también, por la autorización –refrendada– para publicar “Fiestas oscilantes”. Lo incluiré en el número 5, que actualmente preparo.¹⁴⁶

Desde luego, “Fiestas oscilantes” abre el número 5 de la *Revista Mexicana de Literatura*. La mención del intercambio de colaboraciones de otros autores es una iniciativa que, por desgracia, no se llevó a cabo; en otra carta (del 3 de junio de 1956) Fuentes alude a la posibilidad de enviarle colaboraciones de Juan José Arreola, y otros escritores cercanos a la revista: “Espero poderle enviar pronto algo de mis herméticos amigos Rulfo y Arreola que secretan sus escritos en un pedro de pecha [*sic*] (es la inversión exacta, coatlicuesca).

¹⁴⁵ L. Cernuda, *Epistolario...*, *op. cit.*, p. 548.

¹⁴⁶ I. González Cruz, *Archivo de José Lezama Lima...*, *op. cit.*, p. 771.

Otros jóvenes escritores (Montes de Oca, Carballo) me han prometido colaboración pronta para *Orígenes*.”¹⁴⁷ Estos envíos no tienen lugar. En cambio, Fuentes sí envía un cuento suyo –“El que inventó la pólvora”, que había sido publicado en *Los días enmascarados*– que aparece en el que a la postre sería el último número de *Orígenes* (1956, núm. 40, pp. 11-15): desafortunadamente, el inicio de la publicación mexicana (1955) coincide con el declive y cierre de la cubana (1956), que llevaba ya una cierta longevidad. En reciprocidad, la *Revista Mexicana de Literatura* publica, además de los textos de Lezama, unos poemas de Vitier. Con seguridad, previamente a estas comunicaciones entre Fuentes y Lezama debió haber otras con Vitier para acordar la publicación de sus “Tres poemas”, aparecidos en el segundo número (2: 128-133); de hecho, Vitier aparece mencionado como quien facilita el intercambio entre las publicaciones.

“Fiestas oscilantes”, al parecer, no fue luego recogido en libro alguno; ni siquiera en las ediciones disponibles de la poesía completa de Lezama. Es, sin duda, un texto de difícil interpretación. Como toda la poesía que escribió Lezama, este poema tiene como centro principal la imagen: la realidad es tamizada a través de la alusión constante y así las metáforas constituyen un mosaico de lo que el poeta puede mirar. Las raíces de esta manera de concebir la poesía son claras: la poesía de Góngora (y en general la del Siglo de Oro) está en el origen de la dicción poética de Lezama (al menos en este texto), una dicción recargada en el hipérbaton, en la citada acumulación de imágenes, y en el ritmo que, en este caso, recrea una armonía notable. Los primeros versos dicen así:

Entredichos del regente, el can, las burlas,
Las consabidas fiestas derretidas, mal prestadas,
Fueron a un tiempo a llevar la cabaña y al traslado
Burdo de la corona sin hueso desgastada de cerveza, tontilla.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 773.

Relampagueante de solaz y a escaso trecho de la primavera,
 La hojalata mece el péndulo de Escocia, cucurucho
 Donde el gorrión borra las letras de repisa y circunvala (5: 429).

Hay algunos elementos, imágenes sueltas, que sugieren que se lleva a cabo una ceremonia o un festejo: una autoridad, el regente, una corona; y en la segunda parte, música y comida (eneldo, salmuera, hojas de calabaza, malvavisco, etc.). Sin embargo, a la opacidad de ciertas imágenes (¿a qué alude “la hojalata mece el péndulo de Escocia”?), se añade la dificultad de que la sucesión de imágenes no parece seguir un solo curso; hay cortes abruptos en la temporalidad de una imagen a la otra, y éstas, en conjunto, no parecen aludir a un solo sentido. Esta dificultad debió sorprender también a los lectores mexicanos; pero debió complacer a los editores de la revista que estaban ávidos de ejercicios literarios alejados del realismo, y que mostraron apertura a los experimentos con el lenguaje. En una de las cartas a Lezama, Fuentes califica de “hermoso” a este poema;¹⁴⁸ sin duda le atraían sus poderosas imágenes herméticas, y su ritmo altisonante.

La poesía de Cintio Vitier contrasta con la exuberancia de Lezama. Un verso más llano, más directo y transparente expresa, sin embargo, una similar complejidad. En los textos publicados en el segundo número, la voz transmite la acción a ciertos personajes creados. El tema del primero de ellos –“Los guardianes”– es la memoria, los recuerdos que entran por los sentidos: a eso aluden los subtítulos que marcan las divisiones del texto: “La mano”, “El ojo”, “El oído”, “La nariz”, “El paladar”. La dedicada a la audición es la parte que mejor condensa la intención del poema:

¹⁴⁸ En la primera misiva que le dirige, Fuentes le pide permiso para publicar el poema en estos términos: “Quiero aprovechar la ocasión para solicitar su permiso a fin de publicar, en un próximo número ‘Fiestas oscilantes’, el hermoso poema que me proporcionó Octavio Paz” (carta fechada el 24 de enero de 1956; I. González Cruz, *Archivo de José Lezama Lima, op. cit.*, p. 770).

La que mejor oye es la memoria, cuando surge
 El instante de neutralidad, de indiferencia.
 Entonces llegan los griticos de los juegos,
 El lado que nos cubría de deseo en la ciudad mojada,
 La bandurria dulzona de la angustia.
 Cuando acaba la ópera (¡adorable oro
 De sus nadas!) empiezan las letanías.
 Nos sumergimos, esperamos, poco importa.
 Pero tal vez un día todo acabe
 Y seamos el contorno (2: 128-129).

Otra muestra de la llaneza del verso de Vitier se halla en el tercer poema reproducido, “Palabras de Nicodemo”. Se trata de un poema que recrea el habla de la conversación. En el diálogo se reproduce la escena del evangelio de Juan (el epígrafe del poema así lo indica: “San Juan 3”) en que Nicodemo, un fariseo incrédulo, conversa con Jesús sobre la posibilidad de entrar en el cielo. Jesús insiste que sólo quien vuelva a nacer “del agua y del espíritu” entrará. En realidad, el poema es más complejo porque la escena se desarrolla en un sueño:

Pero estoy oyendo sus palabras de otro modo,
 Como si hubieran pasado por el agua de mi sueño
 Y gotearan en la luz de la mañana
 En la blanca bocanada de la luz, en las mañanas de mi infancia,
 Repitiéndome: si crees en mí,
 Si vuelves a nacer en el agua y el espíritu,
 Si te haces del espíritu...
 Los niños pasan gritando por la ciudad vacía (2: 133).

Se trata, en definitiva, de una breve, aunque significativa, muestra de la poesía del grupo *Orígenes* en la *Revista Mexicana de Literatura*. En la poesía cubana de Vitier y Lezama, los editores mexicanos encontraban su propio eco en la búsqueda de nuevas formas poéticas. Los versos de Lezama y Vitier tienen para los mexicanos el valor añadido

de su actualidad y frescura, de obra reciente, viva y en proceso, y en ello radica gran parte de la atracción y admiración que prodigan a los poetas de *Orígenes*.

En ese mismo espíritu los hacedores de la *Revista Mexicana de Literatura* establecen vínculos con otra revista latinoamericana: con *Mito* y el grupo de escritores que la impulsan los unen varias circunstancias, a las que ya se ha aludido en el capítulo III. La relación horizontal de fraternidad que se establece entre ambas no alcanza, sin embargo, a ser profunda en el terreno de lo poético. Eso con todo y que el fundador y director de esa revista, Jorge Gaitán Durán, era el poeta de mayor peso en la literatura colombiana de entonces. Gaitán Durán y Paz se habían conocido y hecho amigos cuando ambos coincidieron en París a comienzos de la década de los cincuenta. No se conocen, hasta ahora, cartas cruzadas entre ellos (ni con Fuentes u otro miembro del comité directivo); sin embargo, es seguro que esa relación permitió el canje de publicidad y el breve pero intenso intercambio de materiales.

El nivel de imbricación de ambos proyectos editoriales se refleja pronto. En *Mito* se publican varias colaboraciones tanto de Paz como Fuentes, “embajadores”, sin duda, de la *Revista Mexicana de Literatura*. En el primer número de *Mito*, como ya se adelantó, se publican fragmentos de *Semillas para un himno* de Octavio Paz bajo el título de “Poemas”.¹⁴⁹ Evidentemente no se trataba de poemas inéditos, como tampoco era inédito el cuento que Fuentes envió para que se publicara en el número 4 de la revista colombiana: “Por boca de los dioses”, perteneciente a *Los días enmascarados* (pp. 228-235). En cambio, sí se ofrece como adelanto un fragmento de *El arco y la lira*: “Verso y prosa” abrió el número 6 de *Mito* (pp. 393-407). La presencia de mexicanos o de sus obras se extiende

¹⁴⁹ Aparecen los siguientes poemas: “Como la marejada verde de marzo en el campo...” y “Aislada en su esplendor...”, así como “Refranes”; el primero están fechado en “México, 28 de enero de 1954”, y los dos últimos aparecen firmados “México, septiembre de 1954” (*Mito*, 1, num. 1, 1955, pp. 22-24)

luego a las reseñas (sección fundamental de la revista colombiana). Fuentes publica una reseña de *Pedro Páramo* en el número 8 (junio-julio de 1956, pp. 121-122) y Gaitán Durán reseña *El arco y la lira* en el número 10 (octubre-noviembre de 1956, pp. 263-264). En esa misma entrega, Fernando Charry Lara escribe un artículo sobre “Tres poetas mexicanos”: Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz (en cuyo apartado incluye algunas notas sobre *El arco y la lira*, pp. 244-262). El mismo Charry Lara reseña *Las peras del olmo* en el número 15 (agosto-septiembre de 1957, pp. 188-189).

Si bien se nota la ausencia de otras voces de jóvenes poetas mexicanos (que la propia *Revista* había promovido, como era el caso de Marco Antonio Montes de Oca, por ejemplo), estas colaboraciones hablan del interés que los editores de *Mito* muestran por el quehacer literario nacional del momento, en especial por la labor que los animadores de la *Revista Mexicana de Literatura* venían realizando. En el número 4 de *Mito*, Jorge Gaitán Durán publica una pequeña nota en la que saluda la aparición del primer número y manifiesta su simpatía por los escritores mexicanos; por su interés, vale la pena citarla entera:

Animada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, esta publicación continúa la gran tradición de las revistas aztecas de literatura: *Taller*, *Tierra Nueva* y *El Hijo Pródigo*, cuya principal característica ha sido el afán de superar las limitaciones regionalistas y de levantarse, no a lo universal-abstracto, sino a lo universal-mexicano. El primer número contiene, entre otros materiales de calidad, un significativo poema de Octavio Paz, un relato de Ernesto Mejía, un cuento de Casares y Borges, y un estudio de Carlos Blanco Aguinaga sobre Juan Rulfo, cuya obra es –desafortunadamente– desconocida en Colombia. La sección de notas, “El Talón de Aquiles”, es en realidad una sección de batalla, que nos parece valerosa e inteligente, aun cuando no compartamos varios conceptos y opiniones. No podemos dejar de manifestar nuestra gratitud por la generosa defensa que allí se hace de *MITO* y por la cita de nuestra nota sobre Jorge Luis Borges. Si bien no completamente identificadas, *MITO* y la *Revista Mexicana de Literatura* tienen numerosos puntos de contacto, que permitirán una provechosa labor de comprensión.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Jorge Gaitán Durán, “*Revista Mexicana de Literatura*”, *Mito*, 1, núm. 4, 1956, p. 276.

Como ya se ha adelantado, no se publican en reciprocidad tantas intervenciones de miembros de *Mito*; las colaboraciones de autores colombianos se reducen a un par de poemas. En el número 8 de la *Revista Mexicana de Literatura*, bajo el título de “Dos poetas colombianos” (a la manera en que acostumbraban anunciar en portada las inserciones especiales), aparecen los poemas de Fernando Charry Lara –“A la poesía”– y Álvaro Mutis –“Pregón de los hospitales”. Los poemas vienen anteceditos de una nota de presentación de Jorge Gaitán Durán, en la que el fundador de *Mito* expresa las dificultades a las que se enfrentan los poetas jóvenes de Colombia (y otros lugares):

Soportan el peso muerto de las retóricas tradicionales y modernas, y ya sabemos cuán difícil es la liberación consiguiente. Pero por primera vez en Colombia se trabaja con aplomo la literatura poética. La sinceridad aprende a expresarse noblemente. La forma tiene el gesto de las buenas causas [...] Aún es demasiado pronto para predecir que, luego de asumir inteligentemente los riesgos del taller, la nueva generación sabrá correr los riesgos de la invención (8: 66).

El poema de Charry Lara puede leerse como parte de ese proceso de apropiación de la poesía al que alude Gaitán Durán. Gracias al título, se puede interpretar el poema como la intensa relación del poeta con la poesía, que por momentos se representa como la “amante”. El texto, entonces, tematiza la lucha del poeta con la palabra; es un poema sobre la manera en que la poesía habita al individuo:

Remoto fuego de resplandor helado,
 llama donde palidece la agonía,
 entre glaciares nubes enemigas
 te imaginaba y era
 como se sueña a la muerte mientras se vive (8: 66).

