

Rafael Olea Franco y Anthony Stanton  
editores

---

LOS CONTEMPORÁNEOS  
EN EL LABERINTO DE LA CRÍTICA

---



EL COLEGIO DE MÉXICO







LOS CONTEMPORÁNEOS EN EL LABERINTO DE LA CRÍTICA



EL COLEGIO DE MEXICO



\*3 905 0649053 A\*



**SERIE LITERATURA MEXICANA**  
**CÁTEDRA JAIME TORRES BODET**  
**II**

**CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

# LOS CONTEMPORÁNEOS EN EL LABERINTO DE LA CRÍTICA

*Rafael Olea Franco y Anthony Stanton*  
Editores

con la colaboración de  
*Rebeca Barriga Villanueva*  
*Luis Mario Schneider*  
*Guillermo Sheridan*



EL COLEGIO DE MÉXICO

CE  
M860.9004  
C7617

*Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.*



*The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*

**Portada de Mónica Diez Martínez**

**Ilustración: Rufino Tamayo, *Naturaleza muerta con piñas*, 1928  
óleo sobre tela, 30 x 60 cm, colección Mariano Mariscal  
y Beatriz Asúnsolo de Mariscal**

**Primera edición, 1994**

**D.R. © El Colegio de México  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D. F.**

**ISBN 968-12-0559-6**

**Impreso en México/Printed in Mexico**

## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| <i>Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, Presentación</i> . . . . .   | ix  |
| <i>Rebeca Barriga Villanueva, Trayectoria de la Cátedra Jaime Torres Bodet</i> . . . . .  | xi  |
| <b>PONENCIA INAUGURAL</b>   |     |
| <i>Octavio Paz, Poeta secreto y hombre público: Jaime Torres Bodet</i> . . . . .  | 3   |
| <b>EL GRUPO SIN GRUPO</b>   |     |
| <i>Luis Mario Schneider, Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida</i> . . . . .   | 15  |
| <i>Adolfo Castañón, La desaparición de los ensayistas</i> . . . . .   | 21  |
| <i>Anthony Stanton, Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura</i> . . . . .  | 27  |
| <i>José Luis Martínez, La obra de Carlos Pellicer</i> . . . . .   | 45  |
| <b>JAIME TORRES BODET: IMÁGENES</b>   |     |
| <i>Fernando Curiel, Notas para una edición. La correspondencia Torres Bodet/Alfonso Reyes</i> . . . . .   | 55  |
| <i>Edelmira Ramírez Leyva, Negativos de fotografía. Una aproximación a la descripción en la narrativa de Jaime Torres Bodet</i> . . . . .   | 67  |
| <i>Rafael Olea Franco, Jaime Torres Bodet: Tiempo de arena, tiempo de memorias</i> . . . . .  | 77  |
| <i>José Emilio Pacheco, Torres Bodet y sus contemporáneos. Nota sobre el destierro de Destierro</i> . . . . .   | 89  |
| <b>LA MIRADA PLÁSTICA</b>   |     |
| <i>Elisa García Barragán, Carlos Pellicer. La mirada prehispánica</i> . . . . .   | 97  |
| <i>Vicente Quirarte, El corazón en los ojos: pintura sonora de los Contemporáneos</i> . . . . .   | 107 |
| <i>Miguel Ángel Flores, Jaime Torres Bodet: un recreo sobre las artes plásticas</i> . . . . .   | 117 |
| <i>Enrique Franco Calvo, Notas sobre Xavier Villaurrutia y la crítica de arte, y Teresa del Conde, Postscriptum. Xavier Villaurrutia como dibujante. Una aproximación</i> . . . . . | 129 |
| <b>LOS CONTEMPORÁNEOS A OSCURAS</b>   |     |
| <i>Peter Roster, Parece mentira como ejemplo del metateatro</i> . . . . .   | 141 |
| <i>Aurelio de los Reyes, Aproximación de los Contemporáneos al cine</i> . . . . .   | 149 |
| <i>Gustavo García, Que los que se aman sufran de modo tan poco jurídico: los Contemporáneos y el cine</i> . . . . .   | 173 |
| <i>Louis Panbière, Contemporáneos y "l'esprit nouveau": el cine</i> . . . . .   | 181 |

## FACETAS

|   |      |
|---|------|
| <i>Merlin H. Forster</i> , La prosa de Bernardo Ortiz de Montellano . . . . .   | 189  |
| <i>Adolfo Caicedo</i> , Jorge Cuesta: pensar la poesía . . . . .                | 197  |
| <i>Luis Antonio de Villena</i> , Salvador Novo. Última poesía erótica . . . . . | 207. |
| <i>Guillermo Sheridan</i> , <i>Muerte sin fin</i> con matasellos . . . . .      | 213  |

## SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

|  |     |
|--|-----|
| <i>Christopher Domínguez Michael</i> , Los hijos de Ixión . . . . .  | 225 |
| <i>Ruxandra Chisalita</i> , La voz heroica de Carlos Pellicer: aspectos de la<br>identidad americana . . . . . | 237 |
| <i>María Stoopen</i> , El arte como conocimiento en la estética cuestiana . .                                  | 247 |
| <i>Silvia Pappé</i> , Poesía tendida de la esquina a la ventana: Maples Arce y<br>Torres Bodet . . . . .       | 253 |

## TESTIMONIOS

|   |     |
|---|-----|
| <i>Clementina Otero</i> , <i>José Luis Martínez</i> y <i>Rafael Solana</i> , Los Contempo-<br>ráneos en familia . . . . . | 269 |
|---|-----|

## ENTRE LA PROSA Y LA POESÍA

|   |     |
|---|-----|
| <i>Florence Olivier</i> , La prosa a tientas o la tentación de la prosa . . . . .   | 289 |
| <i>Lourdes Franco</i> , Elíptica de la obra de Bernardo Ortiz de Montellano.<br>"Memorias de la infancia", un texto inédito . . . . . | 297 |
| <i>Yvette Jiménez de Báez</i> , Poesía y liberación en los poemas de Carlos<br>Pellicer . . . . .                                     | 305 |

## CONTEMPORÁNEOS Y LOS OTROS

|   |     |
|---|-----|
| <i>Jaime Labastida</i> , Los tres grandes poemas de Contemporáneos . . . . .  | 323 |
| <i>Manuel Sol Tlachi</i> , Salvador Díaz Mirón y los Contemporáneos . . . . . | 331 |
| <i>Manuel de Ezcurdia</i> , González Martínez y los Contemporáneos . . . . .  | 341 |
| <i>Eugene Moretta</i> , Carlos Pellicer y la retórica de la soledad . . . . . | 349 |

## ESPEJOS Y CONFIDENCIAS

|  |     |
|--|-----|
| <i>Sara Poot Herrera</i> , Margarita, Proserpina, el narrador y Torres Bodet:<br>"archipiélago de soledades" . . . . . | 365 |
| <i>Sergio González Rodríguez</i> , Salvador Novo: el narrador y el confidente  | 375 |
| <i>Cristina Múgica</i> , Jorge Cuesta ante <i>Muerte sin fin</i> de José Gorostiza .                                   | 383 |
| <i>Evodio Escalante</i> , Contemporáneos y estridentistas en el estadio del<br>espejo . . . . .                        | 389 |

## RESONANCIAS

|  |     |
|--|-----|
| <i>César López</i> , Resonancias, una lectura imposible . . . . .                              | 403 |
| <i>James Valender</i> , García Maroto y los Contemporáneos . . . . .                           | 415 |
| <i>Marc Cheymol</i> , El mito de la cultura francesa en los Contemporáneos .                   | 429 |
| <i>Luis Maristany</i> , La recepción de los Contemporáneos en España (1926-<br>1932) . . . . . | 445 |

## PRESENTACIÓN

Este libro es fruto del *Congreso Internacional Los Contemporáneos. Homenaje a Jaime Torres Bodet*, inaugurado en El Colegio de México el 23 de marzo de 1992 con una generosa semblanza de Torres Bodet ofrecida por el poeta y ensayista Octavio Paz. Durante la preparación del Congreso, la Comisión Organizadora propuso una serie de temas novedosos o poco analizados que podrían servir como sugerencias para los posibles participantes: “Las relaciones entre Contemporáneos y Estridentistas”, “La narrativa de los Contemporáneos”, “Los Contemporáneos y las artes plásticas”, “Los Contemporáneos y el cine”. Algunas de estas propuestas recibieron una cálida aceptación, pero huelga decir que cada participante disfrutó de plena libertad para decidir el tema de su exposición. A las mesas de carácter analítico se sumó una sesión especial titulada “Los Contemporáneos en familia”, para la cual fueron invitados personajes de nuestra cultura que tuvieron íntimo trato con los miembros del grupo. Así, tuvimos el placer de escuchar las anécdotas y vivencias relatadas por Clementina Otero, José Luis Martínez y Rafael Solana, quienes entablaron un vivo diálogo bajo la animada “moderación” de Cristina Pacheco. Una transcripción editada de este diálogo se incluye aquí.

Algunos autores prefirieron entregar versiones más extensas de sus textos para la presente edición. Lamentamos que no todos hayan podido enviarnos sus ensayos revisados y corregidos. En varias agrupaciones de los estudios incluidos, el lector notará cierta falta de homogeneidad en los temas tratados; esto se debe a que no quisimos imponer un orden arbitrario que sólo hubiera desfigurado la diversidad real de los textos. Como pensamos que este volumen será más bien de consulta y no de lectura corrida, hemos querido que cada estudio sea autosuficiente. Por lo tanto, no se ha adoptado un sistema unitario para las distintas maneras de citar y hacer referencias bibliográficas, sino que se ha buscado que cada texto sea coherente con el sistema propuesto por el autor. En algunos casos aislados fue imposible verificar los datos bibliográficos.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Queremos expresar aquí nuestro agradecimiento a Yliana Rodríguez y Rodrigo Bazán Bonfil, becarios de investigación del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, quienes nos auxiliaron en el proceso de revisión de las pruebas de imprenta.

En su heterogeneidad y multiplicidad, este libro explora las variadas facetas de los Contemporáneos. No hay mejor prueba de la vigencia del grupo que el vivo interés que sus miembros siguen despertando en la crítica de hoy. Los textos reunidos aquí demuestran con suficiente claridad la trascendencia de aquel grupo que se definió a sí mismo no en términos de una uniformidad colectiva y conformista, sino a partir del carácter irreductible de sus diferencias individuales: “grupo sin grupo” para Villaurrutia; “grupo de soledades” para Torres Bodet; “agrupación de forajidos” para Cuesta.

Ver a los Contemporáneos como los fundadores de nuestra modernidad cultural implica reconocer la vigencia de muchas de sus propuestas básicas y de los valores e ideales que ellos intentaron instaurar: la desconfianza de la crítica y el rigor de la inteligencia, pero también la libertad intrínseca de la creación y el riesgo de la aventura. Una lección parece clara: la fundación y la consolidación de nuestra modernidad exigen que pasemos la noción misma de modernidad por el filtro de la crítica. Hay que inventar y construir una modernidad *propia*. En contra de sus detractores —que no han querido ver en los Contemporáneos más que mimetismo servil y extranjerizante—, hay que señalar que esta propuesta de modernidad cultural no implica el abandono de las tradiciones de México, sino más bien su *actualización*. Así, en lugar de ser restos arqueológicos aceptados por inercia, estas tradiciones deben convertirse en fuerzas dinámicas, elementos constitutivos de nuestro presente. Si se impone, hoy como ayer, la necesidad de cuestionar toda preconcepción heredada es con el objetivo de ensanchar lo vivo y no sólo eliminar lo muerto.

Aunque el grupo se desbandó hace más de sesenta años en medio de enconadas polémicas, sus huellas son visibles en muchas zonas de la cultura mexicana actual: trazar el mapa de estas huellas implicaría escribir la historia de gran parte de la literatura mexicana de nuestro siglo. Todos sabemos que esta historia está aún por hacerse; pero cuando se escriba se verá el lugar central que ocupa este grupo fundador. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* aspira a poner en la mesa del debate las diversas y provocativas obras de un puñado de escritores. No parece exagerado afirmar algo que seguramente compartirían todos los autores de este libro: a finales del siglo XX, los Contemporáneos siguen siendo una presencia viva en nuestra cultura.

LOS EDITORES

## TRAYECTORIA DE LA CÁTEDRA JAIME TORRES BODET

REBECA BARRIGA VILLANUEVA  
*El Colegio de México*

### Una joven y madura cátedra

Hoy, después de siete años de intensa vida académica en El Colegio de México, la Cátedra Jaime Torres Bodet del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios alcanza una de sus cimas: la celebración del *Congreso Internacional Los Contemporáneos. Homenaje a Jaime Torres Bodet*.

La fecundidad que ha alcanzado la Cátedra Jaime Torres Bodet en su trayectoria sorprende si nos guiamos por su juventud. En enero pasado cumplió apenas sus primeros siete años de vida. Pero su precoz madurez se explica cabalmente si se le entiende inscrita dentro de una sólida y vieja tradición académica que se remonta a los orígenes, cuando Alfonso Reyes, congruente con su propia pasión y vocación por las letras, concibió a la literatura como uno de los cimientos del naciente Colegio de México. No habrían de pasar muchos años para que esos cimientos cristalizaran en la sólida estructura del Centro de Estudios Filológicos, hoy nuestro Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

La Cátedra Jaime Torres Bodet no inicia pues un nuevo derrotero en el Colegio, sino que viene a continuar caminos ya trazados. Al nutrirse del espléndido bagaje del pasado, la Cátedra da un impulso dinámico y renovador al presente de nuestro Centro. Ideales viejos se funden con nuevos ideales, moldes viejos se llenan con nuevos contenidos. El humanismo, la trascendencia, lo nacional proyectado en lo universal, Alfonso Reyes —Ateneísta—, Jaime Torres Bodet —Contemporáneo— siguen en el tiempo caminos paralelos que se conjuntan en un todo armónico: Colegio, Centro, Cátedra; Cátedra, Centro, Colegio. Dentro de una perspectiva cohesiva y de congruencia, la Cátedra Jaime Torres Bodet viene a dar aliento renovador al Centro y a El Colegio.

## Un poco de historia

Para seguir la trayectoria de esta Cátedra —joven en sí misma, añeja por la tradición en la que surge— hagamos un poco de historia. Panorámica y todo, pero que muestre su riqueza, su productividad, su coherencia.

La Cátedra Jaime Torres Bodet fue creada en 1985. En aquel entonces, Víctor Urquidi, presidente de El Colegio de México, y Beatriz Garza Cuarón, directora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, la recibían gracias a la conjunción de dos cualidades poco comunes. Josefina Juárez viuda de Torres Bodet, con una gran visión académica, por un lado, y una generosidad y desprendimiento muy particulares, por el otro, donaba a El Colegio de México una cantidad de dinero (sesenta millones) para que invertida en un fideicomiso se aprovecharan los intereses en el sostenimiento de una Cátedra albergada en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, cuyo fin primordial sería estimular el conocimiento y el estudio de la lengua y la literatura mexicanas, siguiendo la pauta de los ideales mismos de Jaime Torres Bodet.

Desde el momento de su creación hasta la fecha, la Cátedra Jaime Torres Bodet ha tenido un desarrollo continuo, sólido, equilibrado, debido a la firme estructura que se le dio a su programa académico basado en cimientos ya bien probados por El Colegio y por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: la docencia y la investigación. Los rasgos distintivos de la Cátedra serían, entonces, el apoyo a la docencia y a la investigación.

En la docencia los especialistas en literatura hispánica o en lingüística, invitados por la Cátedra, han enriquecido y fortalecido grandemente los dos programas de doctorado del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Baste mencionar algunos nombres de los titulares de la Cátedra, como muestra de su vitalidad y solidez: Georges Baudot, Violeta Demonte, José Manuel Blecua, Maurice Mohlo, Barba Hall Par-tee, Heles Contreras, Luis Mario Schneider; además de otros muchos invitados, como Ana María Barrenechea, Sylvia Molloy, Denah Lida, R.H. Robins, que han contribuido a dar seriedad y altura a varios actos conmemorativos en donde se ha puesto de relieve la calidad de la labor académica del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

Como parte del apoyo a la docencia y a la investigación, uno de los logros más significativos, hasta hoy, ha sido el enriquecimiento del acervo de la biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México con la adquisición de libros y revistas especializadas, principalmente en las áreas de los titulares de la Cátedra, entre otras: teoría y crítica literarias, literatura española, literatura hispanoamericana, teoría lingüística, lingüística amerindia. Se han completado importantes colecciones

y series de revistas, fundamentales para el conocimiento lingüístico y literario.

No podría dejar de mencionarse el gran apoyo que ha significado la Cátedra en el avance de las investigaciones y del quehacer cotidiano de nuestro Centro, con la compra de un moderno equipo computacional. Además, últimamente logramos ya la instalación de un novedoso equipo digital que contribuirá a la formación de una fonoteca estructurada dentro de los más avanzados cánones de la grabación y el archivo de material sonoro, que nos permitirá la intercomunicación con otras fonotecas especializadas del país. El acervo hasta ahora reunido representa ya una fuente riquísima de investigación en varios campos de especialidad lingüística y literaria.