El poeta, por momentos, sufre el abandono de la poesía; es en ese momento en que la voz acude al referente de la pérdida de la amada para expresar el dolor del alejamiento y la emoción del reencuentro:

Qué turbadora memoria recobrarte,
adorar de nuevo tu voracidad,
repasar la mano por tu cabellera en desorden,
brazo que ciñe una cintura en la oscuridad silenciosa.
Ser otra vez tú misma,
salobre respuesta casi sin palabras,
surgida de la noche del océano,
con tristes sonidos, rocas, lamentos arrancados del mar (8: 67).

Este poema de Charry Lara se recoge luego en el volumen de 1963, *Los adioses* (Imprenta Nacional, Bogotá).

“Pregón de los hospitales” formaba parte de una serie de textos, anunciados como “relatos” de Maqroll el Gaviero, cuyos comienzos se dieron a conocer en *Mito*. En el segundo número de esa revista apareció “Reseña de los hospitales de Ultramar” (junio-julio de 1955, pp. 72-76). Una nota del autor anunciaba la naturaleza de estos poemas en prosa:

Con el nombre de Hospitales de Ultramar, cubría el Gaviero una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por tierras y aguas emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia, en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio; esos eran para él los Hospitales de Ultramar.¹⁵¹

Al final de ese texto se anuncia: “Además de lo que aquí se publica, el libro [de Maqroll el Gaviero] consta de: ‘Pregón de los hospitales’, ‘Moirología’, ‘La construcción de

¹⁵¹ *Mito*, 1, núm. 2, 1955, p. 72.

la torre de Babel'.”¹⁵² Si bien en la contraportada del número 6 de esa revista se anuncia la próxima publicación del primero de esos textos, esto ocurre finalmente en las páginas de la *Revista Mexicana de Literatura*. El texto, como los otros en que habla el personaje creado por Mutis, tiene un alto grado de ironía, pues consiste en una apología (más precisamente un “pregón”, un anuncio) de un lugar al que van a morir los enfermos y se describen sus espacios como si fueran de recreo cuando son de sufrimiento:

¡Observen el lejano y amortiguado paso de los ruidos que en lugar de molestar recuerdan a los enfermos la existencia de un mundo ordenado que viaja lentamente al desastre de los años, al olvido, al asombrado desnudo del tiempo! (8: 69).

En esta antesala de la muerte, los individuos, a decir de la voz, pueden gozar de los placeres de la vida; la inminencia del final vuelve relativo el dolor y las prohibiciones sociales. La moral se desvanece y esto es un atractivo para entrar en el hospital:

¡Adelante señores[!], aquí terminan los deseos inconfesables e imposibles. El amor por la hermana, los senos de la monja, los juegos en los sótanos, la soledad de las construcciones, las piernas de las comulgantes, todo termina aquí, señores. Sigán, sigán...obedientes a la pestilencia que consuela y da olvido, que purifica y da la gracia. ¡Adelante! (8: 69).

Detrás de la ironía aparece, pues, el ensalzamiento de la sensualidad y una crítica a la moralina de la sociedad y la religión que condena los placeres por impuros. Este texto, finalmente, es el que abre la reunión de textos de Maqroll el Gaviero una vez que se publica el libro.

Sin duda, estos tres grupos de intelectuales (los asociados a *Mito*, *Orígenes* y la *Revista Mexicana de Literatura*) buscan trascender las fronteras de sus países y sus propias tradiciones poéticas para encontrar voces afines en otros contextos similares al suyo. En el

¹⁵² *Ibid.*, p. 76.

gesto de intercambiar material y compartir intereses estéticos y críticos hay una voluntad por pensarse dentro de una tradición hispanoamericana, antes que nacional. De parte de los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* este gesto se hace patente en la difusión de la poesía escrita por los poetas cubanos y colombianos.

Conclusiones

El campo cultural mexicano experimenta una expansión durante los años cincuenta, en parte como consecuencia de la bonanza económica de la posguerra. El auge editorial y la consolidación de un sector social dedicado a las labores intelectuales propician un reacomodo de fuerzas al interior del campo. Entre los intelectuales prevalecían, a pesar del paso del tiempo, los mismos conflictos que desde (por lo menos) los años veinte los habían polarizado. Se trataba, una vez más, de dirimir cuáles debían ser los fundamentos estéticos que representaban de mejor manera al México posrevolucionario: es decir, qué tipo de arte era el más conveniente para la situación mexicana de los cincuenta. A grandes rasgos, se planteaban (como desde décadas atrás) dos opciones contrapuestas y excluyentes: la de seguir los lineamientos marcados por la ideología oficialista —el nacionalismo, al que se añadía la exigencia del “compromiso” (de raigambre sartreana)— o bien la de reanudar los esfuerzos de la tradición mexicana —de la que el grupo de los Contemporáneos era el precedente más claro— que estaba abierta al mundo, a las culturas de Occidente (la clásica y la moderna europea), pero también a las culturas orientales (Japón, China, India): en una palabra, a la cultura universal.

El campo cultural mexicano se hallaba por aquellos años convulsionado por la disputa entre ambos puntos de vista. Los intelectuales en México, al estar la actividad cultural supeditada al financiamiento del Estado, estaban obligados a, cuando menos, pronunciarse frente a este conflicto e incluso algunos pedían que se adoptara la visión del régimen en el poder. En otras palabras, una vez consolidado el sistema de partido único y su tendencia a incorporar al seno del Estado a todos los sectores sociales, y una vez garantizada la estabilidad por el auge económico, vuelve a exigirse la adhesión del sector

intelectual a la visión oficial del arte y la estética: al nacionalismo, que forma el núcleo ideológico del poder en México. La situación en el plano internacional contribuía a que este debate fuera particularmente intenso. La Guerra Fría, a medida que aumentaba la tensión entre la Unión Soviética y los Estados Unidos, imponía otros límites a las opciones ideológicas internas y dotaba de connotaciones novedosas (respecto a las polémicas precedentes, como la de 1932) a los términos y los argumentos usados por cada bando.

En el México de los cincuenta no era posible, pese a los esfuerzos singulares de algunos escritores y al ejemplo de algunas organizaciones independientes, sustraerse de la fuerza que ejercía el Estado como principal promotor de la cultura. Los intelectuales se hallaban ligados, en mayor o menor medida, a la estructura administrativa del régimen, lo que provocaba que fuera inevitable enfrentar la disyuntiva entre alinearse o no al proyecto cultural nacionalista. Desde otra perspectiva, el Estado sostenía al campo cultural, en cuyo interior se disputaban el espacio los dos bandos ya aludidos.

En este ríspido y dinámico contexto se planea la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*. Los jóvenes escritores que se reúnen en torno a ella sostienen y encarnan una alternativa al nacionalismo. Su primer anhelo es la autonomía respecto del Estado y de su proyecto cultural. Los animadores sabían que dicho propósito se conseguiría mediante el establecimiento de un mercado sólido de bienes simbólicos. Las respuestas que dan Emmanuel Carballo y Octavio Paz a la encuesta de la revista *El Libro y el Pueblo* en 1954, sobre un sistema de becas para los escritores, son una muestra de esa conciencia. Sabían que si un público formado sancionara el canon literario, la actividad crítica inherente a sus deseos estéticos subsistiría en situación menos precaria que como lo hacía, a mediados de los cincuenta, en manos del Estado. En tanto eso no sucediera, tendrían que seguir lidiando con los vicios de un entorno literario en el que los interesados en agradar al

régimen (es decir, quienes concebían como indispensable declararse nacionalistas) los increparían cada vez para exigirles un mayor compromiso con la visión oficial de la realidad.

Sin embargo, como se ha visto, la autonomía total –al menos en el plano económico– respecto del Estado no ocurrió entonces. La *Revista Mexicana de Literatura* acudió a las formas de financiamiento comunes en aquella época: secretarías de estado, empresas públicas, órganos financieros del régimen y editoriales públicas ayudaron a sufragar la impresión. Pese a ello, hay que reconocer su intención de emanciparse, que se refleja en la asociación que establecen con el librero Emilio Obregón: la editorial que lleva su nombre es el testimonio de un esfuerzo más por generar alternativas de financiamiento a las instancias oficiales.

Tampoco en lo individual los hacedores de la *Revista* podían evitar el contacto con las estructuras económicas del régimen. En distintos niveles, con diferentes historias y motivaciones, todos estaban ligados a alguna de las instituciones oficiales (administrativas o académicas), de las que recibían su sueldo. Ninguno de ellos fue un escritor “profesional”, en el sentido de que pudiera vivir exclusivamente de su actividad específica: escribir. Es precisamente en esos años cuando instituciones como el Centro Mexicano de Escritores, con dinero de la Fundación Rockefeller, comienzan a ser una opción eficaz al estimular la creación literaria mediante becas. Es altamente significativo que gracias a esta iniciativa se alentara la publicación de obras tan importantes como *El llano en llamas* o *Pedro Páramo*, o que se diera cobijo a autores como Juan José Arreola, Carballo, Ramón Xirau (como secretario de la dirección del Centro), etc.

Si bien tanto la *Revista* como sus animadores más importantes subsistían gracias al Estado, es evidente que se opusieron a la visión nacionalista y oficial del arte. Es posible

interpretar este gesto como un anhelo modernizador que concebía la actividad literaria como autónoma del poder. O bien, cabe también leerlo como la propuesta de un grupo que, al participar del financiamiento estatal, quería postular la cultura universal como la verdaderamente legítima y la más adecuada para un país en vías de modernización, en lugar del nacionalismo, que consideraron insuficiente para cumplir tal propósito. Estos supuestos no son excluyentes y es posible que ambos sean verdaderos y sirvan para explicar las posiciones de los animadores de la *Revista*. Quizá también, en última instancia, sirvan de marco para interpretar el contenido de ésta.

La principal actitud de los animadores de la *Revista*, que se refleja en parte en el nombre que escogen para la publicación, es la de asumirse como los intelectuales que encarnan la “institución literaria” mexicana. Piénsese, si no, en la seguridad con que nombran a la publicación *Revista Mexicana de Literatura*. Su pretensión es instalarse en el lugar central del campo, en la posición dominante de los auténticos herederos de la tradición literaria nacional. De ahí que busquen colocarse, desde el primer número, en la cadena sucesoria de las revistas mexicanas canónicas del siglo XX, cuando se anuncia la antología –finalmente nunca publicada– de *La literatura mexicana en las revistas*: antología que, se supone, ilustraría la historia literaria nacional a partir de una selección de *Contemporáneos*, *Taller*, *Tierra Nueva* y *El Hijo Pródigo*.

El equipo de la *Revista* se presenta con una actitud polémica y de combate en el escenario de las letras nacionales. Para asumirse como continuadores de la vertiente mexicana “universalista” y arrogarse en ella un papel principal, los editores y su equipo ofrecen como argumentos esenciales tanto su juventud como su “profesionalismo”. Este último término hay que entenderlo más en sentido amplio (como el resultado del proceso de secularización de la sociedad a lo largo de la modernidad) que como una –imposible–

emancipación financiera del Estado. Quienes hacen la *Revista* se conciben a sí mismos como parte de ese nuevo estrato que, como producto de la separación de funciones de la actividad social, se encarga de la labor cultural con criterios racionales y que, ante todo, ejerce la crítica. Se presentan como literatos “profesionales” porque rechazan la intromisión del criterio de autoridad exterior, en las discusiones sobre su trabajo. En pocas palabras, se asumen como “intelectuales” modernos y se hallan dispuestos a encarnar esa función en el marco de los cambios sociales y económicos que se manifiestan en México durante los cincuenta. En cuanto a su juventud, no hay más que volver sobre las edades de los animadores y de los principales colaboradores: Fuentes, Carballo, Blanco Aguinaga, Xirau, Amparo Dávila, Margit Frenk, y tantos otros contaban en promedio unos 30 años. Para enarbolar la bandera de la “juventud” difunden, en el número 6, a los “Nuevos escritores mexicanos” (según reza la portada); se sienten contemporáneos de sus pares de otros países, como cuando en el número 9-10 publican una “Antología de la joven poesía francesa”.

Sin subestimar el talento ni el decisivo empuje de los jóvenes reunidos en torno a la *Revista Mexicana de Literatura*, no es posible analizar su desempeño sin considerar el apoyo que recibieron de Octavio Paz. A su vuelta a México en 1953, Paz ocupaba en el campo cultural mexicano un lugar central gracias a su obra y al prestigio internacional que había acumulado durante su estancia en el extranjero. Al asociarse con Paz, los jóvenes editores se aprovecharon de esta posición dominante para establecer los contactos internacionales que reforzaron su propuesta estética. Además, se adhieren a la actitud polémica que el propio Paz asume en lo personal a su regreso. Se han revisado textos clave que ilustran la postura combativa de Paz en los que, además de descalificar al nacionalismo, enarbola la crítica como la actividad fundamental del intelectual moderno. Los animadores

de la *Revista* armonizan sus propios intereses con las búsquedas personales de Paz (como es el caso de la defensa del surrealismo) y lo siguen en varias de sus actitudes polémicas.

El texto de la *Revista* muestra hasta qué punto las pretensiones de sus impulsores se volvieron realidad. El principal logro, sin duda, fue abrir sus páginas a prácticas literarias proscritas por quienes defendían el nacionalismo y la doctrina del compromiso. En la narrativa, los editores promovieron una vertiente no-realista y se mostraron favorables a una literatura de la “imaginación”. Acudieron incluso a tradiciones tan ajenas y novedosas como la surrealista (como en el caso de Pieyre de Mandiargues). Demostraron que el relato fantástico es un medio eficaz para penetrar en la realidad y criticarla y que, por ello, eran absurdas las acusaciones de que se trataba de una literatura de “evasión”. Al mismo tiempo fomentaron la vertiente mexicana de lo fantástico, que tenía en Amparo Dávila a una de sus mejores y más originales practicantes. De igual forma, estuvieron atentos al ejercicio de otras formas de realismo (distintas del realismo socialista) y procuraron retratar las transformaciones culturales de las que eran testigos: el auge de la vida urbana, la clase media y el cosmopolitismo. La prosa de Fuentes, de López Páez, de Poniatowska y, sobre todo, la de Cortázar en “El perseguidor” era la prueba de que el arte de narrar podía ser moderno en su forma y en la perspectiva frente al mundo contemporáneo. Estaban seguros de que la narrativa mexicana estaba a la par de tradiciones tan distintas como la argentina (Borges y Bioy) o la japonesa (Akutagawa).

En cuanto a la poesía, los editores decidieron enarbolar la obra de Octavio Paz y con ella las búsquedas estéticas del poeta. El lugar prominente que ocuparon “El cántaro roto”, *La hija de Rappaccini*, y el fragmento de *Piedra de sol* demuestra no sólo la admiración de los responsables de la publicación hacia la poesía de Paz, sino el asentimiento general a la propuesta estética del poeta que, en aquel momento, consistía en una muy personal

reelaboración del surrealismo. En términos generales, los dos poemas publicados (que luego pasarán a formar parte del libro *La estación violenta*) se destacan por la manera en que subvierten los valores defendidos por los nacionalistas: con un profundo mexicanismo, los poemas logran transmitir la peculiar visión del poeta sobre su país. “El cántaro roto” incluso puede ser considerado un manifiesto de la *Revista* no sólo por encabezar el primer número, sino por conjugar la modernidad de su forma con la postura crítica hacia la realidad nacional.

Pese a la recuperación del surrealismo –a la manera en que Paz lo hacía en su obra de por entonces–, la *Revista* no puede considerarse como una publicación plenamente adscrita al movimiento francés. Es verdad que da a conocer a poetas jóvenes (como Montes de Oca) que secundan la obra de Paz; incluso los editores difunden poesía surrealista de un ámbito ajeno al mexicano (en el caso de Braulio Arenas). Sin embargo, esta manifestación convive con otras provenientes de tradiciones poéticas distintas. Al igual que en el caso de la narrativa, los editores consiguen poner en diálogo a la poesía mexicana con la de otras tradiciones de prestigio. Destacan las antologías de la poesía norteamericana y de la francesa, así como la recuperación de la poesía española compuesta por exiliados. De hecho, gracias al aporte decisivo de los jóvenes hispano-mexicanos, se puede decir que la *Revista* es una más de las publicaciones que los exiliados ayudaron a crear en México.

La ambición de los animadores de la *Revista* por adoptar la ideología del profesionalismo se refleja más claramente en el tipo de crítica literaria que practican y difunden. Dan un lugar especial a la crítica propiamente académica (Speratti, Frenk, Blanco Aguinaga) que echa mano de herramientas teóricas. Deploran los vicios de una crítica literaria superficial e impresionista, caracterizada por los ataques *ad hominem*. Sin embargo, no pretenden imponer la crítica académica como la única posible. De manera

significativa, promueven textos que, escritos por creadores activos, dan una perspectiva original a la crítica literaria. Están convencidos de que ambos ejercicios y puntos de vista llenan los requerimientos de una crítica objetiva que, además, pone en práctica recursos novedosos para juzgar el quehacer literario.

Si bien un elemento central del modelo del intelectual al que aspiran a encarnar quienes hacen la *Revista* es la actitud crítica, en el terreno de la política se observan ciertas limitaciones. No es poca cosa que en “El cántaro roto” o en los fragmentos de *La región más transparente* sea posible percibir ciertos juicios agudos sobre la realidad política mexicana. Sin embargo, aunque los editores están siempre atentos a la realidad contemporánea y desean participar en el debate público sobre el momento histórico del que son testigos, es notable la ausencia de comentarios o señalamientos abiertos sobre el régimen político mexicano. Hay sólo escuetas y superficiales alusiones a la situación de México en la sección que dedican precisamente al comentario de la actualidad (“El talón de Aquiles”). Esta “autocensura” se explica por la ambigua situación de estos intelectuales cuya relación laboral con el Estado era una limitante para su actividad. De igual forma, esta ausencia era síntoma de un mal mayor: la casi completa dependencia del campo cultural del político.

A pesar de ello, los animadores de la publicación mostraron especial vehemencia en proclamar la autonomía del escritor frente al poder. Al observar el tironeo de la polarización propia de la Guerra Fría, fueron radicalmente críticos de las intervenciones de los Estados en el ámbito del arte. Rechazaron por igual al macartismo que al realismo socialista. En su censura del arte dirigido estaba implícita su oposición al nacionalismo cultural en México. Fijaron su modelo de independencia intelectual en la figura de Albert Camus y admiraron sobre todo su actitud crítica frente al poder y su defensa de la libertad.

Reforzaron su propuesta basada en una “tercera vía” con la publicación de los textos de Fromm y Papaioannou, que cuestionan los fundamentos filosóficos de ambos modelos de sociedad en disputa a nivel mundial: el capitalismo norteamericano y el comunismo soviético.

Desde luego que la defensa de la autonomía que esgrimieron quienes hacían la *Revista* estaba en abierta contradicción con los estrechos vínculos institucionales y personales que simultáneamente mantenían con un régimen cada vez más autoritario. A decir verdad, hace falta un estudio a profundidad de las peculiaridades del campo intelectual mexicano del siglo XX; con ello podría entenderse un poco más su histórica subordinación al proyecto nacional del Estado priista. Un estudio como éste, que se centra en una sola publicación y que se limita a un período muy acotado, es insuficiente para dar cuenta de tan compleja relación. No obstante, se puede concluir, en una explicación provisional, que quienes animaron la *Revista Mexicana de Literatura* trataron de separar al máximo su labor intelectual de su empleo en la administración estatal. Es probable que Paz y Fuentes, al trabajar para la Secretaría de Relaciones Exteriores, vieran con buenos ojos el contenido de la política exterior mexicana. Por ello, el estar empleados en esa instancia no entraba en conflicto con sus convicciones políticas. Al mismo tiempo, es preciso señalar que para mediados de los cincuenta el régimen no mostraba aún su lado más autoritario y antidemocrático. Precisamente hacia el final de la primera época de la *Revista* –en los años 1958 y 1959– ocurren las primeras manifestaciones callejeras de sectores sociales y obreros en contra del régimen. Era posible aún la convivencia de los intelectuales de tendencia liberal con el gobierno priista porque no estaban en el horizonte todavía la represión contra los ferrocarrileros, los médicos y los maestros y el consecuente endurecimiento de un sistema político cerrado y poco democrático. En todo caso, la compleja relación entre el

Estado y la nueva clase social integrada por los intelectuales es susceptible de un análisis aún más profundo y completo que el que en estas páginas ha podido hacerse. A final de cuentas una revista es sólo una pequeña parte del sistema cultural y por sí misma no ofrece una explicación suficiente de la totalidad.

A lo largo de estas páginas se ha sugerido que quienes animaron y colaboraron en la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* conformaron un grupo. Esta afirmación es cierta cuando se usa para decir que los dos responsables, asesorados por Paz, decidían el contenido y la disposición de los textos y expresaban de manera anónima sus puntos de vista políticos y estéticos en la sección miscelánea. Sin embargo, se vuelve difícil pensar en ellos como grupo cuando se infiere por los testimonios de los protagonistas que no había reuniones del comité de colaboración para tomar decisiones colegiadas. Es difícil pensar que hubiera un consenso entre todos los miembros sobre el contenido de la *Revista* o sobre las líneas políticas y estéticas principales. En el caso de la sección miscelánea, por ejemplo, se sabe que la mayor parte de los textos eran de Fuentes. Más aún, si se piensa en ese conjunto de nombres y se buscan nuevas apariciones públicas como equipo en empresas culturales posteriores, se encontrará que jamás volvieron a reunirse: la única ocasión en que coincidieron los nombres de Alatorre, Blanco Aguinaga, Montes de Oca, Rulfo, José Luis Martínez, Xirau y García Ascot fue esa primera época de la *Revista*. Los dos responsables nunca más vuelven a coincidir en una tarea común. De manera que, en rigor, no actuaban como grupo y no puede pensarse que la *Revista* fuera producto de un grupo a la manera en que lo fueron *Contemporáneos*, *Taller*, *Tierra Nueva* o, más tarde, *Plural* y *Vuelta*.

La fragilidad del vínculo que los unía se demuestra en su repentina y relativamente pronta disolución. Según Carballo, el cometido que los había juntado se cumplió a cabalidad muy pronto y por ello sobrevino el desmembramiento de ese directorio. La

Revista comienza a salir con retraso, las vacilaciones en los últimos números son evidentes: el número doble (9-10) trata de reparar el retraso, el 11 sale meses después de la fecha de portada y el último se demora casi un año. La calidad literaria no decae, pero la sección fija “El talón de Aquiles” desaparece para los últimos dos números y da paso a otra sección miscelánea que se centra en reseñas de la actualidad cultural: “Actitudes”. Esta sección, seguramente idea de Tomás Segovia, quien se asume como tercer responsable para las últimas entregas, llega a la segunda época.

Los retrasos y los cambios pueden explicarse porque efectivamente los principales promotores cambian de intereses. Paz prepara entre 1957 y 1959 trabajos de poesía y prosa que culminarán años después con la aparición de una segunda edición de *El laberinto de la soledad* (1959) y los libros de poemas *La estación violenta* (1958) y *Libertad bajo palabra* (1960). En 1958 ve la luz la primera novela de Fuentes, *La región más transparente*, que presumiblemente habrá absorbido su tiempo durante una temporada previa al lanzamiento. Paz abandona México hacia finales de 1958 y se desentiende por completo, al menos momentáneamente, de la transición a la segunda época. Los doce números de la primera época, según se puede ver, son testimonio de una reunión afortunada y fortuita de talentos y voluntades.

La segunda época de la *Revista* se inicia en enero de 1959. La periodicidad se vuelve trimestral y al frente de la publicación están otros (esta vez llamados “directores”): Antonio Alatorre y Tomás Segovia. Durante los primeros números es claro que intentan recoger la estafeta de la primera época y mantener la misma estructura en los números con textos de igual calidad. Incluso cultivan la polémica y la crítica con un tono mordaz en secciones como “Actitudes” y “La pajarera”. Sin embargo, no pasaría mucho tiempo para que esta constancia enfrentara problemas y obligara a los directores a reducir drásticamente

el volumen de las entregas (que a partir de ahí oscilan entre las 30 y las 100 páginas) y cambiar la periodicidad. Al poco tiempo, Juan García Ponce sustituye a Alatorre en la dirección. Ése es el momento en que toda una nueva generación de escritores mexicanos (entre cuyos miembros se encuentran Juan Vicente Melo, Jorge Ibargüengoitia, Inés Arredondo, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Alberto Dallal y el mismo García Ponce) toma la publicación y los ideales estéticos de los fundadores y se los apropia. El resultado, pese a las múltiples coincidencias, es una nueva revista con propuestas distintas. A decir verdad, los volúmenes que componen esos siete años (1959-1965) están a la espera de ser analizados y valorados en su justa dimensión. Un estudio pormenorizado establecería más claramente las diferencias con la primera época. Lo cierto es que el legado de los fundadores de la *Revista*, su línea estética y política, inspira (en parte) a otras publicaciones posteriores. Un ejemplo es *Cuadernos del Viento*, la revista que Huberto Batis y Carlos Valdés sostienen durante buena parte de los años sesenta. No es improbable que, tras una investigación más profunda y minuciosa de las décadas posteriores, se hallen otros aportes puntuales de la primera época de la *Revista* al sistema literario mexicano.