### El presente

Después de este panorámico recorrido por el pasado de la joven Cátedra Jaime Torres Bodet, llegamos de nuevo al punto de partida: al *Congreso Internacional Los Contemporáneos. Homenaje a Jaime Torres Bodet*, que simboliza, hoy por hoy, su presente y apunta ya a un futuro promisorio proyectado sobre una clara perspectiva en la investigación y la docencia de la literatura mexicana.

Otra vez entramos en la historia, otra historia que se nutre de viejos proyectos y metas por alcanzar. La idea de un acto académico en torno a Jaime Torres Bodet y a los Contemporáneos, presente en casi todos los programas de la Cátedra, empezó a cobrar realidad el año pasado, cuando al comprometerme con la dirección del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios comprendí que la madurez y la armonía que había alcanzado la Cátedra exigían ya consolidar su propio objetivo: estimular el estudio de las letras mexicanas. El punto de partida ideal sería un coloquio, un encuentro, un taller, un congreso que al cumplir con el objetivo de la Cátedra, rindiera a un tiempo y a la vez homenaje a Jaime Torres Bodet, quien le daba su nombre. La respuesta era clara: los Contemporáneos, grupo *sui generis*, que además de ser uno de los más genuinos y productivos en la literatura mexicana, albergaba entre sus integrantes a Jaime Torres Bodet como uno de sus iniciadores.

Este Congreso se propone estudiar en la forma más amplia posible la obra de los Contemporáneos, grupo de creadores que, a decir de José Luis Martínez:

a pesar de sus soledades y sus diferencias, llegaron a formar uno de los grupos literarios más idóneos y valiosos... A sus dones líricos originales supieron sumar toda su experiencia cultural y un afán de lucidez y perfec-

ción, y así pudo ser posible la extraordinaria y variada aportación poética que han legado a nuestras letras.<sup>1</sup>

Precisamente por el valor inmenso de este legado, uno de los objetivos de nuestro Congreso es explicar la afirmación —hoy válida y vigente— que Octavio Paz hizo en 1966: “En un sentido estrictamente intelectual, casi todo lo que se está haciendo ahora en México les debe algo a los Contemporáneos, a su ejemplo, a su rigor, a su afán de perfección.”<sup>2</sup>

Conscientes de que cada uno de los integrantes de los Contemporáneos: Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, fue “intachable artífice en su campo”,<sup>3</sup> buscamos acercarnos a todos y penetrar en las mismas parcelas que ellos sembraron: la novela, la poesía, el teatro, el cine, las artes plásticas, el ensayo.

Conociendo también su afán de trascendencia y universalidad, tratamos de que se delinearán, al menos, las influencias que los nutrieron y las que ellos mismos marcaron en la vida literaria de México, de Hispanoamérica y de Europa.

Por la riqueza y complejidad del grupo, nos propusimos convocar a todos y cada uno de los especialistas de México y del extranjero, encabezados por Octavio Paz, quien hoy nos honra con su presencia. Su profundo conocimiento de los Contemporáneos no es sólo parte de su vívida experiencia personal, sino una experiencia de reflexión teórica, de creación y de recreación, como lo muestra su espléndido estudio sobre Villaurrutia.<sup>4</sup> Hoy nos ofrecerá una semblanza de las distintas facetas del escritor y hombre público que fue Jaime Torres Bodet.

Esta convocatoria general y exhaustiva obedeció no sólo a nuestro interés por la participación de los mejores especialistas en el Congreso, sino también a la necesidad de iniciar con ellos un diálogo que más tarde fructificara en mil y una formas diferentes de investigación y búsqueda, que contribuyan a escribir un capítulo de la historia del grupo que “aún está por escribirse, a pesar de valiosos intentos parciales que no hacen más que subrayar la urgencia del proyecto”.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX, 1910-1949*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990, pp. 43-44 (Lecturas Mexicanas, tercera serie, núm. 29).

<sup>2</sup> Cit. en Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 21.

<sup>3</sup> José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 44.

<sup>4</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

<sup>5</sup> Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 20.

Buscamos, en fin, hacer un programa consistente y sólido que estuviera en armonía con los Contemporáneos y con la Cátedra misma, que representara con altura y categoría a El Colegio de México y especialmente al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. De ahí nuestro interés porque todos los profesores, investigadores y estudiantes del área de literatura de nuestro Centro, participaran ya con ponencias, ya moderando, ya apoyando las actividades en torno al Congreso.

Como toda gran empresa, ésta se logró gracias a la unión de muchas inteligencias, de muchas creatividades y de muchos esfuerzos en varias direcciones. El cuidado previsor y atinado de Sergio Ghigliazza y Leopoldo Solís fue la base segura de un manejo consciente y riguroso en la planeación económica del Congreso.

La orientación constante de Silvio Zavala, José Luis Martínez y Sergio Fernández encauzaron este Congreso por estrictas vías de rigor, seriedad y sensibilidad académicas.

La respuesta entusiasta y sólida de los cuatro especialistas que me acompañaron en la Comisión Organizadora del Congreso: Rafael Olea Franco, Luis Mario Schneider, Guillermo Sheridan y Anthony Stanton, fue la señal más segura del rumbo de calidad y de éxito que seguiría el Congreso, señal reflejada también en la respuesta alentadora de todos los invitados, hoy participantes. Gracias a ellos y a todos los que han sido protagonistas de esta empresa.

Inicié estas palabras hablando de alcanzar una cima, y hoy la estamos alcanzando, al tiempo que, paradójicamente, iniciamos otra vez el camino a las alturas. Se logra un fin, pero se empieza una larga tarea que refleja ese eterno ir y venir del quehacer académico, que apenas alcanza una meta cuando empieza a forjarse una nueva. Seguramente las ideas que de aquí nazcan, las figuras que se rescaten, las vetas que se abran, los interrogantes que surjan, las polémicas que se despierten, incitarán a la apertura de nuevos veneros de investigación sobre la herencia intelectual de los Contemporáneos, enriqueciendo así a las letras mexicanas.

Muchas gracias y bienvenidos.



# PONENCIA INAUGURAL



## POETA SECRETO Y HOMBRE PÚBLICO: JAIME TORRES BODET

OCTAVIO PAZ

Cuando la profesora Rebeca Barriga y mi amigo Anthony Stanton me pidieron que inaugurase estas Jornadas con una semblanza de Jaime Torres Bodet, mi primera y espontánea reacción fue negarme. Después, acepté. Fui imprudente: no sé si lo que voy a decir añadirá realmente algo al conocimiento de su obra y de su figura. Lo lamento de veras porque ambos, el escritor y el hombre público, merecen un conocimiento más profundo y una consagración más amplia y generosa. Torres Bodet, su obra y su persona, son parte —y parte imprescindible— de la literatura y la historia del México moderno.

Al escritor lo leí muy pronto y con el mismo asombro con que leí a sus compañeros de generación; al hombre lo conocí hacia 1940, cuando yo era un joven poeta desconocido, un muchacho sin oficio ni beneficio, y él un alto funcionario en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Acababa de regresar a México, al cabo de un viaje accidentado a través de Europa en guerra. Alguna vez le oí contar, con ademanes sobrios y en ese tono un tanto impersonal que después encontré en sus *Memorias*, las aventuras de esos días terribles. Creo que nos presentó Jorge Cuesta; mostró curiosidad por mi persona y, a su pedido, lo visité en varias ocasiones en su despacho en Relaciones. En dos o tres ocasiones me invitó a comer en un restaurante cercano, no sé si vienés o húngaro (recuerdo solamente el deleitable Tokai). En uno de esos encuentros me leyó algunos de los sonetos que entonces escribía. A pesar de las diferencias de edad y de posición, se interesaba en mi poesía e incluso, bondadosamente, descubrió algunas afinidades entre sus sonetos y otros que yo había publicado en *Letras de México*. Afinidad pasajera y debida tanto a la universalidad de los sentimientos que ambos queríamos expresar como a nuestra común deuda con Quevedo. Me apresuro a señalar que los suyos, mucho más perfectos que los míos, eran la obra de un poeta en la plenitud de sus dones mientras que los míos eran balbuceos.

Nuestra incipiente amistad se interrumpió: en 1943 abandoné México por mucho tiempo. Sin embargo, lo volví a ver en París, en donde coincidimos por una temporada; después, con menos frecuencia, en México. Sus deberes de hombre público le dejaban poco tiempo libre y nuestro trato se volvió esporádico. No fui realmente su amigo —nos separaban muchas cosas— y, además, debo confesarlo, en dos o tres ocasiones algunos equívocos empañaron nuestra relación. Subrayo que, a pesar de esas diferencias, siempre lo estimé. Añado ahora que, a medida que pasan los años, esa estimación crece y se hace más honda. Ésta es la razón de mi presencia, esta mañana, entre ustedes.

Jaime Torres Bodet quiso, ante todo, ser un poeta. No se equivocó: la poesía es el corazón de su obra literaria. En una generación de poetas escasos, salvo Carlos Pellicer, fue un poeta relativamente abundante aunque intermitente. En su juventud escribió y publicó mucho; más tarde, a partir de 1949, sus publicaciones se espaciaron: la vida pública terminó por devorar al poeta. También dañó a una parte de su obra, la final, contagiándola de una retórica humanista o humanitaria, rebosante de filantropía, sentimientos solidarios y lugares comunes. No solamente el infierno está empedrado de buenas intenciones. No obstante, volvió sobre sus pasos y su último libro de poesía, *Trébol de cuatro hojas* (1958), es un inesperado y esbelto surtidor. Consiste en cuatro poemas extensos en elegantes y diáfanos tercetos, a la manera de las epístolas y elegías de nuestros clásicos de los siglos XVI y XVII, dirigidos a cuatro poetas amigos: Carlos Pellicer, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano y Xavier Villaurrutia.

En los primeros poemas de Torres Bodet es visible la presencia de González Martínez, que fue el primer maestro de su generación. Al desprenderse de esa influencia, aceptó la de Antonio Machado y, más perceptiblemente, la de Juan Ramón Jiménez. Conocedor inteligente de la literatura francesa, en esta primera época hay ecos también de Francis Jammes y de otros simbolistas. No tardó en cambiar y en aventurarse, siempre con cautela, en otros mundos, ahora de la mano de algunos españoles de la Generación de 1927, en especial la de Pedro Salinas, temperamento afín. Cambio de piel más que de alma pero cambio benéfico. Eran los años de la vanguardia y Torres Bodet, como la mayoría de sus compañeros de Contemporáneos, adoptó con prudencia las innovaciones y libertades de la nueva poética. “Sus mejores momentos”, dice Anderson Imbert, “fueron aquellos en que se despeinaba la imaginación, sólo que lo hacía con la misma elegancia que otros ponen en peinársela.” No se demoró en las arenas movedizas de la vanguardia. Las potencias del orden lo recobraron y en ese periodo de regreso a sus gustos originales escribió sus dos mejores libros: *Cripta* (1937) y *Sonetos* (1949). Ambos contienen poemas memorables. Al primero lo perjudicó en la estimación

crítica la cercanía con la publicación de los libros centrales de Gorostiza, *Muerte sin fin* (1939), y de Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte* (1938). Salvo una nota inteligente de Gorostiza, el libro fue acogido con indiferencia. Injusto aunque explicable desvío: su evolución poética fue muy parecida a la de los compañeros de generación y no era fácil distinguir lo que separaba a su poesía de la de ellos. Hoy podemos apreciar con mayor claridad la valía de muchos de esos poemas y la perfección de su escritura.

Esas aventuras, unas hacia nuevas tierras poéticas y otras, más arriesgadas, hacia su propia intimidad, no le hicieron olvidar la lección poética de González Martínez. Una lección moral y estética que puede resumirse en una palabra: *conciencia*. En el sentido psicológico, conciencia designa al autoconocimiento; en el moral, al dominio sobre nosotros mismos; en el estético, al sentimiento del límite y al amor a la forma: el decoro horaciano. El peligro de esta actitud es el parnasianismo; su fuerte, no perder la cabeza en el delirio. Su generación había hecho de la aventura mental una estética y de la libertad un culto, una religión; Torres Bodet opuso a estas tendencias no una negación sino una reserva inteligente. Resistió al vértigo del vuelo y a la fascinación de la caída. Más que estoico fue moderado y, más que moderado, lúcido. Entre estos dos términos, moderación y lucidez, se despliega lo mejor de su obra poética. Poeta lúcido, en un soneto de rara perfección y no exento de cierto didactismo, acertó a definirse:

Junto a la hoguera que pagó en cenizas  
el breve triunfo de vivir airada  
¡qué incendio más sutil, el del diamante!

¡Y cómo, entre sus fuegos, te deslizas,  
frío de la verdad: único instante  
en que, sin lucidez, la luz no es nada!

Tercetos admirables que se resuelven en la lección del diamante. Pero el diamante, suma de la perfección reflexiva, es también el emblema de la sed. Nadie bebe en sus aguas congeladas, nadie se quema en sus fríos resplandores. Si la hoguera paga en cenizas su pasión, el diamante es un prisionero de su fulgor: no está vivo ni muerto, condenado a brillar sin consumirse. En sus momentos más intensos y puros, la poesía de Torres Bodet alcanza una suerte de transparencia diamantina y en esa transparencia reside, justamente, su virtud más alta y su más obvia limitación. Él lo sabía y sabía, asimismo, que la estética del diamante es una cárcel: para escapar, tenía que romper con él mismo y con su moral. No se atrevió. ¿Descendió al fondo de su ser? No lo sabemos; en todo caso, calló. Sin embargo, tuvo el valor de no cerrar los ojos. En

*Cripta* hay un poema escalofriante, “Dédalo”, que igualmente podría llamarse “las revelaciones del espejo”. Cada poeta está condenado a escribir un poema que es, a un tiempo, su tumba y su monumento. En el caso de Torres Bodet ese poema es “Dédalo”. Es el “momento de la incandescencia”, como decía su amigo Gorostiza: ese momento en que el diamante se vuelve conciencia y la conciencia una transparencia espectral. ¿Qué es lo que queda? No el ser sino su imagen, no la imagen sino el espejo, no el espejo sino un haz de reflejos que se disipan:

Enterrado vivo  
 en un infinito  
 dédalo de espejos,  
 me oigo, me sigo,  
 me busco en el liso  
 muro del silencio.

Pero no me encuentro.

Palpo, escucho, miro.  
 Por todos los ecos  
 de este laberinto,  
 un acento mío  
 está pretendiendo  
 llegar a mi oído.

Pero no lo advierto.

Alguien está preso  
 aquí, en este frío  
 lúcido recinto,  
 dédalo de espejos.  
 Alguien, al que imito.  
 Si se va, me alejo.  
 Si regresa, vuelvo.  
 Si se duerme, sueño.  
 —“¿Eres tú?” me digo...

Pero no contesto.

Perseguido, herido  
 por el mismo acento  
 —que no sé si es mío—  
 contra el eco mismo  
 del mismo recuerdo,  
 en este infinito  
 dédalo de espejos  
 enterrado vivo.

Nada en los ensayos y relatos de Torres Bodet tiene la perfección e intensidad de “Dédalo” y de algunos de sus sonetos. Pero su prosa está muy lejos de ser desdeñable; destaco, ante todo, su fluidez, su claridad, su elegancia. Al principio, incurrió en paralelismos y simetrías, a la manera de sus maestros de la *Nouvelle Revue Française*, como si la página fuese un jardín de Le Nôtre. La influencia de Gide atemperó esas afectaciones. Una de sus grandes admiraciones fue Giraudoux y su sombra —o su luz— puede percibirse en casi todos sus relatos, sin excluir al más logrado: *Margarita de niebla*. Giraudoux fue una de las cimas de la prosa de ese periodo, inventor de un lenguaje a un tiempo rápido y sinuoso, simple y elegante, a ratos danza y otros carrera en un estadio pero, en uno y en otro extremo, sin perder jamás el aliento: la conciencia. Gracia y velocidad, las volutas del preciosismo del siglo XVII y los ángulos rectos de los automóviles del XX. En una palabra: maestría. Sólo que, ¿maestría al servicio de qué y para qué? La influencia de Giraudoux se extendió a Madrid, Buenos Aires y México. Aligeró la prosa pero limó las uñas y los dientes de sus seguidores.

Así como Pedro Salinas fue el poeta español más afín al temperamento poético de Torres Bodet, su prosa de ficción encontró cierta hermandad o correspondencia en la de Benjamín Jarnés, aunque el español fue más abundante y vigoroso (más prolijo también). Las ficciones y relatos de Torres Bodet están marcados por su época y él mismo, al final de sus días, los excluyó de sus *Obras escogidas* (1961). Es lástima; esos cuentos y narraciones están bien trazados y su límpida escritura compensa, incluso en sus afectaciones, la endeblez de los vagos caracteres. Tal vez el mundo exterior estaba poblado, para esa generación, no por personas sino por ideas o, más bien, por las imágenes de un múltiple Narciso. Aunque fue demasiado severo con él mismo, es fácil comprender la reticencia de Torres Bodet frente a esas obras de su juventud. Hoy nos sentimos lejos de esa prosa en la que el ingenio dispara frases que se disipan como fuegos artificiales. Una literatura de buenas maneras puede seducirnos si detrás de ellas adivinamos abismos y despeñaderos. Pero los gustos literarios, como todo, obedecen a una ley cíclica y mañana, quizá, nuestros nietos leerán a Giraudoux con el placer con que lo leían Villaurrutia y Torres Bodet.