La teoría literaria debe aún afrontar los desafíos que plantea la revista como objeto de estudio. Es imposible no preguntarse: ¿qué tienen en común textos como “El perseguidor”, “El cántaro roto”, “El huésped”, “Realidad y estilo de Juan Rulfo” o “Marx y la soberanía de la industria”? La revista literaria sigue siendo un fenómeno refractario a las generalizaciones e incluso al análisis. Es un desafío para cualquier crítico o historiador de la literatura. A pesar de que no es posible extraer una generalización teórica de las páginas anteriores, es posible formular algunas observaciones que se desprenden del estudio de este caso.

Se ha procurado a lo largo de este estudio explicar las relaciones que existen entre los distintos textos publicados en los doce números de la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*, puesto que se ha supuesto desde el principio que su inclusión no fue producto del azar. Los conceptos de “sintaxis de la revista” (propuesto por Beatriz Sarlo) y “cotextualidad” (ideado por Rafael Osuna) han servido de base para este análisis. Se confirma, entonces, la pertinencia de tales conceptos puesto que el cuerpo de la revista está formado por una sucesión de textos que, de hecho, pertenecen a series ajenas a ella (en general, libros, la obra completa de sus autores, historias literarias nacionales, entre otras). Bajo el formato de la publicación periódica, sin embargo, estos conceptos adquieren un nuevo significado y nuevas dimensiones (sociales, históricas, culturales y políticas) que podrían quedar soslayadas si se omitiera su lectura en el contexto de la revista. Por ello, para explicar lo que significa el texto de la revista, para leer e interpretar su contenido, fue necesario ponerlo en perspectiva con su entorno. El formato de la revista subraya el vínculo de las piezas literarias con el momento histórico en que surgieron.

En otro nivel, la revista enfatiza el protagonismo de los editores quienes, según Osuna, ocuparían el papel de unos nuevos “autores” al elegir los materiales de la publicación, así como su jerarquización dentro del formato. La revista literaria sirve entonces como medio de expresión de un puñado de escritores que al decidir sobre el contenido asumen una posición política y estética frente a su entorno. Al hacerlo, al polemizar con sus pares y al interpelar a otros ámbitos sociales (como el del poder), se asumen como intelectuales y otorgan a la actividad literaria un cariz político. Por ello, el texto de la revista también se explica por las relaciones y los conflictos entre sus hacedores y el campo intelectual.

La labor del crítico literario y del historiador de la literatura consiste en revelar el contenido y los alcances del proyecto intelectual y político que ostenta el texto de la revista. A lo largo de este estudio, las condiciones sociales y políticas de México y del mundo hacia mediados de los cincuenta, así como las peculiaridades del campo cultural mexicano, han servido para dilucidar y analizar el proyecto literario y político de quienes hicieron la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*. El procedimiento usado ha consistido en una permanente comparación entre el texto de la revista y el contexto cultural y político de la época. Los suplementos literarios de los cincuenta, las revistas contemporáneas (las mexicanas y las de otros países con las que los editores tuvieron relación) y (en algunos casos) la correspondencia particular de los principales involucrados en la publicación han sido las fuentes documentales para reconstruir los conflictos del campo cultural. Se ha puesto de manifiesto a lo largo de este análisis que el contenido de la *Revista* se debe interpretar (en parte) como una reacción al entorno y como la voluntad de los editores por incidir en el campo cultural.

De esa manera, se ha descubierto el proyecto literario y político de la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura*. Lo publicado ahí confluye en una u otra medida en las grandes líneas del discurso total de la publicación. Quizá la crítica literaria se vea en problemas para responder cuáles son las relaciones entre un relato como “El perseguidor”, un poema como “El cántaro roto”, un cuento fantástico como “El huésped” y un ensayo como “Realidad y estilo de Juan Rulfo” si los analiza en sus series respectivas. Pero el estudio sobre la primera época de la *Revista Mexicana de Literatura* llevado a cabo en las páginas precedentes ha revelado que sirvieron, en un momento de la historia literaria de México, para que un conjunto de escritores e intelectuales enarbolara un proyecto cultural

propio: reivindicar su autonomía frente al poder por medio de una defensa del universalismo estético y, con ello, llevar adelante una renovación de su tradición literaria.

AGBibliografía¹

Entrevistas personales

Con Emmanuel Carballo, en la Ciudad de México, el 15 de abril de 2005.

Con Ramón Xirau, en la Ciudad de México, el 29 de abril de 2005.

Con Antonio Alatorre, en la Ciudad de México, el 29 de agosto de 2005.

Con Margit Frenk, en la Ciudad de México, el 7 de diciembre de 2005.

Con Carlos Blanco Aguinaga, en Denton, Texas, el 7 de abril de 2006.

“[A pesar de todo...]”, *Metáfora*, núm. 1, marzo-abril de 1955, p. 3.

“A word to our readers”, *Dissent*, 1 (1954), 3-4.

ACEVEDO ESCOBEDO, ANTONIO, “El desarrollo editorial”, en *México: cincuenta años de revolución, t. IV: La cultura*, FCE, México, 1962, pp. 413-455.

AKUTAGAWA, RYONOSUKE, *El biombo del infierno y otros cuentos*, ed. de Kazuya Sakai, La Mandrágora, Buenos Aires, 1959.

-----, *Rashomon et autres contes*, ed. de Arimasa Mori, Gallimard, París, 1965.

ALATORRE, ANTONIO, “Emma Susana Speratti Piñero (1919-1990)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39 (1991), 657-664.

ALAZRAKI, JAIME, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Gredos, Madrid, 1983.

-----, “Prólogo. Puentes hacia la otredad”, Julio Cortázar, *Obras completas I. Cuentos*, ed. de Saúl Yurkievich, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, pp. 39-68.

ALBA, VÍCTOR, *Sísifo y su tiempo. Memorias de un cabreado*, Laertes, Barcelona, 1996.

ALONSO, CARLOS J., *Julio Cortázar. New Readings*, Cambridge University Press, Nueva York, 1998.

¹ Los documentos anónimos, manifiestos colectivos así como otros textos periodísticos sin firma aparecen clasificados en orden alfabético por el título.

- ALTAMIRANO, CARLOS Y BEATRIZ SARLO, *Literatura / Sociedad*, Hachette, Buenos Aires, 1983.
- AMAR SÁNCHEZ, ANA MARÍA, “Between Utopia and Inferno (Julio Cortázar’s Version)”, en Carlos J. Alonso, *Julio Cortázar. New Readings*, Cambridge University Press, Nueva York, 1998, pp. 4-24.
- ANGLES, AUGUSTE, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française*, 3 tomos, Gallimard, París, 1978-1986.
- ANHALT, NEDDA DE, “Amor: Occidente y Oriente (Apuntes para un estudio comparativo sobre *La hija de Rappaccini* de Hawthorne y Paz)”, en V. M. Mendiola *et al.*, *Festejo: 80 años de Octavio Paz*, El Tucán de Virginia, México, 1994, pp. 40-62.
- ARREOLA, ORSO, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, Diana, México, 1998.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 14 de septiembre de 1952, núm. 184, p. 7.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 26 de octubre de 1952, núm. 188, p. 7.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 4 de septiembre de 1953, núm. 223, p. 2.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 27 de septiembre de 1953, núm. 236, p. 2.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 11 de octubre de 1953, núm. 238, p. 2.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 18 de octubre de 1953, núm. 239, p. 2.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 22 de noviembre de 1953, núm. 244, p. 2.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 24 de enero de 1954, núm. 253, p. 4.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 21 de febrero de 1954, núm. 257, p. 2.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 7 de marzo de 1954, núm. 259, p. 2.

- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 11 de abril de 1954, núm. 264, p. 2.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 20 de junio de 1954, núm. 274, p. 2.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 15 de agosto de 1954, núm. 282, p. 2.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 5 de septiembre de 1954, núm. 285, p. 2.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 12 de septiembre de 1954, núm. 286, p. 2.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 26 de septiembre de 1954, núm. 288, p. 2.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 17 de octubre de 1954, núm. 291, p. 3.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 24 de julio de 1955, núm. 331, p. 3.
- “Autores y libros”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 11 de septiembre de 1955, núm. 338, p. 2.
- BARREDA, OCTAVIO G., “*Gladios, San-Ev-Ank, Letras de México, El Hijo Pródigo*”, en *Las revistas literarias de México*, INBA, México, 1963, pp. 209-239.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, UNAM, México, 1957.
- BARTRA, ROGER, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Debolsillo, México, 2005 [primera edición, 1987].
- BERMÚDEZ, MARÍA ELVIRA, “Los Libros”, *Revista Mexicana de Cultura* suplemento de *El Nacional*, 12 de diciembre de 1954, núm. 402, p. 12.
- , “Los Libros”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 26 de diciembre de 1954, núm. 404, p. 12.
- , “Los Libros”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 23 de enero de 1955, núm. 408, p. 12.
- BLANCO AGUINAGA, CARLOS, “Al final del exilio, cara a la muerte: sobre los tres últimos libros de Prados”, en Francisco Chica *et al.*, *Los refugiados españoles y la cultura*

- mexicana. Actas de las terceras jornadas, celebradas en la Residencia de Estudiantes en diciembre de 1999 y dedicadas a Emilio Prados (1899.1962) en el centenario de su nacimiento*, Residencia de Estudiantes-El Colegio de México, Madrid, 2002, pp. 127-142.
- BOND, DAVID J. "Mystic and erotic experience in the fiction of André Pieyre de Mandiargues", *Kentucky Romance Quarterly*, 27 (1980), 203-213.
- BORELLO, RODOLFO A., "Charlie Parker: 'El perseguidor'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (1980), 573-594.
- , "'Los buenos servicios' o la ambigüedad de las vidas ajenas", en David Lagmánovich *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Ediciones Hispam, Barcelona, 1975, pp. 41-57.
- BORGES, JORGE LUIS, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, 2ª ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1965.
- BOURDIEU, PIERRE, "Campo intelectual y proyecto creador", en Marc Barbut *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, 1967, pp. 135-182.
- , "Le champ littéraire. Préables critiques et principes de méthode", en *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium*, 1984, núm. 36, pp. 5-20.
- B[URNS]. A[RCHIBALDO]., "Seis cuentos enmascarados", *Revista Universidad de México*, noviembre-diciembre de 1954, núms. 3-4, pp. 29 y 30.
- BUSHNELL, DAVID, *Colombia una nación a pesar de sí misma. De los tiempos precolombinos a nuestros días*, 5ª ed., trad. Claudia Montilla, Planeta, Bogotá, 2006.
- BUSTOS CERECEDO, MIGUEL, "[Reseña a] *El alba en las simas* de José Mancisidor", *Metáfora*, mayo-junio de 1955, núm. 2, p. 39.
- CABRERA LÓPEZ, PATRICIA, *Una inquietud de amanecer. Literatura y poder en México, 1962-1987*, UNAM-Plaza y Valdés, México, 2006.
- CARBALLIDO, EMILIO, *La caja vacía*, FCE, México, 1962 (*Letras mexicanas*, 71).
- CARBALLO, EMMANUEL, "Los días enmascarados", *Revista Universidad de México*, marzo de 1955, núm. 7, p. 4 y 16.
- , *Cuentistas mexicanos modernos*, 2 tomos, Libro-Mex, México, 1956.
- , *Ya nada es igual. Memorias [1929-1953]*, FCE, México, 2004.

- , *Diario público 1966-1968*, CONACULTA, México, 2005.
- CARDONA PEÑA, ALFREDO, “Entrevista con Antonio Castro Leal”, *Las Letras Patrias*, enero-febrero de 1954, núm. 1, pp. 127-136.
- CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS, “Demagogos de la poesía. La Exposición Surrealista”, *Taller*, enero-febrero de 1940, núms. 8-9, pp. 47-50.
- CARTER, BOYD, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, De Andrea, México, 1968.
- CASTRO LEAL, ANTONIO, *La poesía mexicana moderna*, FCE, México, 1953 (“*Letras mexicanas*”, 12).
- CASTRO, ROSA, “La libertad del escritor. Una entrevista con Octavio Paz”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 17 de enero de 1954, núm. 252, p. 3.
- CAUDET, FRANCISCO, *El Hijo Pródigo (Antología)*, Siglo XXI, México, 1979.
- , *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1992.
- , “Dialogizar el exilio” en Manuel Aznar Soler, ed., *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*, Associació d’Idees-GEXEL, Barcelona, 1998, pp. 31-55.
- CENTRO MEXICANO DE ESCRITORES, *Décimo Aniversario*, CME, México, 1961.
- CERNUDA, LUIS, *Obras completas. Volumen II. Prosa I*, ed. de Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994.
- , *Epistolario 1924-1963*, ed. de James Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003.
- CHÁVARRI, RAÚL, “Fantasías, mitos, símbolos y poéticas en el teatro de Octavio Paz”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345 (1979), 503-524.
- CHEREM, SILVIA, *Entre la historia y la memoria*, CONACULTA, México, 2000.
- CHUMACERO, ALÍ, “Las letras mexicanas en 1953”, *Las Letras Patrias*, enero-febrero de 1954, núm. 1, pp. 113-126.
- , “Las letras mexicanas en 1954”, *Revista Universidad de México*, enero-febrero de 1955, núms. 5-6, pp. 8-13.
- , “La poesía”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 29 de diciembre de 1957, núm. 459, pp. 1 y 2.

- , "El cántaro roto. Un poema de Paz", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 17 de agosto de 1958, núm. 492, p. 1.
- CIFO GONZÁLEZ, MANUEL, "Relativismo espacio-temporal en 'El perseguidor', de Julio Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (1980), 414-423.
- COLINA, JOSÉ DE LA, *Ven, caballo gris*, Universidad Veracruzana, México, 1959 (*Serie Ficción*, 10).
- "Colofón", *Metáfora*, mayo-junio de 1955, núm. 2, p. 44.
- "Colofón", *Metáfora*, julio-agosto de 1955, núm. 3, p. 45.
- "Colofón", *Metáfora*, septiembre-octubre de 1955, núm. 4, p. 47.
- "Conferencias de literatura de Argentina", *El Nacional*, 5 de septiembre de 1954, p. 10.
- CORTÁZAR, JULIO, "La puerta condenada", *Revista Universidad de México*, junio-julio de 1955, núms. 10-11, pp. 7- 9.
- , *Final del juego*, Los Presentes, México, 1956.
- , *Cartas I (1937-1963)*, Alfaguara, Buenos Aires, 2000.
- , *Las armas secretas*, ed. de Susana Jakfalvi, 15ª ed., Cátedra, Madrid, 2001.
- , *Obras completas I. Cuentos*, ed. de Saúl Yurkievich, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2003.
- COSIO VILLEGAS, DANIEL, "L'intellectuelle mexicain et la politique", en Jean Meyer *et al.*, *Intellectuels et État au Mexique au XXe siècle*, CNRS-Université de Perpignan, 1979, pp. 9-17.
- DOMÍNGUEZ CUEVAS, MARTHA, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, Aldus-Cabos Sultos, México, 1999.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR, *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1996)*, FCE, México, 1996.
- Dictionnaire des littératures de langue française*, t. 1, J. P. Beaumarchais, Daniel Couty y Alain Rey (eds.), Bordas, París, 1984.
- ECHAVARRÍA, SALVADOR, "Derroteros de la poesía contemporánea", *Estaciones*, 1 (1956), 13-26.
- Enciclopedia de México*, Enciclopedia Britannica de México, México, 1993.

“Encuesta para establecer en México la Beca del Escritor”, *El Libro y el Pueblo*, núm. 3, marzo de 1954, pp. 35-38.

“Encuesta para establecer en México la Beca del Escritor”, *El Libro y el Pueblo*, núm. 4, abril de 1954, pp. 40-45.

“Encuesta para establecer en México la Beca del Escritor”, *El Libro y el Pueblo*, núm. 5, mayo de 1954, pp. 41-45.

“Encuesta para establecer en México la Beca del Escritor”, *El Libro y el Pueblo*, núm. 6, junio de 1954, pp. 51-55.

“Encuesta para establecer en México la Beca del Escritor”, *El Libro y el Pueblo*, núms. 7-8, julio-agosto de 1954, pp. 98-103.

“Encuesta sobre el ‘realismo socialista’”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 1, marzo-mayo de 1953, p. 105.

ESCALANTE, EVODIO, *La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca*, UNAM, México, 2003.

ESTRAZULAS, ENRIQUE, “Los perseguidores. Tres acordes para un saxo alto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (1980), 424-430.

FEIN, JOHN, “La estructura de *Piedra de sol*”, *Revista Iberoamericana*, 78 (1972), 73-94.

FLORES, ENRIQUE, “El cántaro roto (1955)”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16 (1992), 469-483.

FRANCO, LOURDES, “Octavio G. Barreda. La gravedad desternillada”, en VV. AA., *Escritores en la diplomacia mexicana*, SRE, México, 1998, pp. 167-186.

FRENK, MARGIT, “Jarchas mozárabes y estribillos franceses”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6 (1952), 281-284.

-----, “El nacimiento de la lírica española a la luz de los nuevos descubrimientos”, *Cuadernos Americanos*, 12, núm. 1 (1953), 159-174.

FROMM, ERICH, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea. Hacia una sociedad sana*, trad. Florencio Torner, FCE, México, 1956.

FROUMAN-SMITH, ERICA, “Patriarchy and madness: The dilemma of female characters in three short stories by Amparo Davila”, *Discurso*, 8, núm. 1 (1991), 135-145.

- FUENTES, CARLOS, "Crónica 2. Los restos", *Revista Universidad de México*, marzo de 1955, núm. 7, pp. 7-9.
- , "Mi amigo Octavio Paz", *Reforma*, secc. "Cultura", 6 de mayo de 1998, p. 1.
- , *Tiempo mexicano*, Joaquín Mortiz, México, 1971.
- FUNK, RAINER, *Erich Fromm: el amor a la vida*, Paidós, Barcelona, 1999.
- GAITÁN DURÁN, JORGE, "Revista Mexicana de Literatura", *Mito*, 1, núm. 4, 1956, p. 276.
- GARCÍA GUTIÉRREZ VÉLEZ, GEORGINA, "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. *Cuentos de locura de amor y de muerte*", en Elena Urrutia, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, El Colegio de México-Instituto Nacional de las Mujeres, México, 2006, pp. 129-162.
- GARRIDO, LUIS JAVIER, "El nacionalismo priísta", en Cecilia Noriega Elío, ed., *El nacionalismo en México*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1992, pp. 259-274.
- GIL VILLEGAS, FRANCISCO, "Ortega y el Hiperión mexicano", en James Valender *et al.*, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las segundas jornadas celebradas en El Colegio de México en noviembre de 1996*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 161-191.
- GILMAN, CLAUDIA, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.
- , "Las revistas y los límites de lo decible: cartografía de una época", en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Alianza, Madrid-Buenos Aires, 1999, pp. 461-468.
- GIRBAL-BLACHA, NOEMÍ Y DIANA QUATTROCCHI-WOISSON (eds.), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1999.
- GLOCKNER, FRITZ, *Coleccionista de estrellas (Fernando Benítez en Tonantzintla)*, Secretaría de Cultura, Puebla, 2002.
- GONZÁLEZ CASANOVA, PABLO, *La democracia en México*, 8ª ed., Era, México, 1976 [primera ed. 1965].
- GONZÁLEZ CRUZ, IVÁN (ed.), *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- (ed.), *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998.

GONZÁLEZ, JOSÉ LUIS, “Los Libros. Un tercero pide la palabra”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 2 de enero de 1955, núm. 405, p. 12.

----, “Cuatro cuestiones”, en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 28 de agosto de 1955, núm. 336, p. 1.

GONZÁLEZ MARÍN, SILVIA, *Prensa y poder político. La elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*, UNAM-Siglo XXI, México, 2006.

GONZÁLEZ ROJO, ENRIQUE, “Los hombres de buena voluntad”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 2 de octubre de 1955, núm. 340, pp. 1 y 2.

-----, “Una historia personal del poeticismo”, *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 21 de mayo de 1988, núm. 555, pp. 1-2.

GORDON, SAMUEL, “Algunos aportes sobre crítica y ‘jazz’ en la lectura de ‘El perseguidor’”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, 1980, 595-608.

GUILLÉN, JORGE, *Aire nuestro. Clamor*, ed. de Francisco J. Díaz de Castro, Anaya-Mario Muchnik, Madrid, 1993.

HEATH, WILLIAM, “The literary criticism of John Middleton Murry”, *Publications of the Modern Language Association*, 70 (1955), 47-57.

HOBBSAWM, ERIC, *Historia del siglo XX*, trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Crítica, Barcelona, 1998.

HUDDE, HEINRICH, “El negro fausto del jazz”, en *Coloquio internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, t. 2, Fundamentos, Madrid, 1985, pp. 37-48.

JITRIK, NOÉ, “Crítica satélite y trabajo crítico en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23 (1974), 337-368.

Kátharsis (1955-1960). Edición facsimilar, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, 1994.

KING, JOHN, *Sur. A study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986. En español: *Sur, Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, trad. Juan José Utrilla, FCE, México, 1989.

LABASTIDA, JAIME (ed.), *Cartas cruzadas. Octavio Paz/Arnaldo Orfila*, Siglo XXI, México, 2005.

“[Las letras patrias...]”, *Las Letras Patrias*, núm. 1, enero-marzo de 1954, p. 5.

Las revistas literarias de México, INBA, México, 1963.

- Las revistas literarias de México (Segunda serie)*, INBA, México, 1964.
- LEIVA, RAÚL, “Un nuevo libro de Octavio Paz: *Semillas para un himno*”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 5 de diciembre de 1954, núm. 298, p. 2.
- , “Conversaciones con Luis Cernuda”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 16 de enero de 1955, núm. 304, p. 3.
- , “El libro de la semana. *Piedra de sol*”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 27 de octubre de 1957, núm. 449, p. 2.
- , *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1959.
- LEMPERIERE, ANNICK, *Intellectuels, État et Société au Mexique*, L’Harmattan, París, 1992.
- LERÍN, MIGUEL, “[Sobre la fundación del INEHRM]”, *El Nacional*, 4 de septiembre de 1953, pp. 3 y 6.
- LEVIN, HARRY, “Criticism in crisis”, *Comparative Literature*, 7 (1955), pp. 144-155.
- “Libertad y universalidad de la cultura”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, marzo-mayo de 1953, núm. 1, p. 3.
- LIE, NADIA, *Transición y transacción. La revista cubana Casa de las Américas (1960-1976)*, Hispamérica-Leuven University Press, Lovaina, 1996.
- LIZALDE, EDUARDO, “*Dimensión imaginaria* de Enrique González Rojo”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, 26 de abril de 1953, núm. 214, p. 3.
- LOTTMAN, HERBERT, *La Rive Gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, trad. José Martínez Guerricabeitia, Tusquets, Barcelona, 1994.
- LOUIS, ANNICK, “Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49 (2001), 409-437.
- MACADAM, ALFRED, “Tiempos, lugares, encuentros [Entrevista con O. Paz]”, en Octavio Paz, *Obras completas. Miscelánea III. Entrevistas*, FCE-Círculo de Lectores, México, 2003, pp. 326-354.
- MAGIS, CARLOS, *La poesía hermética de Octavio Paz*, El Colegio de México, México, 1978.
- MANGONE, CARLOS y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires, 1993.

- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, *La literatura mexicana del siglo xx*, CONACULTA, México, 1995.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, LEONARDO, “Las pautas intelectuales de la *Revista Mexicana de Literatura* (primera época, 1955-1957)”, *Tema y Variaciones de Literatura*, 2005, núm. 25, pp. 121-147.
- MATA, ÓSCAR, *Juan José Arreola maestro editor*, Ediciones Sin Nombre-CONACULTA, México, 2003.
- MCGRÉGOR, JOAQUÍN, “Los Libros. En torno a un folleto”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 19 de diciembre de 1954, núm. 403, p. 12.
- MILLS, C. WRIGHT, “On knowledge and power”, *Dissent*, 2 (1955), 201-212.
- MOJARRO, TOMÁS, *Cañón de Juchipila*, FCE, México, 1960 (*Letras mexicanas*, 58).
- MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO, *Delante de la luz cantan los pájaros*, FCE, México, 1959 (*Letras mexicanas*, 50),
- , *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos Marco Antonio Montes de Oca*, Empresas Editoriales, México, 1967.
- MUDROVIC, MARÍA EUGENIA, *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 1997.
- MURRY, JOHN MIDDLETON, *El estilo literario*, trad. Jorge Hernández Campos, FCE, México, 1951 (*Breviarios*, 46).
- MUSACCHIO, HUMBERTO, *Historia del periodismo cultural en México*, CONACULTA, México, 2007.
- MUTIS, ÁLVARO, “Reseña de los Hospitales de Ultramar”, *Mito*, 1, núm. 2, 1955, p. 72.
- NANDINO, ELÍAS, “Variaciones poéticas”, *Metáfora*, julio-agosto de 1956, núm. 9, p. 4-6.
- , “Carta a Jaime Torres Bodet”, *Estaciones*, 3 (1958), 241-247.
- , “Estaciones” en *Las revistas literarias de México (Segunda serie)*, INBA, México, 1964, pp. 167-199.
- NÚÑEZ, CÉSAR A. “La *Antología de la poesía mexicana moderna* de Manuel Maples Arce y la poesía mexicana de los años veinte”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53 (2005), 97-127.
- OLEA FRANCO, RAFAEL, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México-CONARTE Nuevo León, México, 2004.