La misma dualidad —moderación y lucidez— rige a sus ensayos de crítica literaria y pictórica. Aquí, la limitación se convierte en ventaja pues lo que le pedimos al crítico es, precisamente, esa moderación que se resuelve en objetividad y esa lucidez que es asimismo penetración. Esas cualidades las tuvo en alto grado en su primer y precoz libro de crítica (*Contemporáneos*) y, sobre todo, en *Inventores de realidad*, notables ensayos sobre Balzac, Stendhal, Dostoievski y Galdós. El dedicado a Balzac es agudo y erudito, brillante y no pocas veces profundo.

Encuentro menos convincentes las páginas sobre Stendhal. Tal vez para Torres Bodet no era muy difícil admirar, comprender e incluso amar a Dostoievski, un espíritu diametralmente opuesto al suyo: era como contemplar, desde el balcón de nuestra casa, el incendio del sol. Tampoco a los otros: Galdós o el pueblo y la libertad, Balzac o las pasiones a la luz de la religión. Stendhal es algo o alguien muy distinto: no la moralidad sino la insoportable lucidez, no la ambición satisfecha sino malograda. Julián Sorel, Fabricio del Dongo y hasta el mismo Conde Mosca: retratos de lo que no fue ni quiso ser Jaime Torres Bodet.

Sus ensayos de crítica pictórica también tienen interés, aunque menor que el de su crítica literaria. Confieso que su silencio desdeñoso ante el arte moderno no me asombra menos que sus juicios, con frecuencia inteligentes y sensibles, sobre los grandes renacentistas. ¿Cómo explicarlo sino por su amor a los valores seguros? A su indudable talento crítico le faltó un ala: la audacia. Esta prudencia también fue la causa probable de su silencio ante sus paisanos, fuesen artistas o escritores. Es una laguna que encuentro, y deploro, en otros escritores mexicanos que poseían, como él, grandes dones críticos. Pienso sobre todo en Alfonso Reyes. Pero hago mal en citar nombres: se trata de una enfermedad colectiva. En México vivimos entre la maledicencia y el silencio.

Una faceta de la obra en prosa de Torres Bodet merece un comentario por separado: los seis libros de sus *Memorias*. No sé si yo sea la persona más preparada para hacerlo: más de dos tercios de ellas se refieren a su vida de servidor del Estado mexicano y de funcionario internacional. Su interés histórico es evidente pero dejo el tema a los historiadores de profesión; en cambio, como biografía confieso que me dejan perplejo. Ciertamente, muchas páginas son brillantes, otras inteligentes y algunas conmovedoras. La escritura casi siempre es nítida y muchos de los asuntos e incidentes que relata nos interesan porque nos muestran desde un ángulo distinto al habitual —el de la alta burocracia— la historia agitada de nuestro siglo y de nuestro país. No es bastante: el lector de esa clase de obras pide revelaciones, confidencias, confesiones, desahogos y, en fin, todo lo que buscamos y encontramos en San Agustín, Rousseau, Chateaubriand, Bertrand Russell y, entre nosotros, Vasconcelos. Silencio sobre su vida erótica y sobre su vida interior, sus amores (¿los tuvo?) y sus creencias religiosas y filosóficas, sus desfallecimientos, sus ambiciones, sus envidias, sus fantasmas, sus miedos. ¿El mundo oscuro del cuerpo fue para él una página en blanco? Es difícil creerlo. ¿Cuáles fueron sus sentimientos reales frente a su mujer y sus amigos, sus jefes y sus subordinados? ¿No se emborrachó, no traicionó ni fue traicionado, no deseó el fruto prohibido, no tuvo celos, no lloró?

Dos excepciones, dos pasiones. La primera fue el amor filial: las páginas en que habla de su madre son casi siempre conmovedoras y po-

seen la autenticidad de los sonetos que le inspiró su muerte. La segunda: el sentimiento del deber, indistinguible de su ambición burocrática. No fue un ambicioso vulgar: quiso servir a su país desde el Estado y por esto aspiró a los puestos más altos. La pasión de hacer y construir fue su gran pasión.

La reserva de Torres Bodet ante su vida íntima se vuelve un misterio dramático si pensamos en su fin. Una vez que había alcanzado todo o casi todo lo que se había propuesto, después de viajar por última vez a Francia y a Italia como quien se despide de una antigua amante y después de corregir escrupulosamente el último volumen de sus *Memorias*, se disparó un tiro en la bóveda palatina. Se suicidó como si, cumplidos todos sus deberes consigo mismo y con los otros, no tuviese ya nada que hacer. No dejó una línea de adiós. Tenía setenta y dos años. ¿Sufrió una de esas depresiones comunes a esa edad? ¿Padeció una enfermedad incurable? No lo sabemos. El misterio de su muerte corona el misterio de su vida. Conocemos al escritor y al servidor público pero el hombre íntimo se nos escapa. Su caso me hace pensar en el de otro escritor célebre: Aragon. El francés prodigó las medias confesiones y las semirrelaciones, habló sin cesar de sí mismo y divulgó con cierto impudor sus grandes amores, sus sonadas querellas literarias, sus odios y sus admiraciones políticas. A pesar de todas estas expansiones, unas susurradas en voz baja como quien confía un secreto y otras proclamadas a voz en cuello, Aragon es inasible y desaparece en ese laberinto de rumores, insinuaciones, ecos, reflejos y gritos que son sus libros. Su figura se disipa “en un tumulto idéntico al silencio”. ¿Pero qué tumulto, qué agonía, qué risas o qué gemidos oculta el silencio de Torres Bodet, “enterrado vivo en un infinito dédalo de espejos”?

En *Tiempo de arena*, el primer volumen de las *Memorias*, hay algunos retratos de escritores mexicanos que fueron sus maestros o sus amigos: Vasconcelos, Villaurrutia, Novo, Pellicer, Cuesta, Ortiz de Montellano. Instantáneas vívidas y precisas, casi todas memorables. En otros volúmenes también sobresalen algunos retratos de escritores mexicanos, españoles y franceses, aunque son menos espontáneos y directos que los del primer libro. Al llegar a cierta edad y alcanzar ciertas posiciones, Torres Bodet dejó de tener soltura para hablar con naturalidad de los vivos. También son agudas y no pocas veces certeras sus descripciones de personas, paisajes y ciudades. No amó a sus semejantes —confundió al deber con el amor y a la beneficencia con la piedad— pero su curiosidad inteligente ante el pasado y las piedras redime a su inteligencia y la humaniza. El defecto de su prosa consiste en que, con frecuencia, carece de espontaneidad. No es seca sino estirada. Las impresiones directas y las sensaciones están sometidas a una doble censura, estética y moral. La primera tiende a convertir a la frase en una simetría hecha de

calculados contrastes que acaban por fatigar; la segunda, más grave, corta y poda las sensaciones, la sensualidad y todo aquello que pudiese parecer inconveniente. Las tijeras de la decencia extirpan la vegetación delirante de las pasiones y los deseos.

Sus experiencias literarias y sus impresiones de viajero son apenas un fragmento de las *Memorias*; el resto está dedicado a contar la historia de un hombre público. La cuenta con esa objetividad elegante que fue uno de los rasgos más notables y nobles de su enigmática persona. Por su naturaleza misma, las *Memorias* son desiguales. Aparte de los fragmentos en que apunta sus opiniones literarias y artísticas —aunque algunos son francamente convencionales— y de los pasajes que nos cautivan o nos retienen porque su tema es la historia contemporánea, hay páginas en las que la prosa desciende al estilo del informe burocrático. El tono enfático de otras nos cansa, lo mismo que el relato de algunos oscuros episodios burocráticos. La narración se vuelve plana, los retratos son más amables que incisivos y se esfuman las aristas de los conflictos. La diplomacia es mala consejera literaria. La lectura de ciertos fragmentos parece un aburrido paseo por una interminable galería en cuyos muros cuelgan retratos de celebridades oficiales. Pero no todo es elocuencia y fasto público; hay páginas melancólicas iluminadas —ésa es la palabra— por el sol de la muerte. Páginas sobrias, nada sentimentales y que hacen pensar en el mejor Chateaubriand, como cuando en unas cuantas líneas describe el paisaje, tónico y salubre, que contemplaba algunas tardes desde la terraza de su casa: a lo lejos, las montañas que rodean a nuestra ciudad, la inmensidad del valle, y cerca, una arboleda de fresnos y las tumbas de un cementerio. Torres Bodet opone, involuntariamente, a la “Retórica del paisaje” de Carlos Pellicer una moral del paisaje.

El epílogo de *La tierra prometida*, el volumen que cierra las *Memorias*, tiene la solemnidad de una distribución de premios y la pompa de las exequias de un alto dignatario. Desfilan los reyes y los presidentes que conoció, los poetas y los funcionarios con los que convivió, la gente menuda que lo aplaudió, las ciudades que visitó y amó. Al final se pregunta: ¿cuál será mi palabra final? Y se contesta: “me gustaría articular, al morir, la palabra *quise*... A cada momento quise ser más de lo que fui”. Lo consiguió: su vida fue un ascenso en el que cada escalón subido fue un deber cumplido. Admirable lección y, al mismo tiempo, lección que no contesta a la pregunta que de veras cuenta: ¿quién fui, quién era aquel que siempre quiso más? Con una lucidez, ahora sí, plenamente estoica, y como si hubiese adivinado mi reflexión y la quisiese contestar, Torres Bodet termina su libro —y su vida— con una frase que me reconcilia con su persona y que podría ser su epitafio: “Para quien persistió sin descanso, acaso la tumba sea el perdón de la tierra prometida.”

Mi evocación del escritor debería terminar aquí. No sería justo: debo dedicar un instante al menos al hombre público. La vida y la obra de Torres Bodet son un capítulo de la larga y tormentosa historia de las relaciones entre el escritor y el poder. Esas relaciones son viejas como la aparición de la primera autoridad, es decir, viejas como los hombres mismos. Desde el siglo XVIII, según todos sabemos, hubo un cambio en este dominio. En ese siglo los intelectuales, descendientes de los clérigos medievales, aparecen como una clase con una clara fisonomía que los separa del resto de la sociedad. Se convierten en los ojos y la lengua del cuerpo social: representan a la crítica. Éste es el rasgo que define no sólo a la modernidad sino, sobre todo, al intelectual moderno. Ahora bien, quien dice crítica dice independencia. En el pasado, los clérigos defendieron muchas veces a las víctimas del poder y denunciaron los abusos de los grandes señores y de los monarcas, pero nunca pusieron en entredicho los principios que eran el fundamento de su fe y, simultáneamente, del orden social. La crítica del intelectual moderno ha sido, desde el siglo XVIII, crítica de los principios y crítica del poder. Aunque Torres Bodet fue una personalidad eminente, un escritor y un intelectual (no todos los escritores son intelectuales ni todos los intelectuales son escritores) sería inútil buscar en él esa nota distintiva de la modernidad que es la crítica. Su caso es excepcional, no único. En este sentido, no es moderno: no es un descendiente de Kant, Swift o Voltaire sino de los grandes servidores del Estado absoluto, como Colbert.

Comparar a Torres Bodet con Colbert, un personaje del siglo XVII francés, puede parecer absurdo. En efecto, las diferencias son enormes: ni Colbert fue un intelectual ni los regímenes mexicanos, por más imperfecta que haya sido y sea nuestra democracia, se parecen al absolutismo de Luis XIV. Pero lo que deseo destacar es la ausencia de la nota que define a la modernidad: la crítica. En este sentido mi comparación es justa y podría extenderse a otros periodos, como la España borbónica, o a otras civilizaciones, como el Imperio romano y el chino, grandes semilleros de burocracias inteligentes y civilizadoras. Pero no es necesario buscar precedentes en épocas lejanas y países distantes: Torres Bodet se inserta con naturalidad en una tradición que nosotros, los mexicanos, conocemos muy bien y que nace con el régimen virreinal, continúa en el siglo XIX con el porfirismo y llega a nuestros días. En suma y para decirlo pronto: a pesar de sus indudables méritos intelectuales y de su cultura, Torres Bodet no fue realmente un intelectual sino un funcionario. Un alto funcionario cuyos talentos hubieran podido desplegarse con igual brillo en los reinados del gran Federico, de Catalina de Rusia o de Carlos III. Desde Porfirio Díaz el Estado mexicano, en sus mejores momentos, ha continuado esa tradición de los grandes déspotas ilustrados del siglo XVIII.

Temo ser mal interpretado: no quiero reducir a Torres Bodet, quiero comprenderlo. Y así comprender a nuestro pasado y a nuestro presente. Al decir que Torres Bodet fue un gran funcionario, debo introducir una distinción fundamental: no fue un cortesano ni un ideólogo. La tradición cortesana es en México tan antigua como nuestro país; comienza en el siglo XVI y sigue viva en el XX. El ideólogo nace con la modernidad; es uno de sus productos típicos, como lo fue el teólogo en el siglo XVII y el humanista en el Renacimiento. El siglo XX ha sido el del apogeo de los ideólogos y el de su final caída: comenzaron como críticos del orden imperante y del Estado pero después se convirtieron en defensores y apologistas de un sistema totalitario. El derrumbe del socialismo real los ha dejado sin ideas y sin ocupación. En México forman un grupo numeroso y que busca acomodo en la nueva situación. Nada más alejado de Torres Bodet que la pasión ideológica. Fue un hombre tolerante y civilizado, no un cruzado ni un inquisidor. No defendió ninguna causa ni se encerró en un sistema filosófico. Lo recordamos no por sus combates sino por sus obras y por las instituciones que fundó. Espíritu amante de la conciliación, a él le debemos, en gran parte, la reforma del artículo tercero de la Constitución, que había introducido la discordia nacional con ese disparate pedagógico y político que fue la "educación socialista". Podría detenerme largamente en la enumeración de sus obras, reformas y fundaciones: la campaña contra el analfabetismo, su gestión como Director General de la UNESCO o como Secretario de Relaciones Exteriores, la fundación del Museo Nacional de Antropología... ¿a qué seguir? Sus obras no fueron ni genuflexiones palaciegas ni prédicas de ideólogo.

Torres Bodet sirvió al Estado mexicano porque creyó que desde el Estado podía servir a su patria. Y la sirvió como pocos. Se cuenta con los dedos a los mexicanos que, en este siglo, han realizado una labor tan fecunda y benéfica como la suya y en campos tan diversos como la educación popular, las relaciones exteriores y la cultura superior. Su nombre se une a los de Justo Sierra, José Vasconcelos, Genaro Estrada, Alfonso Reyes, Ignacio Chávez y Daniel Cosío Villegas. Son siete estrellas de una constelación. Jaime Torres Bodet, autor de complejos y secretos poemas, es asimismo uno de los pilares que sostienen a un México que muchos ignoran o desdeñan: el México que piensa y crea.

*México, a 18 de marzo de 1992.*

# EL GRUPO SIN GRUPO



## LOS CONTEMPORÁNEOS: LA VANGUARDIA DESMENTIDA

LUIS MARIO SCHNEIDER  
*Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM*

La historia es también, quizás sobre todo, un combate contra los enigmas, una guerra hacia la transparencia, una ascensión al orden. En definitiva: un abrazarse a los sortilegios.

Los Contemporáneos nos convocan hoy a esa intención de regular la historia, de revolver el arcano universo de una generación, de una "involuntaria solidaridad" como la definiera Jaime Torres Bodet.

Los Contemporáneos han gozado, asimismo han padecido en su aspecto global y en el individual de sus integrantes, investigaciones y sensibles acercamientos; pero es indudable que en ciertas conceptualizaciones se cumple aquel dicho popular: "los árboles no permiten ver el bosque". No siempre es pecado de los estudiosos. La propia familia participa de la culpa. Cronológicamente, el primer ensayo de una clasificación de sí mismos es "La poesía de los jóvenes en México", de Xavier Villaurrutia, una conferencia leída en la Biblioteca Cervantes en 1924. Allí Villaurrutia establece que el "grupo sin grupo" lo forman Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Enrique González Rojo, José Gorostiza e Ignacio Barajas Lozano. El recato crítico del autor de *Nostalgia de la muerte* impresiona pero no lo ausenta del conjunto. En definitiva, los jóvenes poetas totalizan ocho componentes.