- ORFILA REYNAL, ARNALDO, “Los problemas del libro”, *Revista Universidad de México*, septiembre de 1955, núm. 1, pp. 1-2 y 12-18.
- ORTEGA, JULIO, *Retrato de Carlos Fuentes*, Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.
- OSUNA, RAFAEL, *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*, Reichemberger, Kassel, 1998.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO, “[Reseña a] Octavio Paz: *Las peras del olmo*. Imprenta Universitaria, México, 1957”, *Estaciones*, 2 (1957), 358-360.
- , “[Reseña a] *Piedra de sol*[,] Octavio Paz[,] Tezontle, F.C.E. – México, 1957.”, *Estaciones*, 3 (1958), 99.
- , “[Reseña a] Octavio Paz. *La estación violenta*. Letras Mexicanas, F. C. E. México, 1958”, *Estaciones*, 3 (1958), 334-336.
- , “La batalla del surrealismo (Octavio Paz y la revista *Estaciones*)” en Peter G. Earle y Germán Gullón, eds., *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, Universidad de Pennsylvania, Philadelphia, s. a., pp. 49-54.
- , “Descripción de *Piedra de sol*”, en Ángel Flores, ed., *Aproximaciones a Octavio Paz*, Joaquín Mortiz, México, 1974, pp. 173-183.
- PADILLA, HUGO, “A manera de prólogo”, en *Kátharsis (1955-1960). Edición facsimilar*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, 1994, pp. 10-15.
- PAPAIIOANNOU, KOSTAS, *De Marx y del marxismo*, prefacio de Raymond Aron, trad. Jorge Ferreiro, FCE, México, 1991.
- PAZ, OCTAVIO, *El laberinto de la soledad*, Cuadernos Americanos, México, 1950.
- , “Sexta vigilia”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 10 de mayo de 1953, núm. 216, p. 3.
- , “Poesía mexicana contemporánea”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 30 de mayo de 1954, núm. 271, pp. 1, 4 y 8.
- , “Poemas”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 8, septiembre-octubre de 1954, pp. 28-30.
- , *Semillas para un himno*, Tezontle, México, 1954.
- , “Lenguaje y poema”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 17, marzo-abril de 1956, pp. 33-41.

- , "El surrealismo", *Revista de la Universidad de México*, junio de 1956, núm.10, pp. 1-2, 7-11.
- , *El arco y la lira*, FCE, México, 1956. [Edición facsimilar conmemorativa 50 aniversario (1956-2006), FCE, México, 2006].
- , *Las peras del olmo*, UNAM, México, 1957.
- , "Piedra de sol (fragmento)", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 29, marzo-abril de 1958, pp. 10-12.
- , *Árbol adentro*, Seix Barral, Barcelona-México, 1987.
- , *Obra poética (1935-1988)*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- , *Libertad bajo palabra [1935-1957]*, ed. de Enrico Mario Santí, Cátedra, Madrid, 2000 [4ª ed.].
- , *Obras completas. Volumen XV: Miscelánea III. Entrevistas*, FCE-Círculo de Lectores, México, 2003.
- , *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*, FCE, México, 2008.
- PAZ, OCTAVIO / Julián Ríos, *Solo a dos voces*, FCE, México, 1999.
- PELLICER, CARLOS, *Obras. Poesía*, ed. de Luis Mario Schneider, FCE, México, 2ª ed., 1994 [1981].
- PELLICER DE BRODY, OLGA y Esteban L. Mancilla, *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1952-1960: el entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador*, El Colegio de México, México, 1978.
- PELLICER DE BRODY, OLGA y José Luis Reyna, *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1952-1960: el afianzamiento de la estabilidad política*, El Colegio de México, México, 1978.
- PEREIRA, ARMANDO, "La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*", *Literatura Mexicana*, 2000, vol. 11, núm. 1, pp. 191-221.
- PÉREZ DANIEL, IVÁN, "Notas sobre los orígenes de la *Revista Mexicana de Literatura*" en *Tema y Variaciones de Literatura*, 2005, núm. 25, pp. 149-176.
- PEYROU, MANUEL, *La noche repetida*, Emecé, Buenos Aires, 1953.
- PHILLIPS, RACHEL, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, trad. Tomás Segovia, FCE, México, 1976 (*Breviarios*, 257).

- POGGIOLI, RENATO, *The theory of the avant-garde*, trad. Gerald Fitzgerald, Harvard University Press, Cambridge MA-Londres, 1968.
- PONIATOWSKA, ELENA, “No sirve la literatura. Mucho mejor es enseñar” [Entrevista a J. L. Martínez], *Excélsior*, 31 de diciembre de 1953, Sección B, pp. 1 y 7.
- , “«Castro Leal tiene razón. La poesía mexicana es fina y sutil». Entrevista con Emmanuel Carballo”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 12 de septiembre de 1954, núm. 286, p. 3.
- PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO, *El heroísmo intelectual*, Tezontle, México, 1955.
- PRADOS, EMILIO, *Circuncisión del sueño*, Tezontle, México, 1957.
- “[Premiación del concurso de narrativa de *El Nacional*]”, *Revista Mexicana de Cultura*, supl. de *El Nacional*, núm. 418, 3 de abril de 1955, p. 2.
- REEVE, RICHARD, “An annotated bibliography on Carlos Fuentes: 1949-1969”, *Hispania*, 53 (1970), 597-652.
- , “The making of *La región más transparente: 1949-1974*”, en Brody Robert y Charles Rossman (eds.), *Carlos Fuentes. A critical view*, University of Texas Press, Austin, 1982, pp. 34-63.
- “Reseña de revistas”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 11 de septiembre de 1955, núm. 338, p. 2.
- REYES, ALFONSO, “Teoría de la antología”, en *Obras completas*, t. XIV, FCE, México, 1962, pp. 137-141.
- REYES NEVARES, SALVADOR, “La literatura mexicana en 1954”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 2 de enero de 1955, núm. 405, p. 10.
- , “Notas sobre el surrealismo”, *Estaciones*, 3 (1956), 317-330.
- RIVAS SÁINZ, ARTURO, “*El arco y la lira*”, *Estaciones*, 3 (1956), 402-404.
- ROAS, DAVID (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001.
- ROMANELL, PATRICK, *La formación de la mentalidad mexicana. Panorama actual de la filosofía en México, 1910-1950*, El Colegio de México, México, 1954.
- ROSENFELD, ALBA NORA, *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1945*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2001.
- SALINAS, PEDRO, “Una antología de la poesía española contemporánea” en *Literatura española siglo XX*, México, Séneca, 1941, pp. 199-212.

- SARLO, BEATRIZ, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, en *América. Cahiers du CRICCAL*, núm 9-10, Presse de la Sorbonne Nouvelle, París, 1992, pp. 9-15.
- SARMIENTO SANDOVAL, PEDRO, *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2006.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, MAYA, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, FCE, México, 1989.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, FCE, México, 1975.
- SEGOVIA, RAFAEL, “Le nationalisme mexicain”, en Jean Meyer *et al.*, *Intellectuels et État au Mexique au XXe siècle*, CNRS-Université de Perpignan, 1979, pp. 19-31.
- SEGOVIA, TOMÁS, *El sol y su eco*, Universidad Veracruzana, México, 1960 (*Serie Ficción*, 18).
- , “Palabras para Emilio Prados”, en Francisco Chica *et al.*, *Emilio Prados. Un hombre un universo*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 2000, pp. 188-196.
- SHERIDAN, GUILLERMO, *México en 1932: la polémica nacionalista*, FCE, México, 1999.
- , *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Era, México, 2004.
- SICOT, BERNARD, “Luis Cernuda en México, 1952-1963” en James Valender, ed., *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, pp. 331-355.
- SILVA VILLALOBOS, A., “Semillas para un himno”, *Metáfora*, mayo-junio de 1955, núm. 2, pp. 37-38.
- , “Metáfora y las cuatro revistas que le dieron origen”, en *Las revistas literarias de México (Segunda serie)*, INBA, México, 1964, pp. 137-165.
- SOSNOWSKI, SAÚL (ed.), *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Alianza, Madrid-Buenos Aires, 1999.
- SOMMER, DORIS, “Pursuing a Present Perfect” en Carlos J. Alonso, *Julio Cortázar. New Readings*, Cambridge University Press, Nueva York, 1998, pp. 211-236.
- SPERATTI PIÑERO, EMMA SUSANA, *La elaboración artística en Tirano Banderas*, El Colegio de México, México, 1957.

- STANTON, ANTHONY, “Una lectura de *El arco y la lira*”, en Rafael Olea Franco y James Valender (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias. Volumen II. Literatura*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 301-322.
- , “Huellas precolombinas en *Semillas para un himno* de Octavio Paz”, en Juan Villegas, ed., *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Irvine-92. Encuentros y desencuentros de culturas: Siglos XIX y XX*, t. IV, Universidad de California, Irvine, 1994, pp. 11-20.
- , (ed.), *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*, FCE-Fundación Octavio Paz, México, 1998.
- , *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, El Colegio de México-FCE, México, 1998.
- , “Prehistoria y recepción de un libro insólito: *El arco y la lira* (1956)”, Postfacio a la *Edición facsimilar conmemorativa 50 aniversario (1956-2006)* de Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, México, 2006, pp. XXI-LV.
- , “Paz y Cortázar: estéticas paralelas”, *Literatura Mexicana*, 2006, vol. 17, núm. 2, pp. 213-222.
- SUÁREZ-GALBÁN GUERRA, EUGENIO, “Cortázar como negro: ‘El perseguidor’”, en *Coloquio internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, t. 2, Fundamentos, Madrid, 1985, pp. 49-58.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO, “*Mandrágora* mía: del vanguardismo estético-político al vanguardismo estético”, en Saúl Sosnowski ed., *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*, Alianza, Buenos Aires, 1999, pp. 131-142.
- “Suplemento en homenaje a la memoria del poeta y pintor peruano César Moro”, *Estaciones*, 1 (1956), 130-148.
- TERÁN, ÓSCAR, *En busca de la ideología argentina*, Catálogos, Buenos Aires, 1986.
- , *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Puntosur, Buenos Aires, 1991.
- ULLOA, JUSTO C., *Sobre José Lezama Lima y sus lectores: Guía y compendio bibliográfico*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, 1987.
- UNGER, RONI, *Poesía en voz alta in the theater of Mexico*, University of Missouri Press, Columbia-Londres, 1981.
- URANGA, EMILIO, “Advertencia de Gaos”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 10 de febrero de 1952, núm. 157, p. 3.

- VALENDER, JAMES y Gabriel Rojo, *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, El Colegio de México, México, 1999.
- VEIRAVÉ, ALFREDO, “Aproximaciones a ‘El perseguidor’”, en David Lagmanovich, *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Ediciones Hispam, Barcelona, 1975, pp. 191-218.
- VERANI, HUGO J. (ed.), *Lecturas de Piedra de sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*, FCE, México, 2007.
- VERNENGO, ROBERTO, “Una entrevista con Octavio Paz”, *Revista Universidad de México*, febrero de 1954, núm. 6, pp. 24 y 28.
- VILLASEÑOR, RAÚL, “Torre del vigía”, *El Nacional*, martes 14 de diciembre de 1954, p. 8.
- , “Torre del vigía”, *El Nacional*, 3 de febrero de 1955, p. 8.
- VITAL, ALBERTO, *Noticias sobre Juan Rulfo (1784-2003)*, RM, México, 2004.
- VITIER, CINTIO, *Para llegar a Orígenes*, Letras Cubanas, La Habana, 1994.
- WELLEK, RENÉ, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Crítica inglesa (1900-1950)*, t. V, trad. Fernando Collar Suárez-Inclán, Gredos, Madrid, 1988.
- WELLEK, RENÉ y Austin Warren, *Teoría literaria*, 2ª ed., trad. José María Gimeno Capella, Gredos, Madrid, 1959.
- WILSON, JASON, “Abrir/cerrar los ojos: a recurrent theme in the poetry of Octavio Paz”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 48 (1971), 44-56.
- , “Octavio Paz y el surrealismo: actitud contra actividad” en Julio Ortega, ed., *Convergencias / divergencias / incidencias*, Tusquets, Barcelona, 1973, pp. 229-246.
- , *Octavio Paz*, Twayne Publishers, Boston, 1986.
- , “Piedra de sol”, en Hugo J. Verani, *Lecturas de Piedra de sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*, FCE, México, 2007, pp. 92-105.
- XIRAU, RAMÓN, “Libros. Semillas para un himno”, *Revista Universidad de México*, enero-febrero de 1955, núms. 5-6, p. 28.
- ZEA, LEOPOLDO, *La filosofía como compromiso y otros ensayos*, Tezontle, México, 1952.
- , *Conciencia y posibilidad del mexicano*, Porrúa y Obregón, México, 1952 (*México y lo mexicano*, 2).

ZENDEJAS, FRANCISCO, “Los libros de última hora”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 6 de diciembre de 1953, núm. 246, p. 2.

ZEPEDA, JORGE, “Hacia el umbral de otra realidad: arte y crítica, música y pensamiento trágico en ‘El perseguidor’”, *Opción ITAM*, septiembre, octubre y noviembre de 2001, núms. 109, 110 y 111 pp. 110-120, 131-145 y 119-138.

-----, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, Fundación Juan Rulfo – RM – CONACULTA – INBA – U de G – UNAM – Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 2005.