Con posterioridad, en 1928, Jaime Torres Bodet incluye en su libro *Contemporáneos* el repaso "Cuadro de la poesía mexicana". Aquí, rebautizada ahora la fraternidad como "grupo de soledades", figuran: Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo. Además de apartar a Ignacio Barajas Lozano, el pudor anula y no la presencia del propio Torres Bodet al lado de ellos. Entre suma y resta, suma siete la hermandad. También de 1928, en septiembre, ya en la revista *Contemporáneos*, To-

rres Bodet, en “Perspectiva de la literatura mexicana actual. 1915-1928”, recompone la familia haciendo ingresar como “dos de las promesas más seguras de la nueva generación” a Gilberto Owen y Jorge Cuesta. Este último, firmante de la colectiva *Antología de la poesía mexicana moderna*, incluye a Torres Bodet, Pellicer, Ortiz de Montellano, González Rojo, Novo, Gorostiza, Owen y Villaurrutia. Su autoexclusión obedece a que hasta ese momento Cuesta había publicado un solo poema en la revista *Ulises* en agosto de 1927.

Entre estos decantamientos y asimilaciones, es más o menos claro que la cofradía aún implica interrogaciones. Caso dudoso es el de Cuesta, quien por entonces, al nacimiento de la revista *Contemporáneos* en ese 1928, no se definía como poeta, pese a tardías composiciones aparecidas en la revista en 1930.

El ensayista por excelencia de esta generación, cinco años más tarde, en “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?” —escrito que a pesar del título no hace ni referencia ni análisis de la vanguardia o del vanguardismo—, después de categorizar y magnificar el carácter crítico como condición de la generación, hace desfilar a sus componentes: Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y Rubén Salazar Mallén. Con el propio Cuesta se va llegando a la docena.

Es obvio que el recuento, cuando se consolida el grupo a través de un órgano de difusión, todavía está tambaleante. Más aún si consideramos que el índice supremo de la generación de *Contemporáneos* es la revista homónima, ¿por qué no se incluye en esa “involuntaria solidaridad” a Anselmo Mena, Enrique Asúnsolo, Enrique Munguía, inclusive a Octavio G. Barreda, colaboradores y afines en poética? ¿Qué pasa con ese amigo entrañable de Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, Elías Nandino, quien publicó *Espiral* en 1928, *Color de ausencia* en 1932 y *Eco* en 1934 prologado por Villaurrutia, y cuya *lfrica* se mantiene fundamentalmente dentro de los cánones de la poesía pura?

El desorden se acredita más en otros géneros. Los *Contemporáneos* frecuentaron el teatro. ¿Por qué no abarcar a Agustín Lazo y Rodolfo Usigli? Se expresaron por supuesto en el ensayo, ¿por qué no admitir dentro de la generación a Samuel Ramos por ejemplo, también coetáneo y perseguidor de esa integración de búsqueda nacional afirmada en lo universal? Y por lo que toca a la narrativa, ¿qué pasa con la obra de José Martínez Sotomayor? ¿Dónde ubicar sino dentro de los *Contemporáneos* la presencia siempre renacida de Antonieta Rivas Mercado, mecenas, editorialista de los primeros libros de Villaurrutia, Owen y Novo, creadora de la inicial sala de la dramaturgia experimental en el país, promotora-fundadora del patronato de la orquesta sinfónica nacional y

traductora junto con Villaurrutia de André Gide, figura endiosada por vida y lecturas? Esto tocante a la literatura, pero si nombramos a Rufino Tamayo, a Julio Castellanos, a Manuel Rodríguez Lozano, a Carlos Orozco Romero, a María Izquierdo, a Abraham Ángel o al propio Lazo, ¿no se aclimatan perfectamente con su plástica en el clima de los idénticos propósitos de la creación buceadora de la poética de la generación? ¿No incursiona la música de Carlos Chávez en idénticos postulados?

¿Quiénes son realmente los Contemporáneos? ¿Qué los identifica? ¿Qué los anuda para que ellos mismos en autoconurrencia se apropien —bajo ese rubro dispersante, evaporado, esfumado— de intenciones estéticas disímiles y divergentes en lo particular? Porque si es de soledades la atadura, la amistad la desata. Si de proyecto o mira se trata, la congregación se amplía y se dispersa porque indudablemente en esa década de la cultura mexicana de los veinte a los treinta, intelectuales integrantes o no de la autoarrogancia oficialista de Contemporáneos, otras “soledades” caminaban por los mismos senderos. Cada vez creo más que los Contemporáneos es una abstracción.

Este primer enfoque, esta búsqueda de correlaciones que por supuesto demarcan incertidumbres, me afirma en el convencimiento de que es errado aplicar a los Contemporáneos el concepto de vanguardistas. Concepto que por otra parte proviene abundantemente de los críticos extranjeros, esencialmente de los norteamericanos, sin exceptuar a algunos nacionales. No se trata aquí de deslindar o resumir todos los postulados inherentes a la vanguardia, sino de señalar algunas características que no permiten que los Contemporáneos sean considerados como vanguardistas.

La actitud vanguardista reclama con rigor, so pena de infidelidad, no una voluntaria adhesión sino un definido y férreo compromiso de grupo con postulados precisos, tanto culturales como éticos; mandamientos en cierto aspecto inviolables, divulgados en manifiestos y cuya redacción parte por lo común del arrojo, de la arbitrariedad de un solo portavoz, al que responderán instantáneamente incondicionales prosélitos. Así, esta disposición finiquita la soledad, el aislamiento, pero los encadena en un conglomerado de acciones, de desparpajos y de provocaciones, actitud rotulada como el *gesto vanguardista*.

Al manifiesto y al gesto se amalgama de una forma contundente su reacción frente al pasado histórico. La vanguardia, en uno de sus tantos aspectos de ruptura, implica el rechazo cuando no el ánimo explosivo de acabar con todo tipo de herencia histórica. Su fundamento era el hombre presente sin contaminaciones; su aspiración, su futuro, el hombre nuevo.

La vanguardia es en resumen una inscripción, un asalto dinamitero, jamás una trayectoria de acomodamientos o una calculada meditación

de proyectos, porque también se define en un breve espacio temporal. Su propia intimidad, su neurosis, agota a los vanguardistas, los aniquila. Pero si desaparecen como tales, algunos suelen vivificarse en la odiada tradición.

Nada más ajeno a los Contemporáneos que agruparse bajo normas comprometedoras, castradoras de una exacerbada independencia e individualismo. Reitero: la vanguardia asume el individualismo pero no admite la independencia.

Ningún Contemporáneo, sin excepción, propuso legislaciones o estableció mandataria concertación. Nada más lejano de sus intereses que realizar fecundaciones bajo previas exigencias. El concordato queda esclarecido por amistad e intuiciones, por luminosas afinidades espirituales, intelectuales y sociales, cuando no también por la complicidad y el secreto.

A esa postura juvenil, desenfadada, exteriorista, nerviosa de imprevistas agresividades, de los impenitentes iconoclastas vanguardistas, se opone la introspección, el freno almidonado que proporcionan las buenas maneras, el respeto y la seriedad en la convivencia humana, tanto que es ya proverbial el formalismo, el trato de usted entre ellos; nadaban en aguas de una burocracia, de oficinistas autodefendidos por una aristocracia intelectual que los devolvía soberbios. Enrique González Rojo, que en un tiempo fue González Martínez júnior, en su artículo "Cómo se hace una antología" de 1928, revela confidencias de una dualidad:

Muy a principios del año de 1928, los poetas formábamos el Parnacillo de Salubridad, tocábamos frecuentemente en nuestras conversaciones diversos tópicos de literatura mexicana. Ausentes Carlos Pellicer y José Gorostiza, el grupo quedaba constituido por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y yo. Novo trabajaba en la Secretaría de Educación y, por razones no solamente políticas, se mantenía un poco alejado de nuestras comidas de los sábados... No se crea que estas reuniones se caracterizaban por un trabajo común, una obra hecha de acuerdo... Pero había algo muy importante que nos unía a todos: la conciencia y seriedad de nuestra obra, enfocada en direcciones modernas y apoyada en una cultura sólida. El juicio que hacíamos de nuestros contemporáneos sacaba a relucir sus insignificantes méritos y aumentaba el prestigio de que gozábamos entre nosotros mismos. Nos uníamos por aristocracia, por orgullo, como una medida de defensa de nuestros ideales.

Los Contemporáneos se aclimataban en la cultura de la continuidad; lejos de ellos decapitar la historia, dar un machetazo a la tradición. Más aún: enjuiciarla, estudiarla y reconocerse en ella implicaba para el grupo una autoafirmación y a la vez era un índice que los reconocía en sus aportes y en sus logros. Eran absolutos historicistas, lo cual es comprobable en la mayoría de sus ensayos, en sus repasos sobre la literatura

mexicana, en esa reiterativa metodología de resumir el proceso creador nacional desde la Colonia, pasando por el XIX, hasta inscribirlo en los primeros años de este siglo para finalmente señalar su propia casa, el sitio que les correspondía.

Así, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo y Jorge Cuesta aceptaban maestros, nombres —puntales— de los cuales se sentían, no discípulos, sino herederos en el vasto recuento de los innovadores.

Entre los más lejanos, consideraban esencial el aporte de los modernistas, principalmente desde Gutiérrez Nájera a Díaz Mirón, y se entroncaban en el semillero más próximo del Ateneo de la Juventud: José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso y Julio Torri. En el orden individual, respetaban e incluso pagaban cierto vasallaje a la poética de Enrique González Martínez, pero José Juan Tablada y Ramón López Velarde —a manera del dios Jano— representaban el verdadero nacimiento y linaje de sus metas creadoras.

Del primero, esa garantía e inteligencia de técnica inquietante; del segundo, el retorno nacionalista y ese lirismo de mirada transparente. Xavier Villaurrutia resume con hondura y perplejidad:

Si Enrique González Martínez era, hacia 1918, el dios mayor y casi único de nuestra poesía, si de él partían las inspiraciones, si los jóvenes cantaban con pulmones propios el dolor particular de González Martínez, en oraciones semejantes al tedioso orfeón que en torno de Dios deben entonar los ángeles, necesitamos nuevamente de Adán y Eva que vinieran a darnos con su rebelión, con su pecado, una tierra nuestra de más amplios panoramas, de mayores libertades; una tierra que ver con nuestros propios ojos. La fórmula será: Adán y Eva = Ramón López Velarde y José Juan Tablada.

Si así están en la tradición, no era menos la camaradería que entre el grupo permitía el autoelogio, la edificación de un oratorio de estímulos y reconocimientos. Una mezcla compacta donde todos eran discípulos y a la vez maestros: la casi obligatoria concurrencia de elogios críticos, de poemas dedicados, de cartas entrecruzadas donde la mayoría de las veces se borra la intimidad y lo confesional humano para desarrollarse en el plano de la retórica intelectual.

En esta coyuntura, el punto más álgido que alimenta la confusión de clasificar como vanguardistas a los Contemporáneos radica en la estructura dentro del orbe filológico. La vanguardia es un sistema totalizador del que no se puede extraer ni separar un solo indicio de su globalización para que ese mismo indicio dote de validez a todo un discurso. Cercenar el lenguaje de las otras disposiciones interiores y exteriores de la vanguardia, ver el gesto o el producto artístico como entidades independientes, implica desconocimiento del hecho de la au-

toocracia vanguardista. Aceptada la equivocación, es indudable que muchas de las narraciones y poesías de los Contemporáneos podrían considerarse incluidas dentro de la técnica vanguardista. La utilización de objetos mecánicos; la recurrencia de imágenes, comparaciones y metáforas; los hallazgos inauditos, desconcertantes; -el vértigo rítmico; el empleo colorístico; la captación sensorial; la supresión de nexos y puntuaciones gramaticales; la luminosidad o el claroscuro ambiental; la sonoridad plástica que indudablemente entornan las pistas primordiales del vanguardismo: todos estos recursos fueron empleados por los Contemporáneos. Utilizaciones siempre aprovechadas a través de un tamiz intelectualizado, negándose en esta transmutación artificiosa esa espontaneidad de la voluntad vanguardista de convivencia natural. Un racionalismo que antecede a la escritura y que revoca el congénito movimiento romántico generador de la vanguardia. Aquí un paréntesis necesario: los Contemporáneos rechazaban, censuraban el mundo *estético* del romanticismo, precisamente por ese estado libertario, imperativo, desordenado, emotivo hasta lo ilógico. También, quizás, por ese deseo de democratización de la cultura que la vanguardia heredó del romanticismo.

Vistas las cosas de este modo, los Contemporáneos aprovecharon de las vanguardias la novedad del lenguaje propuesto por ellas. Sólo en esto concuerdan, porque les faltó para ser vanguardistas la capacidad de convivir en la exaltación y el júbilo, en lo que Adorno denominó *Konstellation*, esa totalidad que implica signo, culto y ética vanguardistas. En síntesis, los Contemporáneos, quizás la más extendida generación de la cultura mexicana de este siglo, fueron solamente un grupo de positivos y llameantes experimentadores y esto no es decir poco.

## LA DESAPARICIÓN DE LOS ENSAYISTAS

ADOLFO CASTAÑÓN  
*Fondo de Cultura Económica*

En la generación de Contemporáneos se aprecia predominantemente a un grupo de poetas. Ciertamente Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta y Rodolfo Usigli lo son, y en muy alta e inteligente medida. Lo son hasta el punto de que podemos decir que forman la primera generación de poetas inteligentes, es decir de poetas críticos en México. Entran a la arena literaria presentando una antología que parecía un manifiesto y que era en realidad una propuesta, pero sobre todo una apuesta por una tradición del ejercicio poético regido por la inteligencia, atento a la atención virtual del lector. Ese hecho deslumbrante al que se añaden las obras mismas de algunos de ellos —las de José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, que se cuentan entre las más altas del idioma— nos distrae y nos hace insistir menos en el hecho de que esa inteligencia crítica no sólo se ejerció en los poemas mismos, sino que simétrica y complementariamente, buscó expresarse en un conjunto de ideas no sólo estrictamente literarias sino culturales en un sentido más amplio y que definen tanto los términos de su ejercicio poético como el paisaje o paisajes culturales en que se dan esas vocaciones indistintas del oficio que las trabaja.

Esta intersección de obra y de crítica, de reflexión y de creación, vuelve problemática la apreciación misma de unas obras que, por una parte, se recortan espontáneamente contra el continuo de una historia literaria y, por la otra, lo desvían y crean un espacio histórico propio al inventar una —otra— tradición y descubrir que son posibles una espontaneidad y una conducta colectivas distintas del cauce criollo, nacionalista. Sin embargo, la fuerza de ese discurso crítico y cultural que les da relieve en cuanto generación literaria parecería agotarse y aislarlos del movimiento general de la cultura y de las ideas en México. Pero estas ideas, este cuerpo crítico, ¿de dónde vienen? Llegan a estas ideas sobre la cultura a partir de una certeza que ellos saben transformar en

virtud, es decir en fuerza: la seguridad de que el arte, el juego sometido a reglas y rigores, es, junto con la inteligencia libre, uno de los pocos caminos dignos ya no sólo del individuo sino del hombre en sociedad. La idea del arte como camino de perfección y salvación se vio ilustrada al hilo del siglo XIX en Alemania, Francia e Italia y, más tardíamente, en Inglaterra. En América Hispana esta idea fue asumida como una pasión —en el sentido religioso de la palabra— por algunos escritores modernistas entre quienes los Contemporáneos sabrán reconocer a sus precursores.

La idea del arte como camino de perfección y salvación moral se oponía sin embargo al ejercicio y al servicio de la literatura en la consolidación de un proyecto civil nacional. La magistratura patriarcal de la literatura como magisterio, el ejercicio de las letras como una extensión de las armas ciudadanas y nacionalistas, poco y mal se podía compadecer con la propuesta ascética y resueltamente personal de una vocación que, para sobrevivir como tal, debía sobrevivir en sus propios términos. No sería fácil construir en Hispanoamérica el Castillo de Axel, para decirlo con Edmund Wilson. No sería fácil salir en Hispanoamérica del Castillo de Barbazul —el Barbazul de la política—, para evocar la fórmula de George Steiner. La generación de Contemporáneos representa ese brote tardío de la literatura emancipada de la política, con una excepción o un matiz. Entre las diversas constelaciones modernistas —en el sentido sajón y en el hispánico de la palabra— nuestros escritores destacan por la nitidez de un perfil público en el conjunto de sus acciones y quehaceres artísticos y culturales. De modo que si asumen el arte como pasión religiosa lo asumen también equilibradamente como idea. Viven en carne y martirio propio los problemas del arte, reconocen en la voluntad de claridad intelectual, en las disciplinas métricas, prosódicas, rítmicas y sintácticas una ascética y, a partir de ahí, de esa múltiple y multánime voluntad de lucidez ejercida sobre la razón y la sensibilidad, problematizan la historia y la cultura, las miran con los ojos del que busca en ellas la forma —mirada, por cierto, que no deja de tener algo en común con la del estadista y que discierne tradiciones donde la otra concibe instituciones.

Esta visión vital y artística, esta tensión y atención que presupone un arte de vivir, un orden en el amor que diría Fray Luis de Granada, tanto como una idea voraz e intransigente de la vida interior, hará de estos individuos algo más que un grupo brillante de escritores, transformándolos en un paradigma cultural: gracias a ella aparecerán como los primeros hombres civilizados del México independiente (es decir, los primeros que viven una civilización reinterpretada plenamente por ellos), los primeros ciudadanos de una ciudad de la cultura creada y recreada por ellos mismos, los promotores en fin de una nueva urbanidad y de una educación estética. Sobra decir que esta idea emancipada e indivi-

dual de la civilización sólo podría marginarlos en una época como la de las ascuas y pascuas revolucionarias, cuando el Estado precisaba un reclutamiento ciudadano muy distinto y un ejercicio de la cultura —político y magisterial— más afín con su proyecto hegemónico. Sin embargo, gracias a esa distancia deliberada, tuvieron la posibilidad feliz de crear una obra y de ser fieles a ese proyecto “inmoral”, en el sentido de André Gide, del artista que accede a la ciudad sin renunciar al arte. Un proyecto cuyo valor ha de medirse en términos de una ética derivada del arte, de una moral sometida primordialmente a los designios de la creación artística e intelectual. Afortunadamente, el carácter heterodoxo de este inmoralismo no ha sido asimilado ni se ha visto disuelto aún en la liquidación general del homenaje.

Lo contraprueba y comprueba la concepción instrumental y servil de la educación, el arte y la cultura que aún hoy —sobre todo hoy— observan el Estado y los incipientes mecenas que de vez en cuando rompen la monotonía de los escritores asalariados. Lo confirma, por otra parte, la discontinuidad, por no decir la suspensión que afecta aún hoy al discurso que sobre la cultura, la sociedad y la política promovieron Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo. Es decir, la idea crítica de la cultura —letras, artes, educación, política— presente y patente en la obra de Contemporáneos, sólo ha tenido seguimientos excepcionales y aislados —por ejemplo en la obra de Octavio Paz, en la de Salvador Elizondo y en las de algunos otros escritores congregados en torno a las revistas *Plural* (en su primera época) y *Vuelta*— pero ni ha tenido eco pleno ni ha hecho escuela. Conmemoramos a esta generación de escritores en institutos y cenáculos literarios, pero como ciudadanos dialogamos muy poco con ella. Más allá de un puñado disperso de voces que reconoce en la pasión intelectual por estos escritores una contraseña de entrada para acceder a la ciudad de la cultura, hay que reconocer que la filosofía, la sociología, la historia, la crítica de arte, el examen político mismo en nuestro país registran con distancia y con desdén las diversas contribuciones críticas de esta generación a sus diversos campos. Los Contemporáneos forman parte de la historia de la literatura en México —la generación *top* del siglo XX—, pero su ejercicio crítico no ha sido integrado a la historia de las ideas, a la historia de la cultura, en el sentido más amplio y fuerte.

Gracias a que supieron expresar sus ideas en forma artística, éstas al menos sobreviven en la historia de la literatura. Pero no debe olvidarse que se trata de ideas expresadas en una forma artística, es decir que han sido ensayadas, enunciadas en y a través de una forma literaria, de ideas provocadoras, es decir tentadoras, surgidas —como quería Chesterton— de la tentación, madre del conocimiento. Si es cierto que la literatura es una forma de conocimiento, no lo es menos que se trata de

un conocimiento de las formas, es decir, de las constantes subyacentes, de las figuras de la sensibilidad pública y privada. De ahí que la crítica literaria asuma en obras como las de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, en ensayos como los de Novo y Torres Bodet, el delicado papel de crear y poner a prueba modelos, es decir, formas de la inteligencia. De ahí que sea menos plausible reconstruir en sus itinerarios ensayísticos una doctrina de las irradiaciones del arte en la vida social que discernir en sus muy diversos oficios un método, un procedimiento general de articulación del artista en la sociedad a través de la lectura de las formas. Esta conciencia de la necesidad permanente de un conocimiento que sólo sabría ejercerse a través del reconocimiento de formas intelectuales, imaginarias y sensibles, tiene innumerables consecuencias y se expresa a través de un conjunto de temas: la universidad, pero también la cocina; el espectáculo en todas sus formas, pero también la conciencia del carácter moral, tanto de los hombres como de las culturas.

Conocimiento de las formas pero también en y a través de las formas. Conocimiento del arte y arte de vivir: los escritores de Contemporáneos practican una política del espíritu fatalmente aristocrática, en el sentido griego y no en el sentido burgués de la palabra; una política del espíritu ordenada por la búsqueda de una excelencia estética, espiritual y vital, desvelada por la necesidad de discernir formas limpias y técnicamente honestas en todas las manifestaciones de la cultura que practican o comentan. De ninguna manera se trata de una busca en el sentido picaresco o de una búsqueda gregaria, sentimental, política en la acepción electoral de la palabra, sino más bien de una aventura, de una empresa hazañosa como quería el Renacimiento, que los lleva a practicar un heroísmo artístico, es decir, a verse cautivos o víctimas trágicamente conscientes de una épica determinada por los valores del arte. Heroísmo, épica —porque la radicalidad con que Cuesta, Novo, Villaurrutia, Gorostiza, Pellicer, Torres Bodet, Usigli deciden asumir la experiencia del arte los lleva a resaltar en esa experiencia su carácter, a transmutar esa pasión intelectual en una pasión de orden religioso, es decir emblemática de la vida profunda de una sociedad, y a buscar, en fin, las formas concretas en que las propuestas más elevadas del arte tal y como ellos lo pueden practicar caben en la trama cotidiana de una sociedad, como todas, bárbara y gruesa en sus olvidos y en sus días de guardar. Esta empresa se dará necesariamente como un movimiento polémico, como una serie de acciones a contrapelo de la inercia, como un ejercicio crítico e insurgente que se sitúa fuera de la tradición oficial, fuera de la política inmediata (en una política del espíritu), a veces fuera de la ley, del libro de texto gratuito.

La exigencia de ese talante, definido y decidido únicamente por la voluntad de ser fieles a sí mismos, los lleva trágicamente a dar de sí y

a hacer de esa dádiva el espacio posible de conciliación entre cada uno y su público. Dicho de otro modo: la posteridad en Contemporáneos no es una contingencia sino una función del discurso. Gorostiza, Villaurrutia, Cuesta, Owen y Novo son escritores póstumos y muchos de nosotros seguimos siendo sus incomprensivos y morosos precursores. La suma de los espacios conquistados por cada uno en el terreno de las formas y del conocimiento de esas formas configura una geografía que es en gran medida la cultura moderna de éxito —la actual y la inmediata por venir. Ése es el espacio crítico donde puede situarse esa entidad a la que ellos tanto fortalecieron —el público educado— y que es a la ciudad de la cultura lo que la sociedad civil al Estado. Podríamos precisar que tal vez por medio de los diversos escritos consagrados a la reflexión artística y educativa —particularmente los relacionados con la universidad por un lado y por otro con el teatro— podríamos reunir algunos conceptos de esa tácita doctrina cultural compartida y practicada por los escritores de esta generación. Una lectura de esos textos que decidiera subrayar algunos conceptos y palabras comunes a varios de ellos seguramente repararía en la asidua constancia con que afloran en sus páginas expresiones como: verdad artística-belleza-composición-orden-severidad-rigor-tacto-ética-formas-figuras-buen gusto-dignidad-discreción-madurez-inteligencia-placer-deleite-alegría-felicidad-economía-gracia-lector-sentidos-música-cortesía-civilización-urbanidad.

La estadística del léxico manifiesto en el ensayo y en la crítica de los escritores pertenecientes a la generación de Contemporáneos sería sin duda aleccionadora y nos depararía no pocos trasfondos y comunes denominadores. Adelantamos dos de ellos: 1) que la poesía y el arte son ejercicios absolutos y que entrañan una relativización, una *mise en abyme* de los valores de la política; 2) que existe un placer de la inteligencia y un conocimiento de los sentidos, de los cuales es posible derivar un pacto social estético y que los valores de la cultura son en cierto modo los fundadores últimos de la convivencia.

La simpatía y la amistad ¿no lo decía Aristóteles? están en el origen de la sociedad.



## LOS CONTEMPORÁNEOS Y EL DEBATE EN TORNO A LA POESÍA PURA

ANTHONY STANTON  
*El Colegio de México*

L'univers n'existe que sur le papier.  
PAUL VALÉRY, *Monsieur Teste*

Carecemos todavía de un estudio de las resonancias mexicanas de aquel fenómeno inasible pero muy real que llamamos "poesía pura". A pesar de su proclamada incompatibilidad con la historia, esta tendencia pertenece a la historia literaria de los siglos XIX y XX a tal punto que ésta se vuelve incomprensible sin tomar en cuenta las múltiples contribuciones de la estética purista.<sup>1</sup> El término gozó de gran prestigio inicial entre creadores y críticos en la década de los veinte, sólo para caer después en un descrédito casi total. No obstante su importancia en el mundo hispánico, tuvimos que esperar hasta 1953 para el primer acercamiento crítico (rudimentario e inexacto)<sup>2</sup> y hasta 1976 para una visión histórica

<sup>1</sup> Un indicio del alto lugar que tiene la tendencia "purista" en la poesía occidental del siglo XX es el hecho de que Michael Hamburger dedica al fenómeno dos capítulos de su importante libro *The Truth of Poetry*, Weidenfeld & Nicholson, Londres, 1969 (caps. 4 y 5).

<sup>2</sup> El primer acercamiento —modesto— se publicó en México, aunque sólo estudia la poesía escrita en España: Alberto Monterde, *La poesía pura en la lírica española*, Imprenta Universitaria, México, 1953. Este libro ejemplifica los peligros que entraña el estudio de la poesía pura. Después de lamentar la confusión que rodea al término, el autor distingue adecuadamente entre la acepción de Bremond y la de Valéry sólo para tomar partido a favor de la noción irracionalista, intuitiva y emotiva de Bremond y en contra de la noción racional, intelectual y analítica de Valéry. Monterde se vuelve innecesariamente un apologista de Bremond: "En realidad, si todo poeta examinase cuidadosamente lo expuesto por Brémond [*sic*] y si lo meditara con alguna profundidad, estaría de acuerdo con él" (pp. 42-43). El maniqueísmo del autor lo lleva a adoptar una definición simplista y demasiado general que identifica poesía pura (según Bremond) con verdadera poesía: "Dentro de la verdadera poesía pura, pueden haber todos los verdaderos poetas de todos los tiempos y de todos los países; dentro de la falsa poesía pura, solamente Valéry y quienes siguieron su ejemplo" (p. 52). Después de este nivel intelectual de argumentación el lector no se sorprenderá al encontrar aseveraciones tan inexactas y equivocadas como la siguiente: "los suprarrealistas pueden, por derecho propio, catalogarse como verdaderos poetas, como poetas puros" (p. 117).

más o menos completa (aunque todavía extrínseca) de la naturaleza de la poesía pura en España y de sus conexiones con la cultura francesa.<sup>3</sup> En Hispanoamérica, a pesar de la fertilidad de la tendencia en países como Cuba, Colombia y México, no contamos con un estudio transnacional ni con uno nacional en el caso mexicano.

Uno de los primeros en subrayar la importancia de la poesía pura entre los Contemporáneos fue Octavio Paz. A finales de la década de los treinta, en un intento de definirse en oposición a la generación anterior, el joven poeta ofrece una visión crítica y polémica de las doctrinas puristas.<sup>4</sup> En fechas más recientes, Paz ha vuelto a discutir el fenómeno desde una perspectiva histórica de mayor amplitud, aunque sin olvidar su temprana insatisfacción e irritación.<sup>5</sup> A su vez, Guillermo Sheridan ha estudiado en su libro *Los Contemporáneos ayer* la presencia inconfundible del estilo y la manera de Juan Ramón Jiménez en los primeros libros de cada poeta.<sup>6</sup> Pero la cuestión es vasta y compleja. Por mi parte, quisiera trazar un mapa preliminar y ver cuáles de las múltiples versiones de la poesía pura circulaban dentro del grupo, hasta qué punto fueron compartidas, cuál fue su vigencia temporal y cuáles los resultados de este tránsito. Al responder estos interrogantes espero dar una imagen rica, heterogénea y hasta contradictoria de estos poetas mexicanos. El *corpus* del análisis textual está formado exclusivamente por algunas de las críticas recíprocas que se hicieron en reseñas y ensayos los miembros del grupo.

El primer problema reside en el carácter ambiguo y elástico del concepto de "poesía pura". Existen por lo menos cinco acepciones distintas que están vigentes en la década de los veinte. Veamos pues estas cinco órbitas que giran alrededor del núcleo gaseoso de la pureza. El 24 de octubre de 1925 el abate Henri Bremond dio ante las cinco Academias

<sup>3</sup> Se trata de la investigación más completa que se ha realizado sobre el tema hasta la fecha, aunque se limita a la poesía escrita en España y su enfoque es más histórico que intrínseco: Antonio Blanch, *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Gredos, Madrid, 1976.

<sup>4</sup> Véanse especialmente los ensayos "Pablo Neruda en el corazón" (1938) y "Razón de ser" (1939), recogidos en *Primeras letras (1931-1943)*, selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí, Vuelta, México, 1988.

<sup>5</sup> Véase especialmente el importante ensayo escrito como epílogo para una nueva edición de la famosa antología *Laurel*: "Poesía e historia (*Laurel* y nosotros)", recogido en *Sombras de obras*, Seix Barral, Barcelona, 1983, pp. 47-93.

<sup>6</sup> Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985. Existe también una muy olvidada tesis sobre el mismo tema: Mercedes Pesado, "Influencia de Juan Ramón Jiménez en el grupo de Contemporáneos", tesis de maestría, Universidad Femenina, México, 1949. Desgraciadamente, para efectuar su comparación entre los Contemporáneos y el poeta español, la autora extrae sus citas de la *Antología poética* de Juan Ramón publicada por Losada en 1944 en lugar de referirse a los libros que realmente leyeron los poetas mexicanos en el momento de recibir la influencia.

Francesas una conferencia que no tardó en desatar una polémica. Al año siguiente la conferencia, “La poesía pura”, se publicó con otros textos en un libro que llevaba el mismo nombre. En su búsqueda de la esencia de la poesía Bremond formuló la siguiente afirmación: “Tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l’action transformante et unifiante d’une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure”.<sup>7</sup> En contra de los teóricos de “la poesía-razón”, el religioso sostiene que la pureza no es una propiedad de forma o de fondo que puede ser captada por el intelecto sino que constituye una corriente inefable y misteriosa que tiene que ser intuita. Se trata de una sustancia indefinible, un Absoluto que tiene un origen divino —una especie de gracia poética en el alma— y que después se transmite del estado inspirado del poeta al lector receptivo a través del poema. Al final de la conferencia se postula que cada arte en su autonomía comparte un origen y un destino con la plegaria. De hecho, en el mismo año de 1926 el abate publica otro libro con el título de *Prière et poésie*, en cuyas páginas se lee que “l’expérience poétique est une expérience d’ordre mystique”.<sup>8</sup>

Bremond da una interpretación mística y romántica al concepto que Paul Valéry había utilizado, con intenciones opuestas, en 1920 para describir el afán simbolista (iniciado por Baudelaire y perfeccionado por Mallarmé, a partir de una interpretación —que los lectores de lengua inglesa consideramos más bien una invención— de ciertas ideas de Poe) de aislar por negación la esencia irreductible de la poesía. Pero Valéry señala claramente que esta pureza era una meta ideal, un estado “inhabitable” y forzosamente excepcional: “Rien de si pur ne peut coexister avec les conditions de la vie... La poésie absolue ne peut procéder que par merveilles exceptionnelles”.<sup>9</sup> Unos años después, en 1928, Valéry se arrepintió de la polémica desatada por estas dos palabras que no tenían —aseguró— ninguna pretensión teórica o doctrinaria:

Je dis *pure* au sens où le physicien parle d’eau pure. Je veux dire que la question se pose de savoir si l’on peut arriver à constituer une de ces œuvres qui soit *pure* d’éléments non poétiques. J’ai toujours considéré, et je considère encore, que c’est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal. En somme, ce qu’on appelle un *poème* se compose pratiquement de frag-

<sup>7</sup> Henri Bremond, *La poésie pure. Avec “Un débat sur la poésie” par Robert de Souza*, Bernard Grasset, París, 1926, p. 16.

<sup>8</sup> Henri Bremond, *Prière et poésie*, Bernard Grasset, París, 1926, p. 83.

<sup>9</sup> Paul Valéry, “Avant-propos à la Connaissance de la Déesse”, en *Œuvres*, ed. Jean Hytier, vol. 1, Gallimard, París, 1957, pp. 1275-1276.

ments de poésie pure enchâssés dans la matière d'un discours. Un très beau vers est un élément très pur de poésie.<sup>10</sup>

Para Valéry, entonces, "poesía pura" designa el hipotético residuo "simple" que resultaría de un proceso racional de descomposición analítica, una vez eliminados los elementos no poéticos, pero reconoce que esta destilación química es irrealizable en la práctica: se trata de un Absoluto ideal que justifica un proceso intelectual de abstracción y rigor que pretende reducir la poesía a su esencia intemporal. Bremond utiliza el concepto para justificar una idea romántica e irracionalista del poeta como un inspirado; Valéry, para expresar una idea racional, clásica, "científica" y cartesiana del proceso de construcción creativa.