Anexo

Índice de la primera época de la *Revista Mexicana de Litteratura* (1955-1957)

Para que el lector tenga una idea más precisa del contenido de la *Revista* y de las características de sus textos, se incluye a continuación un índice brevemente comentado. En **negritas** aparece el nombre del autor, seguido del título de su colaboración entrecomillado. Entre paréntesis se anota el número de página, y se añade entre corchetes alguna información sucinta sobre el contenido de cada entrada. Cuando es claro, se deja constancia del encabezado que agrupa una o varias colaboraciones así como del nombre de las secciones fijas.

Número 1. Septiembre-October 1955

OCTAVIO PAZ: “El cántaro roto” (1-5) [poesía]
ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: “El ciudadano” (6-9) [cuento]
CARMEN ROSENZWEIG: “Deudos, he muerto” (10-12) [cuento]
JORGE LUIS BORGES Y ADOLFO BIOY CASARES: “El hijo de su amigo” (13-36) [cuento]
J. M. GARCÍA ASCOT: “Verano y retorno” (37-39) [poesía]
RAMÓN XIRAU: “Sujeto y comunidad” (40-47) [ensayo filosofía]
JORGE PORTILLA: “Crítica de la crítica” (48-58) [ensayo crítica literaria]
CARLOS BLANCO AGUINAGA: “Realidad y estilo de Juan Rulfo” (59-86) [ensayo crítica literaria]
ANDRÉ MALRAUX: “El hombre y el fantasma” (87-89) [ensayo]

TALÓN DE AQUILES: “Nacionalismo camellero” [cita de “El escritor argentino y la tradición” publicado por Borges en *Sur*]. “Apuesta” [elogio a Borges publicado en *Mito*]. “Atentado” [sobre la censura contra *Mito* por un texto de Sade]. “Cantinflas y Proust” [burla de un artículo de Raúl Villaseñor]. “Literatura bananera” [sobre las mejores novelas del último siglo según *Le Figaro Littéraire*]. “Tema para una mesa redonda” [ironía sobre el carácter internacional de la literatura soviética]. “Aviso oportuno” [ironía contra *Metáfora*]. “La burra al trigo” [comentarios de Zea y Paz sobre el nacionalismo]. “Valor de la reverencia” [citan elogios a Reyes de Arreola y García Terrés]. “Los peligros del realismo socialista” [sobre unos versos de Neruda a Tito]. “Macartismo enjabonado” [sobre una encuesta de la Fundación Ford]. “Revolución y libertad” [cita de Camus sobre la libertad y la izquierda]. “Revolución y política exterior” [citas de *Dissent* sobre la izquierda]. “Prisionero de Circe” [cita de una entrevista con Vasconcelos]. “Pasternak” [cita del escritor ruso]. “Melancolía” [cita de Romano Guardini]. “Pintura extranjerizante” [sobre el arte mexicano contemporáneo]. “Res judicata” [notas breves y variadas sobre la actualidad literaria].

Número 2. Noviembre-Diciembre 1955

ALFONSO REYES: “La danza griega” (99-111) [ensayo]
RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: “Notas sobre la imagen de América en Alfonso Reyes” (112-121) [ensayo crítica literaria]
ELENA CRAVERI CROCE: “Sobre el Goethe de Alfonso Reyes” (122-124) [ensayo crítica literaria]
JAIME GARCÍA TERRÉS: “Poemas” (125-127) [poesía]
CINTIO VITIER: “Tres poemas” (128-133) [poesía]
CARLOS FUENTES: “La línea de la vida” (134-144) [fragmento de novela]
MANUEL PEYROU: “El jardín borrado” (145-155) [cuento]
ANTONIO ALATORRE: “La crítica literaria” (156-163) [ensayo]

EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO: “El esperpento” (164-182) [ensayo crítica literaria]
MAURICE MERLEAU-PONTY: “¿A dónde va el anticomunismo?” (183-187) [ensayo política]

TALÓN DE AQUILES: “La imaginación” [de las ventajas de la literatura no mímica sobre el realismo]. “La crítica iletrada” [contra unos comentarios del crítico nacionalista José Luis González]. “El realismo capitalista” [sobre algunos comentarios de la revista *Time* acerca de la literatura norteamericana]. “El sueño americano” [sobre los abusos del anticomunismo de las autoridades norteamericanas]. “Las afinidades electivas” [broma sobre unos cursos en Cuba]. “Muerte y anticipación de la poesía española” [sobre lo que el *Times* dice sobre la poesía española].

Número 3. Enero-Febrero 1956

CARLOS PELLICER: “He olvidado mi nombre” (197-198) [poesía]
JORGE GUILLÉN: “Elegías” (199-201) [poesía]
ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: “Los desvelos” (202-206) [poesía]
MANUEL CALVILLO: “Los otros caminos (fragmento)” (207-215) [fragmento de novela]
MARIO BENEDETTI: “Retrato de Elisa” (216-222) [cuento]
JOSÉ GAOS: “Ortega y España” (223-245) [ensayo filosofía]
JORGE PORTILLA: “Fisonomía del apretado” (246-254) [ensayo filosofía]
LUIS CERNUDA: “Epílogo a un libro” (255-263) [ensayo crítica literaria]
MARGIT FRENK ALATORRE: “La antigua lírica popular española” (264-281) [ensayo crítica literaria]
HAN-YU: “Exhortación a los cocodrilos” (282-283) [cuento]

TALON DE AQUILES: “Una sugestión al Fondo de Cultura Económica” [sobre la distribución de libros de esa editorial en otros países latinoamericanos]. “Diálogo” [sobre el interés que la literatura mexicana genera en otros países]. “Dos escritores argentinos” [nota de admiración sobre Borges y Antonio Porchia]. “Camus, el escritor y la política” [sobre la libertad del escritor]. “La conciencia burguesa” [sobre la vida en el capitalismo norteamericano]. “Realismo a la distancia” [sobre el realismo en el teatro de Chikamatsu]. “¿Seremos los únicos?” [sobre el apoyo de la URSS a la España franquista]. “En los próximos números” [adelantos de las siguientes entregas]. “Palabras e ideas” [Alatorre habla sobre la crítica literaria].

Número 4. Marzo-Abril 1956

JORGE CARRERA ANDRADE: “Mediterráneo” (297-298) [poesía]
HART CRANE: “Tres poemas” (299-301) [poesía]
EUNICE ODIÓ: “Del tránsito del fuego” (302-315) [poesía]
MARCO ANTONIO MONTES DE OCA: “El viaje del moribundo” (316-320) [poesía]
RAFAEL RUIZ HARREL: “Ciudad abandonada” (321-325) [poesía]
ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES: “Clorinda” (326-330) [cuento]
JULIO CORTÁZAR: “Los buenos servicios” (331-355) [cuento]
KOSTAS PAPAIOANNOU: “Marx y la soberanía de la industria” (356-377) [ensayo filosofía]
EMMANUEL CARBALLO: “Me importa madre y otros textos” (378-387) [narraciones-ensayo crítica literaria]
CINTIO VITIER: “Prólogo a una antología” (388-395) [ensayo crítica literaria]
GENEVIÈVE BONNEFOI: “Carta de París: El universo de Samuel Beckett” (396-401) [ensayo crítica literaria]

ENCUESTA SOBRE LA LEY DE DERECHOS DE AUTOR: GERMÁN FERNÁNDEZ DEL CASTILLO: “Retrosceso del derecho de autor”. LEOPOLDO ZEA: “Un autor opina”. EMILIO OBREGÓN: “Peligros de una ley”.

CHARLES BAUDELAIRE: “La conspiración” (413-414) [poema en prosa]
JORGE LUIS BORGES: “Alfonso Reyes” (415) [semblanza de Reyes]
VÍCTOR MASSUH: “El nombre de Alfonso Reyes” (416-418) [semblanza de Reyes]

TALÓN DE AQUILES: C[ARLOS]. F[UENTES]., E[MMANUEL]. C[ARBALLO].: “Tercera fuerza y primera posición” [alegato de los editores a favor de la unión de los países no alineados y a favor de la “tercera vía”]. “Words, words, words!” [contra el realismo socialista]. “Tango y Quillango” [cita de Borges contra el

nacionalismo]. “Comunistas de aquí y de allá” [citas de *Mito* contra el nacionalismo y el realismo socialista]. “Los frutos de la ‘hispanidad’” [sobre la censura en España a raíz de la muerte de Ortega]. “La revolución y los fetiches” [cita de un dirigente comunista francés a favor de un comunismo sin dogmatismos]. “Pleonasmo” [eco de un apunte de *Les Lettres Nouvelles* sobre la redundancia de la expresión “conciencia revolucionaria”]. “Goethe” [cita del alemán que ellos usan contra el nacionalismo]. “Los cuatro vientos” [miscelánea sobre la actualidad cultural]. “¿Victoria pírrica?” [sobre la política exterior mexicana]. “César Moro” [sobre una exposición en Lima sobre el poeta y pintor peruano]. “A última hora” [sobre el cierre de *L'Esprit des Lettres*].

Número 5. Mayo-Junio 1956

JOSÉ LEZAMA LIMA: “Fiestas oscilantes” (429-431) [poesía]

DOS POETAS CHILENOS: EDUARDO ANGUITA: “La visita” (432-434). **BRAULIO ARENAS:** “Poesía” (435-439).

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA NORTEAMERICANA CONTEMPORÁNEA:

JOSÉ VÁZQUEZ AMARAL: “La poesía norteamericana contemporánea” (440-441) [Introducción].

WILLIAM CARLOS WILLIAMS: “Estas” (442-443). **EE CUMMINGS:** “Vestido todo de verde iba mi amor de paseo” (443-444). **MARIANNE MOORE:** “¿Qué son los años?” (444-445). **W. H. AUDEN:** “Otra vez” (445-446). **KARL SHAPIRO:** “Farmacia” (446-447). **JOHN CIARDI:** “Mecánico” (447-448).

JOHN LOGAN: “El monumento nacional (448-449). **EDWARD STRESINO:** “Lamento” (449-450).

RICARDO GARIBAY: “Alemán tomando cerveza” (451-454) [cuento]

SAKI: “Laura” (455-460) [cuento]

DANIEL COSÍO VILLEGAS: “Rabasa entre dos constituciones” (461-466) [ensayo historia]

KOSTAS PAPIOANNOU: “Marx y la soberanía de la industria, 2” (467-485) [ensayo filosofía]

OCTAVIO PAZ: “La poesía de Carlos Pellicer” (486-493) [ensayo crítica literaria]

J. M. COHEN: “Andrew Marvell y el barroco español” (494-507) [ensayo crítica literaria]

ANDREW MARVELL: “A su tímida amante” (508-509) [poesía]

LAURETTE SEJOURNÉ: “El mito náhuatl de la resurrección” (510-517) [ensayo historia del arte]

ENCUESTA SOBRE LA RESPONSABILIDAD DEL ESCRITOR: JAIME TORRES BODET, JAIME GARCÍA TERRÉS.

CHENG CH'U-HUI: “Los caballos bailarines” (522-523) [cuento]

TALÓN DE AQUILES: “Dostoievsky” [en defensa del escritor ruso condenado por un crítico soviético]. “Literatura y aspiradoras o ‘ha regresado papá’” [contra el realismo socialista]. “Úbeda” [en defensa de la tercera posición]. “Kafka en América” [contra la dictadura colombiana que amenaza libertades civiles]. “Nos comunican los hermanos Grimm” [contra el realismo socialista]. “La prensa” [alegato a favor de la libertad de prensa]. “Índice e Ínsula” [lamentan el cierre de estas revistas españolas]. “El esperpento” [crítica a la dictadura de Trujillo en República Dominicana]. “Definición” [contra los llamados “escritores comprometidos”]. “Crítica en pantuflas” [burla de un columnista de *Novedades* que califica a Pieyre de Mandiargues como autor realista]. “Y crítica fáustica” [sobre una conferencia de Fausto Vega sobre crítica literaria]. “De equislogía” [sobre la interpretación histórica de la Revolución mexicana y la validez de la tercera vía].