La polémica no tardó en llegar a España, donde Fernando Vela, alerta e inteligente secretario de la *Revista de Occidente*, la reseñó en el mismo año de 1926 sólo para rechazar la versión de Bremond y aceptar la de Valéry, apoyándose en una carta de Jorge Guillén en la cual éste declara su preferencia por "una 'poesía bastante pura', *ma non troppo*".<sup>11</sup> Pero en el mundo hispánico la noción de pureza no era ninguna novedad en 1926. A partir de 1916, en su llamada segunda época, Juan Ramón Jiménez había practicado, en libros como *Eternidades y Piedra y cielo*, una depuración esencialista de su poesía en un intento de equilibrar emoción, sensación e intelecto en lo que se llamaría "lirismo de la inteligencia" o "sensualismo intelectual". Esta "poesía desnuda" se manifiesta en poemas breves y escuetos que parecen ser el resultado de un despojamiento expresivo en todos los niveles: léxico, sintáctico, métrico, estrófico, temático y simbólico. La simplificación extrema desemboca en exclamaciones que cristalizan impresiones fugitivas y que eternizan el instante. Se trata de una concepción y una práctica que Octavio Paz ha definido certeramente como impresionismo poético, con todos los riesgos que esta estética implica.<sup>12</sup> En la carta-prólogo y en las notas a su muy leída *Segunda antología poética*, de 1922, ciertas palabras subrayan las metas del poeta español: "sencillez sintética", "concentración", "exactitud", "precisión", "perfección", "lo espontáneo sometido a lo consciente". En suma, es una especie de misticismo estético en el cual la palabra transparente aparece como la revelación de la esencia de las cosas.

Si la noción vaga de Juan Ramón representaba una depuración dentro de los cánones del simbolismo, existía otra versión de la pureza que

<sup>10</sup> "Poésie pure. Notes pour une conférence", en *Œuvres*, vol. 1, p. 1457.

<sup>11</sup> Citado en Fernando Vela, "La poesía pura (Información de un debate literario)", *Revista de Occidente*, 14 (1926), p. 238. El texto íntegro de la carta de Guillén se publicó por primera vez en *Verso y prosa*, núm. 2 (febrero 1927), p. 2.

<sup>12</sup> Véase "Poesía e historia (*Laurel y nosotros*)", en *Sombras de obras*, pp. 64-65.

parecía romper con la estética decimonónica: se trata de la versión difundida por ciertos movimientos de vanguardia (el cubismo poético de Reverdy, Jacob y Cocteau, el creacionismo de Huidobro y el ultraísmo español) que postulaban la autonomía absoluta del arte frente a la realidad; la estilización extrema en un proceso de abstracción formal e intelectual; la reducción del poema a su núcleo de la imagen que sintetiza lo sensible y lo intelectual, lo concreto y lo abstracto; la búsqueda de formas y esencias platónicas que se plasman como presencias fijas; la función demiúrgica del poeta como “un pequeño dios” que crea las cosas al nombrarlas; el predominio plástico de la construcción espacial y estática sobre el dinamismo temporal de la musicalidad; y, finalmente, la noción del arte como juego de objetivación y contención de las emociones en formas estrictas. La importancia de esta versión vanguardista fue reconocida por poetas y críticos desde el principio, pero se sembró cierta confusión cuando en 1934, en una famosa antología, Federico de Onís clasificó unilateralmente a los poetas de la Generación del 27 y a varios de los Contemporáneos como ultraístas.<sup>13</sup> Regresaré a este punto después.

Una quinta acepción del concepto se diferencia de las demás precisamente por ser, en parte, una censura negativa. En un conocido libro de 1925 José Ortega y Gasset acuñó el término de arte deshumanizado. En su lúcido diagnóstico de las tendencias hacia la deformación, la desrealización y el juego intrascendente, el filósofo detectaba en la nueva sensibilidad estética los síntomas de un alejamiento o fuga de lo vital, “un asco a lo humano”.<sup>14</sup> Además de efectuar una muy temprana radiografía del nuevo arte, Ortega emitía juicios de valor que sugerían agotamiento y decadencia.

Así fue entendido el libro de Ortega en México. A diferencia del respetuoso silencio que mantienen en aquel momento los poetas españoles de la Generación de 1927, protegidos de Ortega, varios de los Contemporáneos se atreven a criticar al filósofo español. Jorge Cuesta habla de un “ensayo lleno de errores”<sup>15</sup> mientras que Jaime Torres Bodet se muestra aun más agresivo en su injustamente olvidado libro de 1928, *Contemporáneos: notas de crítica*. Desde una posición americanista y vasconcelista, Torres Bodet afirma que “*La deshumanización del arte*

<sup>13</sup> Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934. Edición facsímil: Las Américas, Nueva York, 1961. En la última sección de su antología, el crítico incluye como poetas americanos del ultraísmo a los mexicanos Pellicer, Gorostiza y Villaurrutia.

<sup>14</sup> José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* [1925], Origen/Planeta, México, 1985, p. 33.

<sup>15</sup> “Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet” [1927], recogido en *Poemas y ensayos*, ed. Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, UNAM, México, 1964, vol. 2, p. 41.

es un libro europeo, con datos europeos, escrito para europeos” y declara que el texto constituye “un peligro para los jóvenes de América que no se atreven aún a soñar un arte propio, libre de herencias sentimentales y de esclavitudes biológicas”.<sup>16</sup> Torres Bodet no acepta que el nuevo arte implique deshumanización o decadencia:

También podemos pretender a un arte clásico sin que por ello sea necesario acudir a mayor deshumanización, único medio que se nos propone de alcanzar mayor inteligencia... no hay arte sin materia humana que estilizar. Alcanzar la pureza clásica por ausencia de humanidad es proclamar la conveniencia de luchar con fantasmas.<sup>17</sup>

El mensaje era claro: los defensores del arte nuevo rechazaban los cargos.

En los años veinte, cuando casi todos los Contemporáneos publican sus primeros libros, coexisten estas distintas versiones de pureza poética —algunas parecidas, otras mutuamente incompatibles—, junto con otras corrientes poéticas como la neogongorista y la neopopular. Importa subrayar que lejos de excluirse entre sí, estas tendencias se combinaban, a veces en la misma obra. ¿Cuáles de estas múltiples versiones se encuentran en las obras de los Contemporáneos? Creo que varias están presentes en diferentes medidas en distintos poetas, pero hay un claro deslizamiento cronológico en los años veinte del polo de Juan Ramón Jiménez en el primer lustro, en coexistencia con elementos cubistas (en Villaurrutia, por ejemplo) o con elementos neopopulares (en Gorostiza, por ejemplo), hacia el creciente predominio de la versión más intelectual de Valéry en el segundo lustro y, en algunos casos, después.

El único miembro del grupo que parece haber abrazado la versión de Bremond fue Ortiz de Montellano, un poeta de tendencias religiosas con un interés en la mística, como lo demuestra su identificación con poetas como Nervo, Perse, Rilke y Eliot. Su eclecticismo no muy riguroso lo llevó a intentar reconciliar lo irreconciliable: un mexicanismo, que nacía de un auténtico interés en la actualidad de las tradiciones popular e indígena, coexiste difícilmente con la mezcla heterogénea hecha del onirismo surrealista y del rigor intelectual de Valéry. En un ensayo tardío que presenta una antología de poemas de Eliot traducidos al español en la revista *Taller*, Ortiz de Montellano, al hablar del arte nuevo ejemplificado por Eliot, nos da una definición que podría ser una cita de Bremond:

<sup>16</sup> *Contemporáneos: notas de crítica* [1928], UNAM/Universidad de Colima, México, 1987, p. 87.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 88.

... un arte nuevo, difícil, complicado y, sin embargo, primordial en que la palabra vuelve a la pureza de origen o a la magia de la plegaria sin perder su cultivo precioso y refinado, posterior al "Simbolismo". La poesía moderna no es romántica o clásica, es poesía y mística.<sup>18</sup>

Pero veamos algunos ejemplos de la crítica que practicaron entre sí algunos miembros del grupo. El primer libro de Gorostiza, *Canciones para cantar en las barcas* (1925), recibió reseñas convergentes de Jorge Cuesta y de Xavier Villaurrutia. En su característico estilo conceptual, Cuesta nota en el libro una impresión virginal de frescura inocente, como la que provoca el cuento de hadas escuchado en la infancia. Tal es la impresión, la apariencia, que Cuesta relaciona favorablemente con la pureza juanramoniana. Pero esta sensación de naturalidad espontánea, tan lograda en Gorostiza, es "fruto de un largo destilado"<sup>19</sup> y producto de un proceso reflexivo de filtración artificial que se oculta en el resultado. A diferencia de Góngora y las otras influencias visibles, Gorostiza se realiza, según Cuesta, en el "juego de su ingenuidad culta".<sup>20</sup> Para el reseñista, el libro es un modelo de la estética purista: "Nunca hemos tenido en México más desinteresada poesía, ni más pura".<sup>21</sup>

En su comentario, Villaurrutia también habla de sí mismo, identificándose con la estética del libro. Pensando seguramente en Valéry, Villaurrutia opone la severidad de la reflexión y la lógica al "instinto vago y difuso" de los poetas del abandono y sentencia que "José Gorostiza prefiere el orden al instinto".<sup>22</sup> Elogia el carácter breve, ceñido y cuidado del libro: "en vez de espontaneidad, sus poesías acusan pureza y deseo de perfección".<sup>23</sup> Como Cuesta, invoca las presencias de Juan Ramón y de Góngora, pero le interesa más invocar el clasicismo de Gide como modelo de castigo y contención de las emociones. De hecho, Villaurrutia se identifica tanto con el libro de Gorostiza que termina por elaborar un modelo de su propia poética: "Este poeta, hasta cuando sueña, está completamente despierto".<sup>24</sup> Curiosamente, al hablar de las *Canciones* tanto Villaurrutia como Cuesta anticipan los símbolos centrales de *Muerte sin fin*: "Mejor que la aparente pureza del agua del manantial que se entrega a todas las manos, su hilo de agua pasa, direc-

<sup>18</sup> Bernardo Ortiz de Montellano, "Nota previa. T.S. Eliot, Poemas", *Taller*, núm. 10 (marzo-abril 1940), p. 64.

<sup>19</sup> "Canciones para cantar en las barcas de José Gorostiza" [1925], en *Poemas y ensayos*, vol. 2, p. 16.

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>22</sup> "Un poeta", en "Seis personajes", *Obras*, ed. Miguel Capistrán, Alf Chumacero y Luis Mario Schneider, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 681.

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 682.

tamente, del filtro a la armoniosa geometría del vaso. Y en cuántas ocasiones la transparente solidez del cristal llega a confundirse con el contenido".<sup>25</sup> Esta coincidencia previsoramente hace pensar en la posibilidad de que la actividad de crítica recíproca haya incidido también en la creación poética individual.

*Biombo* (1925), el octavo libro de poemas de Torres Bodet, recibió también dos reseñas críticas, esta vez de Gilberto Owen y de José Gorostiza. El libro revela la característica medida del autor que busca equilibrar innovación con tradición, pero tal vez lo que más sorprende es el brillante colorido, la presencia de una vegetación lujosa, cierto orientalismo exótico y una abundancia de metáforas deslumbrantes y lúdicas. Gorostiza empieza por lamentar, como Cuesta lo haría al caracterizar su generación años después, el estado de abandono en que dejaron a los jóvenes los padres ausentes (Reyes y Henríquez Ureña): "Sin ellos, la generación reciente no arranca del tronco originario. Ramaje aéreo, insostenible paradoja de equilibrio". Elogia el libro por lo que llama "una inmediata sensación de extrañeza" provocada por la fusión de dos corrientes que habían estado separadas en la obra anterior del poeta: meditación sentimental y canto luminoso.

Gorostiza declara con orgullo que "*Biombo* es una fuga de la realidad" y ve en el título y "la utilería chinesca" una estrategia de refinación metafórica que funciona como un saludable alejamiento de la transcripción directa de lo real.<sup>26</sup> Apoyándose en una cita de Ortega ("la poesía es el álgebra superior de las metáforas"), el reseñista señala el predominio de la imagen sorprendente y saluda el cultivo del haikú, a pesar de verlo como signo de "cierta conformidad moderna con el arte chino de otro tiempo".<sup>27</sup> Tenemos pues, a principios de 1926, a un Gorostiza que defiende el arte de la evasión. No sé si se enuncia como elogio o como censura, pero Gorostiza acierta al caracterizar un rasgo que resulta definidor del carácter y de la poesía de Torres Bodet: "No abre, sino por excepción, las puertas de su intimidad".<sup>28</sup>

Como sus poemas, novelas, ensayos y cartas, la reseña de Owen es un ejemplo de su escritura intransferible, densa, cifrada, juguetona, de sintaxis intrincada que de pronto deja escapar enigmáticas formulaciones inesperadas. También se nota aquí un diálogo secreto, común a va-

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 681. Por su parte, Cuesta también relaciona los símbolos del vaso y del agua con la forma y el fondo de la poesía: "Se desnuda al aire, pero su carne, transparente, apenas logra recortarse de la diafanidad del fondo; así como una agua pura en un vaso delgado, la figura dibuja su límite, fino como una hebra de gusano de seda, pero visible y resistente" (*Poemas y ensayos*, vol. 2, p. 15).

<sup>26</sup> "*Biombo*, de Jaime Torres Bodet" [1926], en José Gorostiza, *Prosa*, ed. Miguel Castañón, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969, p. 116.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>28</sup> *Idem.*

rios de ellos, con Cuesta. Owen describe la poesía de Torres Bodet mediante la metáfora de un árbol sólido cuya constancia asegura frutos siempre nuevos, “una conciencia sostenida, la raíz enterrada en la tradición, toda la poesía anterior contenida en el tallo”, pero lamenta “la leve inexactitud” del título y sugiere que el orientalismo es superficial y que el cultivo del haikú no pasa de ser un adorno exótico: “Sólo un ave exótica intentó un revuelo fallido: una garza era, no la de esta tierra, no; sino otra estilizada bizarramente, musa de breves pies atormentados de haikai y de ojos sesgos desviados de la vida hacia el sueño”.<sup>29</sup> A pesar de esta censura, Owen se ve obligado a reconocer que el poeta ha cumplido con el deber fundamental de “ordenar en obra intelectual” sus emociones, invocando así al nuevo clasicismo de Gide y Valéry en torno a la necesidad de someter lo emotivo a las formas estrictas del intelecto.<sup>30</sup>

La obligada comparación con Juan Ramón se expresa en una frase que refleja la que Cuesta había dedicado a Gorostiza. Owen dice de Torres Bodet: “Nos place ver en estos versos sólo una apariencia de sencillez; una desnudez culta, civilizada —‘Duerme ya, desnuda’, es decir, desnudez posterior, dulce epílogo de la historia del traje—, una desnudez culta en su estilo, que parece no trabajada”.<sup>31</sup> Es clara aquí la alusión al famoso poema V del libro *Eternidades*, en el cual Juan Ramón presenta su ideal poético como una “reina fastuosa” que se va desvistiendo para revelar la “poesía desnuda” a la que aspira el poeta. Owen hasta contesta la acusación de Cuesta en cuanto a la “facilidad” del autor de *Biombo*, diciendo que Torres Bodet presenta “el fruto ya desnudo”, lo cual supone un trabajo laborioso anterior que no es visible en el resultado: “Retira a tiempo sus andamios, demasiado bien, acaso, haciéndonos sospechar un momento si habrá evadido la ley, eso que Valéry exige al artista, que se consuma en el vencer resistencias reales”.<sup>32</sup>

Aquí un paréntesis. En las mismas fechas en que Owen publica esta reseña, Cuesta inicia la composición de un poema que tardará nueve meses en terminar. Se trata de un “Retrato de Gilberto Owen” que, según nos informa el propio Owen en un texto de 1944, debía ir al frente del libro *Desvelo* que nunca se publicó. El retratado (Owen) comenta que “en ese *Retrato*, como Velázquez en su cuadro, puso un espejo, puso varios espejos en los cuales se ve al pintor”.<sup>33</sup> Citaré dos estrofas del poema de Cuesta. En la segunda, que aparece entrecorrida, se presen-

<sup>29</sup> Gilberto Owen, “*Biombo*, poemas de Jaime Torres Bodet” [1926], en *Obras*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 215.

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> Gilberto Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, *ibid.*, p. 243.

ta una supuesta cita de un poema inexistente, hasta donde sabemos, de Owen:

Entonces descubrió la Ley de Owen  
—como guarda secreto el estudio  
ninguno la menciona con su nombre—:

“Cuando el aire es homogéneo y casi rígido  
y las cosas que envuelve no están entremezcladas,  
el paisaje no es un estado de alma  
sino un sistema de coordenadas.”<sup>34</sup>

Esta poética antirromántica (la noción sentimental del paisaje como “estado de alma” es reemplazada por una noción intelectual que recuerda tanto la descomposición analítica como la objetivación formal-geométrica de Valéry) que Cuesta pone en boca de Owen es devuelta por éste en un nuevo juego de espejos: “¿No es, más estrictamente, la *Ley de Cuesta?*”, se pregunta Owen:

la que rige, inflexible, a toda su obra poética... Es la ley que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica —no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética. Es armado con este secreto de su ley, y sólo así, como he podido sorprender y aprehender a la poesía del más puro y más claro de mis amigos, en que la claridad era tanta, como se decía de Mallarmé, que hasta cuando parecía oscuro era clarísima su intención de serlo.<sup>35</sup>

El vértigo provocado por estos reflejos enfrentados no termina aquí. En tres prosas posteriores a la fecha de composición del poema mencionado, Owen cita casi textualmente esta ley como si fuera efectivamente suya. En realidad la ley no pertenece, al menos en su origen, a ninguno de los dos sino a Valéry.