Número 6. Julio-Agosto 1956

“NUEVOS ESCRITORES MEXICANOS”:

EMILIO CARBALLIDO: “La caja vacía” (535-542) [cuento]

JORGE LÓPEZ PÁEZ: “Jane” (543-553) [cuento]

CARMEN ROSENZWEIG: “Juventud” (554-562) [cuento]

HUGO PADILLA: “Del mar” (563-564) [poesía]

MARÍA AMPARO DÁVILA: “El huésped” (565-570) [cuento]

ANTONIO SOUZA: "Irene" (571-580) [cuento]
 CARLOS FUENTES: "Maceualli" (581-589) [fragmento de novela]
 ENRIQUETA OCHOA: "Poemas" (590-592) [poesía]
 CARLOS VALDÉS: "Visita al zoológico" (593-595) [cuento]
 JOSÉ DE LA COLINA: "El tercero" (596-605) [cuento]
 HOMERO GARZA: "Ruido de sombras" (606-607) [poesía]
 ELENA PONIAKOWSKA: "La renuncia" (608-613) [cuento]

ERNEST ROBERT CURTIUS: "Nuevo encuentro con Balzac" (614-635) [ensayo crítica literaria]
 KOSTAS PAPAIOANNOU: "Marx y la soberanía de la industria, 3" (636-658) [ensayo filosofía]
 FAUSTO VEGA: "De la literatura mexicana" (659-673) [ensayo crítica literaria]

Número 7. Septiembre-October 1956

OCTAVIO PAZ: "La hija de Rappaccini" (3-26) [teatro]
 CARLOS PELLICER: "A Rufino Tamayo" (27-29) [poesía]
 ANDRÉ BRETON: "El arte de Rufino Tamayo" (30-32) [ensayo crítica de arte]
 LEONORA CARRINGTON: "La invención del mole" (33-37) [teatro]
 TOMÁS SEGOVIA: "Cuatro poemas" (38-40) [poesía]

ENCUESTA LITERATURA Y SOCIEDAD: MARIANO PICÓN-SALAS. DANIEL COSÍO VILLEGAS. HERNANDO TÉLLEZ. ALBERT CAMUS. JOSÉ LEZAMA LIMA. EMILIO ADOLFO WESTPHALEN. HENRY MILLER. EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTADA.

ERICH FROMM: "Soluciones diversas" (68-102) [ensayo filosofía]

AGUJA DE NAVEGAR CULTOS. JAIME GARCÍA TERRÉS: "Dimensión de la poesía en una revista literaria" (103-104) [comentario sobre la importancia de la poesía en una revista]. MANUEL CALVILLO: "Poesía en voz alta" (104-106) [comentario o reseña de los primeros programas del espectáculo]. J. M. COHEN "The Movement" (106-108) [comentario sobre ese grupo poético inglés]. OCTAVIO PAZ: "Sobre un nuevo pintor: Pedro Coronel" [elogio del pintor zacatecano] (108-109). FAUSTO VEGA: "Fábulas" (109-110) [textos satíricos]. TOMÁS SEGOVIA: "Del Macartirologio" (111-113) [defensa de Arthur Miller condenado por McCarthy]. EMMANUEL CARBALLO: "Entre el pleonasma y el absurdo" (113-114) [sobre el compromiso del escritor en México]. EMILIO OBREGÓN: "Memorias de un librero fracasado" (114-117) [testimonio de sus dificultades como editor].

TALÓN DE AQUILES: "Tamayo" [comentario positivo sobre una exposición del pintor]. "Lealtad al oficio" [elogio de "Poesía en voz alta"]. "Documento" [reproducen la "autocrítica pública" del escritor comunista norteamericano Howard Fast]. "Cuestionario" [sobre un cuestionario de *Les Lettres Nouvelles* contra el realismo socialista]. "Receta" [comentario contra los intelectuales mexicanos "comprometidos"]. "...Y ellos se juntan" [contra la represión en Polonia y la invasión a Guatemala]. "El peine" [a favor de Egipto y su soberanía]. "Recomendación a McCarthy [*sic*]" [ironía contra la política de Dulles]. "Confesión de parte" [cita de un discurso de Krushev que ellos interpretan contra el realismo socialista]. "La revolución libertadora" [condena de la invasión a Guatemala y la dictadura de Castillo Armas]. "Responsabilidad" [a favor de la inclusión de China en la ONU]. "La pierna entre los rabos" [sobre unos comentarios de Robert Graves acerca de la literatura inglesa]. "Rulfo: pro y contra" [sobre la recepción de *Pedro Páramo* en el exterior]. "Los cuatro vientos" [comentarios variados sobre la actualidad cultural]. "¿Primera víctima?" [a favor de la decisión de Egipto de nacionalizar la administración del Canal de Suez].

Número 8. Noviembre-Diciembre 1956

EMILIO PRADOS: "En la gracia del viento" (3-10) [poesía]
 FRANCISCO TARIO: "La banca vacía" (11-17) [cuento]
 MANUEL CALVILLO: "Un testimonio comercial" (18-24) [cuento]

ENCUESTA “LITERATURA Y SOCIEDAD”: AMÉRICO CASTRO (25-30); KUO MO-JO (31-32); MARÍA ZAMBRANO (33-37)

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: “Los conflictos de la cultura mexicana” (39-65) [ensayo crítica literaria]

DOS POETAS COLOMBIANOS: **FERNANDO CHARRY LARA:** “Al soñar tu imagen...” (66-68); **ÁLVARO MUTIS:** “Pregón de los hospitales” (69-70).

CARLOS BLANCO AGUINAGA: “La aventura poética de Emilio Prados” (71-101) [ensayo crítica literaria]

TOMÁS SEGOVIA: “Entre la gratuidad y el compromiso” (102-113) [reseña de *El arco y la lira*]

MANUEL DURÁN: “La estética de Octavio Paz” (114-136) [reseña de *El arco y la lira*]

AGUJA DE NAVEGAR CULTOS: **RAMÓN XIRAU:** “Juan Ramón y el Premio Nóbel” [sobre el poeta de Moguer]. **MANUEL DURÁN:** “Carta de Estados Unidos” [actualidad cultural en ese país]. **TOMÁS SEGOVIA:** “Sartre y los húngaros” [sobre la postura de Sartre frente a Hungría]. **JAIME GARCÍA TERRÉS:** “Letras jóvenes de México” [sobre la literatura nacional reciente]. **VÍCTOR ALBA:** “Aprender de nuevo el inconformismo” [sobre las características que debe tener una buena revista]. **ELENA PONIATOWSKA:** “Perfiles literarios: Juan Rulfo” [sobre el autor de *Pedro Páramo*].

TALÓN DE AQUILES: “Literatura y buen samaritano” [sobre la literatura y el compromiso]. “¿Hacia una estética de la balanza de pagos?” [sobre la literatura y el realismo]. “Veradera dimensión mexicana” [recepción de la literatura mexicana en el exterior]. “Gris sobre gris” [sobre el realismo socialista y la libertad del escritor]. “Carta literaria de México” [recepción de la literatura mexicana en el exterior]. “Best-sellers y Best-buyers” [sobre la dificultad de que el escritor viva de su actividad]. “*The Penguin Book of Spanish Verse*” [opiniones de J. M. Cohen sobre la literatura en castellano]. “Sociología literaria, o Cantinflas ex-machina” [burla de los escritores comprometidos]. “*Las provincias del aire*” [noticia del volumen de García Terrés]. “Los verdugos” [protesta contra las “matanzas” ocurridas por esos días en Egipto y Hungría]. “Nuestra mentalidad estaliniana” [responden a crítico del *Excelsior*]. “Los intelectuales franceses y Hungría” [la crítica de Sartre a la URSS]. “Sartre y la desdicha del intelectual” [cita de un artículo de Zea sobre Sartre]. “Ganga ideológica” [burla de los nacionalistas]. “Comunistas criollos” [sobre la reacción de algunos escritores nicaragüenses frente a los acontecimientos en Egipto y Hungría].

Número 9-10. Enero-Febrero-Marzo-Abril 1957

GUADALUPE DUEÑAS: “Juicio final” (3-6) [poesía]

AGUSTÍ BARTRA: “Del evangelio del viento” (7-12) [poesía]

ERNESTO CARDENAL: “Musa sapientum” (13-16) [poesía]

ERICO VERISSIMO: “Charla con un fantasma” (17-24) [cuento]

ANTOLOGÍA “LA JOVEN POESÍA FRANCESA”: **GENEVÈVE BONNEFOI:** “La joven poesía francesa” (25-27) [introducción]. **AIMÉ CÉSAIRE:** “Bateké y otros poemas” (28-33). **YVES BONNEFOY:** “Verdadero nombre y otros poemas” (34-37). **ANDRE DU BOUCHET:** “Al borde de la hoz” (38-41). **JACQUES CHARPIER:** “Un vuelo de águilas blancas” (42-47). **COLIN BERNARD:** “Alma líquida y otros poemas” (48-51). **JACQUES DUPIN:** “Nuestras armas y nuestros lazos y otros poemas” (52-55). **EDOUARD GLISSANT:** “Huerto de una naturaleza y otros poemas” (56-59). **PIERRE OSTER:** “Octavo poema” (60-65). **PAUL VALET:** “Paul Valet y otros poemas” (66-69). **KATEB YACINE:** “El fundador” (70-73).

JULIO CORTÁZAR: “El perseguidor” (74-120) [cuento]

MANUEL PEDROSO: “El tema político del *Paraíso perdido*” (121-127) [ensayo]

CHARLES D. BLEND: “El agnosticismo político de André Malraux” (128-134) [ensayo]

VOCES CRÍTICAS SOBRE *LAS PROVINCIAS DEL AIRE*: **RAMÓN XIRAU:** “La poesía de Jaime García Terrés” (135-140) [reseña]. **MANUEL CALVILLO:** “Las provincias del aire” (141-143) [reseña].

EMMANUEL CARBALLO: “Las letras mexicanas en 1956” (144-164) [ensayo]

ALBERT CAMUS: Fidelidad a España (165-167) [ensayo]

GEORG LUCKACS: “La lucha entre progreso y reacción en la cultura” (168-176) [ensayo]

Número 11. Mayo-Junio 1957

OCTAVIO PAZ: “Piedra de sol (fragmento)” (3-8) [poesía]

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA: “En el umbral de la plegaria” (9-14) [poesía]

RYONOSUKE AKUTAGAWA: “En un bosque”, “Rashomon” (15-29) [cuento]

ENRIQUE CREEL: “El fin y los medios” (30-40) [cuento]

EMILIO URANGA: “Leyendo a Husserl” (41-55) [ensayo]

JULIETA CAMPOS DE G. PEDRERO: “Literatura y vida en el siglo XVII inglés: El diario de Samuel Pepys” (56-74) [ensayo]

ACTITUDES. LETRAS: EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO: “Un nuevo libro de Julio Cortázar” [reseña de *Final del juego*]. J. M. GARCÍA ASCOT: “Río natural” [reseña del libro de Emilio Prados]. ENRIQUE GONZÁLEZ PEDRERO: “Nota sobre Tocqueville” [ensayo]. TOMÁS SEGOVIA: “El reino de Camus” [reseña de *L'exil et le royaume*]. TOMÁS SEGOVIA: “Literatura y dogmatismo” [reseña de *El teatro contemporáneo* de Allan Lewis]. RAMÓN XIRAU: “Las peras del olmo” [reseña del libro de Octavio Paz]. ESPECTÁCULOS: TOMÁS SEGOVIA: “Realismos” [sobre Margarita Xirgu y el cuarto programa de “Poesía en voz alta”]. TOMÁS SEGOVIA: “P. S.” [Más sobre Xirgu y su interpretación de *La casa de Bernarda Alba*]. JORGE IBARGÜENGOITIA: “Poesía en voz alta” [sobre el cuarto programa]. CARLOS FUENTES: “Incipit tragedia” [sobre una representación de *Viaje de un largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill]. ACTUALIDAD: ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: “Sandino comunista” [sobre Sandino y la izquierda]. EDUARDO MORALES COELLO: “La reunión de Buenos Aires” [sobre una cumbre diplomática latinoamericana]. AUGUSTO MONTERROSO: “La muerte de Castillo Armas” [sobre las consecuencias políticas de la muerte del político guatemalteco]. CORREO: MANUEL DURÁN: “Carta de Estados Unidos” [la actualidad literaria estadounidense]. J. M. COHEN: “Carta literaria desde Madrid” [la actualidad literaria española]. GUADALUPE AMOR “Carta a Dolores” [sobre El Escorial].

PAUL VALÉRY: “A propósito de *Adonais* (fragmento)” (110-124) [ensayo]

Número 12. Julio-Agosto 1957

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: “Dos poemas” (3-4) [poesía]

TOMÁS SEGOVIA: “Dos nocturnos y dos cantos” (5-8) [poesía]

TOMÁS MOJARRO: “Filtrarse oscuramente” (9-26) [cuento]

AMPARO DÁVILA: “Moisés y Gaspar” (27-35) [cuento]

RAMÓN XIRAU: “Safo, Santa Teresa Sor Juana (36- 46) [ensayo]

R. C. ELLIOT: “El mal y los valores literarios: el caso de Ezra Pound” (47-56) [ensayo]

ACTITUDES: JORGE IBARGÜENGOITIA: “Una entrevista con Manuel Felguérez” (57-59) [entrevista con el joven artista plástico]. EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO: “Una fábula moderna muy antigua” (59-62) [reseña de un disco de Gian Carlo Menotti]. AMANCIO BOLAÑO: “Un nuevo libro de Casanueva” (62-65) [reseña de una obra de Bernardo Casanueva]. RAMÓN XIRAU: “Nota a *La zapatera prodigiosa*” (65-67) [sobre la obra de García Lorca]. JOSÉ DE LA COLINA: “Palabras para un cineclub” (68-70) [nota sobre cine]. EUNICE ODIO “*Estirpe sangrienta*” (70-75) [una reseña del libro de Pedro Joaquín Chamorro].