Pero regresemos a la reseña de *Biombo*. Owen termina su texto con un rechazo de la acusación de deshumanización y con una ingeniosa fórmula que juega con las metáforas químicas de Valéry: “Los poetas modernos de nuestro gusto son aquellos en quienes vemos ponderación y equilibrio en los dos elementos —hidrógeno de inteligencia y oxígeno de la vida— en que puede desintegrarse el agua pura y corriente del

<sup>34</sup> El poema aparece íntegro en Jorge Cuesta, *Poemas, ensayos y testimonios*, vol. 5, ed. Luis Mario Schneider, UNAM, México, 1981, pp. 13-14.

<sup>35</sup> “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *Obras*, pp. 243-244.

poema".<sup>36</sup> Declara su preferencia por los poetas más intelectuales del grupo (Villaurrutia, Gorostiza y Torres Bodet) y no por los poetas más cercanos en aquel momento a las vanguardias imaginista y creacionista, Novo o Pellicer, a los que Owen clasifica como poetas deshumanizados. Pero tal vez habría que reconocer que más que un equilibrio, la fórmula de Owen expresa un desequilibrio estable: H<sub>2</sub>O: dos partes de inteligencia por cada parte de vida.

*Reflejos* (1926), reseñado por Owen y por Cuesta, es el primer libro poético de Villaurrutia. Cuesta destaca sus cualidades plásticas y visuales: "Villaurrutia dibuja, no canta; hace la poesía con los ojos".<sup>37</sup> El dibujo es preciso y exacto; la poesía es "un espejo inmóvil". Se trata de un juego no de la inspiración sino de la inteligencia. Cuesta acierta en sus abundantes paradojas porque se trata efectivamente de una poesía hecha de contrarios en tensión. Así, según el reseñista, el poeta encuentra "en su esclavitud el más digno empleo de su libertad" mientras que "la embriaguez no es sino la región donde hay más dificultad en permanecer lúcido".<sup>38</sup> Owen concuerda en que se complementan crítica y creación en *Reflejos*, libro en el cual encuentra una perfecta ejemplificación de la sensualidad intelectual del autor: "Función poética es elaborar en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema del mundo".<sup>39</sup> Para poder romper "la ley" (se entiende que se refiere a la ley de Valéry ya mencionada) Owen dice que antes hay que haberse sometido a ella y puesto que Villaurrutia es "sin duda su más austero conocedor entre los de su generación, esto le daría el derecho extrajurídico, pero muy real, de violarla".<sup>40</sup> Ambos comentaristas aprueban la técnica cubista de fragmentar, multiplicar perspectivas e inmovilizar las sensaciones de lo real en naturalezas muertas.

En su reseña Cuesta no menciona la tendencia a reducir el poema a la imagen, pero en una polémica carta a Guillermo de Torre, ex-poeta y convencido teórico del ultraísmo, tal vez movido por el deseo de negar cualquier tipo de influencia vanguardista en los mexicanos, Cuesta exagera al rechazar que Villaurrutia sea "tabladista": "Nada más lejano del *haikai* que las poesías de *Reflejos*".<sup>41</sup> Pero la presencia de Tablada y del haikú es evidente no sólo en el caso de Villaurrutia

<sup>36</sup> "Biombo, poemas de Jaime Torres Bodet", *ibid.*, p. 217.

<sup>37</sup> "Reflejos de Xavier Villaurrutia" [1927], en *Poemas y ensayos*, vol. 2, p. 30.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 29 y 31.

<sup>39</sup> "La poesía, Villaurrutia y la crítica" [1927], en *Obras*, p. 222.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>41</sup> "Carta al señor Guillermo de Torre" [1927], en *Poemas y ensayos*, vol. 2, p. 22. Esta explosiva y polémica carta está escrita en contra de un texto del teórico vanguardista: "Nuevos poetas mexicanos", *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 6 (15 marzo 1927), p. 2. De Torre había reivindicado tanto el carácter vanguardista (ultraísta e imaginista) como la filiación "tabladista" del haikú practicado por varios de los Contemporáneos.

—sobre todo en la sección “Suite del insomnio”— sino en otros miembros del grupo.

En varios ensayos posteriores Cuesta se dedicaría a construir toda una teoría cultural alrededor de los conceptos de desarraigo, preciosismo y clasicismo: una teoría antirromántica y antinacionalista. En un ensayo que toma a Torres Bodet como pretexto, Cuesta traza toda la genealogía de la poesía pura a partir de Poe y los franceses hasta llegar a la literatura mexicana actual. En el mismo año de 1927 Owen dibuja un esquema más limitado pero parecido, sólo que emplea su inconfundible estilo irónico para relatar la historia de la “secta religiosa de la poesía pura” con su químico fundador (Poe), sus profetas (Baudelaire), sus herejes y sus apóstatas.<sup>42</sup> “La Iglesia de Occidente de la poesía” resulta ser una historia de fracasos porque el ideal es, como dijo Valéry, inalcanzable. La modesta propuesta de Owen es abogar por “una poesía íntegra, resultante del equilibrio de sus elementos esenciales y formales”, producto que incluye lo no racional pero corregido por “un despierto criticismo”.<sup>43</sup> En una exhortación final se exalta la fórmula de “poesía plena” o “poesía íntegra”, fusión de forma y contenido, pero la ironía de Owen esconde un reclamo muy serio dirigido ambiguamente a sus “contemporáneos”: “Vamos, contemporáneos de aquí y de todas partes, vamos libertando a la poesía pura, amigos. Démosle un cuerpo digno de ella, porque un alma libre en el vacío es en realidad un alma prisionera”.<sup>44</sup> La ironía, el humor y los juegos ingeniosos que Owen se permite son señales de la distancia crítica que ya mantiene respecto de las doctrinas puristas.

La exhortación de Owen no fue escuchada en aquel momento. Pero tiempo después Gorostiza, siguiendo la estrategia practicada por otros, toma una obra de Torres Bodet como pretexto para hablar de su generación, sólo que esta vez lo que se pone en tela de juicio es el concepto mismo de poesía pura. Años antes, en 1932 y en medio de una violenta polémica acerca de una supuesta crisis en la literatura de vanguardia (los Contemporáneos eran identificados como vanguardistas), polémica desatada en gran medida por sus propias declaraciones —algunas fueron falsificadas por el periodista Febronio Ortega; otras no fueron rectificadas por el autor—, Gorostiza había prometido un futuro balance de sus opiniones sobre el grupo: “Cuando pase la tormenta, con mucho gusto

<sup>42</sup> “Poesía—¿pura?—plena. Ejemplo y sugestión” [1927], en *Obras*, p. 227. En este esquema paródico el químico fundador de Boston es obviamente Poe, pero es posible que la frase “demonio de la lucidez” contenga una alusión cifrada a Jorge Cuesta, químico de profesión, además de ser el miembro del grupo más cercano a las posiciones de Valéry.

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 228.

me aprestaré a escribir lo que pienso y lo que no pienso de mi generación".<sup>45</sup> En 1937 se publica el esperado balance. El texto, "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", es de suma importancia y no ha recibido la atención que merece. El haber publicado esta nota en los suplementos de *El Nacional* se puede interpretar como una declaración implícita de intenciones. Con la sola excepción de Cuesta, que buscaba un intercambio polémico con sus enemigos ideológicos, los Contemporáneos no solían colaborar en este periódico, desde el cual se había atacado al grupo en varias ocasiones.

Casi desde el principio la reseña asume un carácter de doble filo. Aun cuando no sea un libro totalmente logrado, Gorostiza encuentra que *Cripta* es admirable por varias razones. En primer lugar, porque no busca ilustrar ningún "programa de poesía". Pero más importante todavía es la presencia de emociones humanas y dramatismo vital: "No se trata, pues, de poesía pura, sino de poesía fundada en las raíces mismas del sentimiento o 'contaminada' —si así lo quieren algunos— de una sencilla humanidad".<sup>46</sup> Esta poesía no sólo se defiende de la acusación de Ortega sino que se opone al purismo de la forma: "Para Torres Bodet, como para otros poetas de su misma promoción, la idea de pureza se refirió siempre al contenido de la poesía".<sup>47</sup> Por su "mesura" y su "moderación" Torres Bodet se salva del formalismo hueco y vacío. Pero, al igual que Owen, Gorostiza no aboga por una poesía de efusión sentimental sino por un equilibrio que no destierre lo dramático y lo vital. El reseñista observa en *Cripta* una rehabilitación de la facultad poética de la memoria, que funciona como filtro emotivo y que permite reconstruir un amor perdido desde una distancia no sólo temporal sino anímica. Así, Gorostiza habla de "un drama inmóvil que el poeta contempla desde su inmovilidad".<sup>48</sup>

Estas características no sólo separan a Torres Bodet de "los cánones poéticos de su generación" sino que prueban, para el comentarista, la falta de homogeneidad del grupo que no es más que "una suma de individualidades irreductibles" que han producido obras múltiples y distintas.<sup>49</sup> Gorostiza identifica dos concepciones opuestas de la poesía que coexisten en el grupo: un ideal musical y temporal del poema como canto, desarrollo y crecimiento, y por otra parte, un ideal plástico y espacial del poema como estructura inmóvil o lo que el autor llama "una forma

<sup>45</sup> Carta dirigida a Alejandro Núñez Alonso y publicada en "¿Existe una crisis en la literatura de vanguardia? Una lluvia de rectificaciones. Hablan Gorostiza, Jiménez y Ramos", *El Universal Ilustrado*, núm. 778 (7 abril 1932), p. 8.

<sup>46</sup> "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*" [1937], en *Prosa*, p. 178.

<sup>47</sup> *Idem*.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 182-183.

poética parálitica". Torres Bodet, Novo, Pellicer, Montellano y González Rojo son adscritos a la primera concepción mientras que Villaurrutia y Cuesta son tomados como ejemplos de la noción estática.<sup>50</sup> Curiosamente, Gorostiza rescata aquí a Novo y a Pellicer, los dos condenados como "deshumanizados" por Owen once años antes, y ve a los poetas más intelectuales (Villaurrutia y Cuesta) como los verdaderos "deshumanizados".

Lo que Gorostiza llama "la tragedia del grupo" consiste en la excesiva importancia concedida al rigor crítico, sobre todo por los defensores del ideal plástico. El "exceso de criticismo" ha desembocado en "un profundo enrarecimiento de la forma poética", una ausencia de dramatismo y un pudor excesivo que constriñe. El resultado no puede ser más que "un estrangulamiento" que se manifiesta como "una poesía de asfixia":

Hay que ver cómo, nacido de una repugnancia no tanto por la suntuosa vacuidad modernista como por las orgías sentimentales del romanticismo, este rigor evoluciona hacia un ideal de forma —el de mantener puros los géneros dentro de sus propios límites— que empieza por eliminar de la poesía sólo los elementos patéticos, pero que acaba, cada vez más ambicioso, por eliminar todo lo vivo. Así, una clara tendencia hacia lo clásico, se convierte por asfixia en un horror a la vida, en un "testismo" —J'ai raturé le vif— que ha hecho aparecer a toda nuestra generación y no solamente al "grupo sin grupo" como "una generación sin drama".<sup>51</sup>

Con esta referencia a las actitudes del personaje de Valéry, Monsieur Teste, solipsista introspectivo cuya única forma de vida es el ejercicio

<sup>50</sup> Hay un error de interpretación en el libro de Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*. Al hablar del texto de 1937 sobre *Cripta*, Sheridan escribe: "Gorostiza, por su parte, distanciado de Torres Bodet, incómodo más que nadie ante la idea de formar parte de un grupo, estableció muy claramente sus distancias con los demás. De la poesía de Torres Bodet, sobre todo, a la que consideraba 'una forma poética parálitica, que no se desplaza, que no crece, inmóvil'. Él prefería, con Villaurrutia, 'otra noción de la poesía, según la cual ésta es en lo formal un puro canto, es decir, un puro movimiento de la voz, que sólo puede concebirse desde y hacia pero nunca en...'" (p. 167). Pero el texto de Gorostiza no puede ser más claro: Torres Bodet es celebrado como representante de una concepción dinámica de la poesía mientras que Villaurrutia es criticado por haber sostenido la noción "parálitica". Por otra parte, este error es sintomático de una falta total de simpatía hacia la figura de Torres Bodet en el libro. Es como si Sheridan no pudiera aceptar que Gorostiza realmente apreciaba la poesía y la obra de Torres Bodet. También son muy injustos los comentarios que el crítico dedica al nada despreciable libro de Torres Bodet, *Contemporáneos: notas de crítica* (pp. 321-324). Es una lástima tener que señalar estas injusticias e imprecisiones porque *Los Contemporáneos ayer* es, sin duda alguna, el libro más completo y más profundo que tenemos sobre los años de actividad del grupo.

<sup>51</sup> "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", en *Prosa*, p. 184.

de la autoconciencia pura, aislada del mundo y de los otros, Gorostiza identifica los ideales poéticos de parte del grupo mexicano con el rigor intelectual del francés.<sup>52</sup> Con gran lucidez Gorostiza analiza la forma en que la doctrina purista de Valéry, si bien empieza por ser un acicate positivo que permite la eliminación de lo inesencial, pronto se convierte en un obstáculo insuperable para la creación poética. Se ha expulsado del poema no sólo el contenido superfluo sino todo contenido emotivo y humano para convertir al poema en una forma deshabitada, un esqueleto intelectual sin cuerpo. Perfectamente consciente de que el único tema de la poesía pura es inevitablemente la poesía misma y el acto de poetizar, Gorostiza señala la estrechez claustrofóbica provocada por esta excesiva limitación del ámbito de la poesía.

Lo más sorprendente y enigmático en el caso de Gorostiza son las oscilaciones y contradicciones de un pensamiento poético que empieza, en 1926, por alabar la "fuga de la realidad" en *Biombo* para luego denunciar, en 1937, la "poesía de asfixia" que resulta de esa fuga. Este cambio, perfectamente comprensible y hasta típico de muchos poetas españoles de la Generación de 1927 que transitaban de la poesía pura al surrealismo y/o a la poesía social, no deja de ser paradójico en el caso de Gorostiza, un poeta que no siente la atracción ni del surrealismo ni de la poesía social. Dos años después publica *Muerte sin fin*, una fascinante construcción en la cual, efectivamente, la poesía se asfixia para siempre. ¿Cómo explicar estas contradicciones? Aventuro una hipótesis.

Con las posibles excepciones de los poemas extensos de Cuesta y Gorostiza, donde hay una asimilación no sólo de las ideas sino de la práctica de Valéry en cuanto a construcción y forma, la influencia del francés en los miembros del grupo fue más teórica que práctica. El riguroso narcisismo reflexivo que preconizaba el creador de *Monsieur Teste* desembocó fatalmente en una especie de nihilismo intelectual. Es natural que escritores escépticos que sentían la inmensa atracción de la inteligencia poética se hayan identificado con un espíritu como Valéry. En sus búsquedas de las esencias eternas de la poesía pura, los tres mexicanos más cercanos a Valéry (Cuesta, Gorostiza y Villaurrutia) tuvieron que encontrar a la nada. Mientras que la tendencia religiosa en Ortiz de Montellano es más o menos ortodoxa, el misticismo poético de Cuesta y Gorostiza es diabólico: un misticismo de la razón que postula a la lucidez como única vía de conocimiento. Al llevar la doctrina purista a sus últimas consecuencias, los poetas de la inteligencia descubrieron las

<sup>52</sup> La frase en francés es una cita atribuida por Valéry a su personaje. Tal vez por haber citado de memoria, Gorostiza transforma el tiempo verbal. La cita original en *La soirée avec Monsieur Teste* es "Je rature le vif..." (Paul Valéry, *Monsieur Teste*, en *Œuvres*, ed. Jean Hytier, vol. 2, Gallimard, París, 1960, p. 17).

secuelas del nihilismo metafísico: el silencio, la esterilidad, la nada. Incapaces de ampliar sus universos poéticos o explorar otras vetas con la misma intensidad, enmudecieron: Gorostiza entra en un silencio poético casi total después de *Muerte sin fin*; Villaurrutia no produce poesía de la misma intensidad después de *Nostalgia de la muerte*; Cuesta enloquece y se suicida en circunstancias trágicas. Los más lejanos de Valéry, como Pellicer y Novo, pudieron seguir creando, aunque sus creaciones tal vez no tengan la intensa fascinación que irradian los textos de los otros.

Consciente de los peligros de la doctrina, Gorostiza fue sin embargo incapaz de dejar atrás el esencialismo restrictivo de la poesía pura. La inteligencia poética fue, en su caso, más poderosa que el impulso lírico. No sorprende encontrar que años después, en sus "Notas sobre poesía", el poeta se limite a reiterar con gran belleza definiciones clásicas de la poesía pura en las cuales los supuestos teológicos del concepto son evidentes: "La poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios—, que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias".<sup>53</sup> Tuvo por fin que adecuar su poética a lo que había sido su práctica poética.

En 1937, el mismo año en que se publica la importante nota sobre *Cripta*, José Lezama Lima afirma en un coloquio con Juan Ramón Jiménez: "La poesía empieza a encerrarse en un castillo limitadamente cartesiano".<sup>54</sup> En sus "Notas sobre poesía" Gorostiza emplea el mismo símbolo del castillo para sugerir que el universo poético es un infinito sistema de palabras-espejos que reflejan entre sí imágenes puras. El último de los arquitectos del castillo fue el neosimbolista Paul Valéry, un espíritu cartesiano cuyas ideas sobre la poesía representaban una de las pocas alternativas a las doctrinas vanguardistas en boga en los años veinte. Valéry seguramente no se dio cuenta del debate que habían provocado sus ideas entre un enigmático grupo de poetas mexicanos unidos, como decía uno de ellos, por sus diferencias y por su falta de solidaridad. Espero haber demostrado en estas páginas que sí existió un verdadero debate entre los poetas mexicanos. Esta confrontación de ideas y prácticas en torno a las distintas y a veces incompatibles doctrinas puristas tuvo un resultado nada deleznable: facilitó y aceleró la definición personal de cada poeta.

Como muchas teorías poéticas, las de la poesía pura fueron a largo plazo estrechas y estériles. Varios poetas no tardaron en percibir sus

<sup>53</sup> José Gorostiza, "Notas sobre poesía" [1955], en *Prosa*, p. 205.

<sup>54</sup> José Lezama Lima, *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* [1937], en *Obras completas*, vol. 2, Aguilar, México, 1977, p. 52.

insuficiencias y contradicciones. Las definiciones de la poesía pura son tautologías que caen en un círculo vicioso: para eliminar lo impuro hay que saber primero en qué consiste la pureza, pero se dice que lo puro es lo que queda después de haber eliminado lo impuro. Gorostiza tuvo conciencia de estas dificultades al hablar en 1932 del “arte puro, que si se expresa deja de ser puro y si no se expresa deja de ser arte”.<sup>55</sup> En uno de los mejores ensayos de su último periodo, T.S. Eliot llegó a pensar que las especulaciones de Valéry representaban un límite insuperable y que ya no podían ofrecer posibilidades creativas a otros poetas.<sup>56</sup> Pero tal vez deberíamos medir el valor de estas teorías no en términos de su escasa consistencia lógica o su endeble coherencia intelectual, sino por las obras concretas que alentaron. En este sentido es difícil no compartir el juicio de Octavio Paz cuando señala que “las reservas que nos inspira el concepto de *poesía pura* se desmoronan ante su fecundidad en la práctica”.<sup>57</sup> Visto así, no cabe duda de que la más poderosa justificación del valor de las teorías puristas en México es la existencia misma de obras como *Nostalgia de la muerte* y *Muerte sin fin*, creaciones inconcebibles sin la experiencia previa de la poesía pura.

<sup>55</sup> “El Teatro de Orientación” [1932], en *Prosa*, p. 19.

<sup>56</sup> Véase T.S. Eliot, “From Poe to Valéry” [1948], en *To Criticize the Critic and Other Writings*, Faber and Faber, Londres, 1965, pp. 27-42.

<sup>57</sup> “Poesía e historia (*Laurel* y nosotros)”, en *Sombras de obras*, p. 59.



## LA OBRA DE CARLOS PELLICER

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ  
*Academia Mexicana de la Lengua*

Algunos de los Contemporáneos tienen una leyenda, sobre todo Novo, Cuesta y Villaurrutia. Ninguna tan rica y jovial como la de Carlos Pellicer (1897-1977): el trópico y la selva, el bolivarismo, la cárcel que sufrió por su vasconcelismo, la maravillosa voz recitando *Pedro y el lobo*, los museos, el franciscanismo, el humor cordial, los viajes, los Velascos desaparecidos, los Nacimientos y la caudalosa obra poética. Escribió versos desde sus quince años hasta su muerte a los ochenta; sus dieciocho libros formales más sus poemas no coleccionados y sus primeras composiciones llenan casi mil páginas (*Obras. Poesía*, edición de Luis Mario Schneider, FCE, México, 1981), y constituyen la obra más extensa de los poetas de su tiempo.

Es el más antiguo y menos "contemporáneo" de los Contemporáneos. Su formación y su temperamento difieren también de los del grupo. Antes que intelectual y francesista o anglicista, prefirió una sensualidad ávida de las ofrendas del mundo. Comenzó por ser un modernista que progresó luego por su propio camino, lleno de innovaciones e inquietudes, que lo enlazaron con los Contemporáneos, y con una amplia variedad de temas y maneras. La suya es una poesía plástica, de "alegrías verbales", de fascinantes imaginaciones y dueña de palabras sonoras y giros audaces. Su exuberancia y su facilidad lo hicieron desigual y despreocupado del pulimiento. Es un poeta de pasajes maravillosos más que de poemas perfectos.

Antes de su aparición formal como poeta, escribió numerosos versos ("Primeros poemas", 1912-1921) entre los quince y los veinticuatro años. Algunos se publicaron en revistas y periódicos y muchos quedaron inéditos. Con esta copiosa producción pudo formar dos o tres libros nutridos. Que no lo haya hecho muestra que se daba cuenta de que eran sólo su aprendizaje. Pese a descuidos en la versificación y a inventos de palabras poco felices, sus poemas de adolescencia muestran soltura

y anticipan algunos de los que luego serán dominios del poeta: la viveza en las descripciones, los rasgos de humor y los temas americanos. Al mismo tiempo, estos poemas registran las lecturas que impresionaban a su autor y los modelos que iban guiando su crecimiento poético. Entre las primeras, sobresalen la *Salomé* de Oscar Wilde, y el *Quo vadis?* de Sienkiewicz, cuyos personajes y ambientes fascinan al poeta. Dedicada también un elogio a la poesía sentimental de la primera época de Juan Ramón Jiménez, cuyas huellas no sigue. En cuanto a sus modelos evidentes, son notorios Rubén Darío, José Santos Chocano, Salvador Díaz Mirón y Rafael López, para su línea descriptiva, indigenista y americana, y Luis G. Urbina en sus paisajes otoñales, lunares y lacustres. Y quedan aún otros temas y maneras notorias en estos "Primeros poemas", como los versos amorosos, las descripciones de pinturas famosas y las quejas melancólicas, que luego abandonará o transformará.

Los cinco primeros libros de Carlos Pellicer, *Colores en el mar* (1921), *Piedra de sacrificios* (1924), *6, 7 poemas* (1924), *Hora y 20* (1927) y *Camino* (1929), escritos entre sus dieciocho y sus treinta y dos años, son la explosión de la juventud de un gran poeta. Canta el esplendor del mundo americano, europeo y del Medio Oriente; el pasado indígena y a Bolívar, al sol, al mar, a los puertos, al viento, a las mieses, a las palomas y a los frutos en una renovada fiesta de imaginación, gracia, humor, sensualidad y alegría creadora.

Habría que detenerse en tantos poemas memorables de esta primera época: el "Estudio" de Curazao, "Recuerdos de Iza", la "Suite brasilera. Poemas aéreos", la "Estrofa al viento del otoño", la "Oda a Cuauhtémoc", "Deseos", "Segador", "Variaciones sobre un tema de viaje", "Grupos de palomas", el "Estudio" que comienza "La sandía pintada de prisa", la "Elegía ditirámica. Simón Bolívar", la "Semana holandesa", el "Estudio" ("Esta fuente no es más que el varillaje"), "Estudios", "Oda al sol de París", "A la poesía", y añadir a este grupo de poemas espléndidos la "Oda a Salvador Novo", que es de 1925.

Gabriel Zaid ha hecho notar que esta "libertad prodigiosa" de los poemas vanguardistas del Pellicer de estos años se origina en su encuentro, entre 1918 y 1920, con José Juan Tablada en Bogotá y en Caracas, donde éste es secretario de las legaciones mexicanas. Tablada salta entonces del modernismo a la vanguardia, en *Un día... Poemas sintéticos* (1919) y en *Li-Po y otros poemas* (1920), y otro tanto hace el joven Pellicer "que no parece haber sentido la necesidad de romper con el modernismo, tal vez porque llegó a la vanguardia siguiendo a un modernista".

Después de unos años sin libros, la segunda etapa de la poesía de Pellicer corresponde a sus cuarenta años: *Hora de junio* (1937), *Exágonos* (1941) y *Recinto y otras imágenes* (1941). "A la explosión, sigue

un repliegue. La voz se vuelve íntima... En vez de la imaginación y la inventiva, predomina el sentimiento”, apunta Zaid. Hay de nuevo mar y paisaje, campo y lluvia, nubes y pueblos de nombres hermosos, aunque ahora alternan con ellos las “horas de junio”, casi siempre en sonetos enlazados, creación de Pellicer para sus poemas amorosos. Algunos son de júbilo y posesión —excepcionales en la poesía mexicana— (“Vida, / ten piedad de nuestra inmensa dicha”), si bien dominan la pérdida y la desolación. Estos últimos son de los más emocionantes y memorables, como los cuatro sonetos de la “Elegía nocturna”, de *Recinto*, que comienzan “Ay de mi corazón que nadie quiso”, y el “Nocturno” que habla “de la horrible belleza que el destino me envía” y en el que dice: “mi corazón esta noche de sangre va diciendo la angustia”. Mas, con toda su desolación, el poeta aún tiene humor para burlarse de sus aficiones paisajísticas y viajeras:

El paisaje decía:  
 “¿Quién iba a sospechar, después de tanto  
 ir y venir por cuatro mares —sueños—...  
 que en un valle pintado  
 por el niño sin nombre, yo sirviera  
 para el de ojos errantes, teatro amor?  
 Toda su geografía del paisaje  
 vino a quedar en un rincón inédito,  
 en un lugar cualquiera de la Mancha  
 de cuyo nombre...”

Y el paisaje  
 centilaba los Bósforos, las tardes  
 florentinas, la palma Río Janeiro,  
 la grande hora de Delfos y el bazar  
 de las tierras de España y los etcéteras,  
 y enrollaba los mapas...

Pero, junto a la desolación amorosa, sigue existiendo la alegría juguetona, un poco a la manera de Alberti, en las “Estrofas de campo y lluvia”:

Tan bajas están las nubes  
 que es la oportunidad  
 de conocer a los ángeles.

Y el poema final de *Recinto*, “Presencia”, es un puro juego retórico de versificación y de *eses*, encantador:

si en el brío rosal de la rosa  
 —rocío que exclaman vitrinas—

y brisas que llevan oculta su S  
 la tarde en sus yemas de tacto su forma sorprende;  
 si el agua davídica escoge una piedra y es honda  
 y dan salomónicas sombras rosales ausencias,  
 si este *sí* que no es sílaba,  
 que es discurso que sigue y persigue y prosigue  
 se pintara de azul y de rojo,  
 librarían espejos mis ojos y no dejarían imágenes...

Otro recurso, que Pellicer usa con maestría en estos libros, es el de los sustantivos adjetivados —que pudo aprender de López Velarde: *música cintura, camino rubí*—:

y apoderarse en luz de un orbe lágrima...  
 voz que del vaho borde de la dicha...  
 del horizonte labio de la ausencia...

Al frente de *Hora de junio* aparece “Esquemas para una oda tropical”, probablemente el poema más ambicioso e importante de Carlos Pellicer. Esta “primera intención”, de 116 versos, está fechada en 1937. Muchos años más tarde, en 1973, compuso una “segunda intención”, que se publicó junto con la primera en 1976. (Por un descuido, esta segunda parte se omitió en la edición del FCE de la *Poesía* de Pellicer [1981], pero se añadió en un cuaderno aparte.)

En la breve nota introductoria que Pellicer puso a estos poemas, dice que son “testimonio de una frustración: no pude escribir la ‘Oda tropical’ de acuerdo con el proyecto de hace muchos años”. Y en una explicación que dio a José Joaquín Blanco, esbozó el desarrollo coreográfico que había concebido y no llegó a realizar:

Concebí la construcción de un poema que se llamaría “Oda tropical” y que se realizaría a base de coros, coros de los dos sexos. Entonces yo pondría los cuatro elementos en la zona tropical y de acuerdo con esos cuatro elementos habría cuatro solistas: una soprano coloratura para el aire, una soprano dramática para la tierra, un tenor para el agua y un barítono para el fuego. Además de estos solistas habría un pequeño coro de diez personas, cinco de cada sexo, que tendrían las voces adecuadas para cada una de las partes del poema, lo que sería el *color* de cada uno de los elementos. Esto estaría, en un principio, dirigido por mí. Había calculado el número de versos para cada elemento y los coros, mezclándose a veces en una operación audiovisual bajo mi responsabilidad de ver y saber ver las cosas. Empecé la tarea y tuve que renunciar a ella: era desmesurada, necesitaba un largo trabajo de investigación, como hacer lentamente listas de las pa-

labras pertinentes y sólo obtuve un esquema. Me sentí frustrado y pensé en hacer otro poema sobre el Valle de México.<sup>1</sup>

Las dos “intenciones” existentes, aunque no tienen ninguna relación con este proyecto de poema coral, son espléndidas. Como decía Pellicer, “los dos poemas son una sola imagen con diferentes luces: juventud y madurez”. La primera es un himno triunfal, una exaltación de la plenitud y la fecundidad:

El trópico entrañable  
sostiene en carne viva la belleza  
de Dios. La tierra, el agua, el aire, el fuego...

La segunda intención ya no ve la belleza sino el frenesí de la destrucción, el desorden, la podredumbre, el horror, la selva que borró “la suntuosa elegancia de los mayas”, “lo que fue población de jeroglíficos, / pavorosamente vacío”. Pero concluye: “No hay crimen: sólo la voluntad de vivir / dentro de la simetría de cada uno”. Y en los versos finales hay un nuevo nacimiento, un signo de esperanza, un “retoño volador del árbol muerto”.

Ambas versiones de los “Esquemas para una oda tropical” son de los mayores poemas de Pellicer, por el esplendor de tantos versos, por sus pasajes memorables (la ceiba caída, la destrucción de las creaciones de los mayas, el baño en el cenote), por el himno a la belleza de la “primera intención” y el himno al caos, la podredumbre y los despilfarros gratuitos de la segunda. Y sin embargo, la belleza plástica de estos poemas es simplemente acumulativa: no están compuestos ni elaborados ni graduados como una unidad.

En la excelente edición crítica de estos poemas que hizo Samuel Gordon (Villahermosa, 1987), con facsímiles de los manuscritos y coetejo de las versiones sucesivas, puede seguirse su proceso de composición, o el “testimonio de una frustración”, como escribió Pellicer. Y en esta misma edición se reproduce una estupenda carta que, a raíz de la aparición inicial de la “primera versión”, en 1933, envió “El Abate de Mendoza”, José María González de Mendoza, al poeta. Es un ejemplo de crítica severa y cordial. “Su ‘Esquema para una oda tropical’ [le dice] revela —indudablemente sin que usted lo haya querido— la capital deficiencia de su arte: esquemas, apuntes, esbozos: poemas a medio hacer”. Le hace notar luego cacofonías y descuidos de versificación. Y al final apunta: “Las negligencias que deja usted entre sorprendentes bellezas, tienen el don de exasperarme”.

<sup>1</sup> En José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, Departamento de Bellas Artes, Guadalajara, 1977, pp. 192-193.

El tercero y último Pellicer —siguiendo el esquema propuesto por Zaid— comprende los libros que publicó a partir de sus cincuenta años: *Subordinaciones* (1949), *Práctica de vuelo* (1956), *Cuerdas, percusión y alientos* (1976), así como su gran recopilación, *Material poético. 1918-1961* (1962); sus libros póstumos: *Reincidencias* (1978) y *Cosillas para el Nacimiento* (1978), y en fin, la edición de Schneider de *Obras. Poesía* (1981) que, a los libros conocidos, añade los “Poemas no coleccionados, 1922-1976” y los “Primeros poemas, 1912-1921”.

En estos espaciados libros finales vuelve a aparecer el brío y la alegre imaginación junto a poesía plana, que repite fórmulas y motivos, y surgen también nuevas vetas: los grandes poemas conversables, la poesía religiosa y las reflexiones autobiográficas.

Desde su iniciación poética, en la “Oda a Salvador Novo”, Pellicer practicó un tipo de poemas llanos, fluidos y que, mejor que coloquiales, pueden llamarse conversables. Uno de sus modelos pudiera ser la preciosa “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” (1906), de Rubén Darío. Los de Pellicer de esta especie son numerosos y, algunos, muy felices, como el “Discurso por las flores” —escrito en alejandrinos pareados, como el poema de Darío—, que es un rosario de hallazgos y ocurrencias, o la “Elegía apasionada”, escrita a la muerte de José Vasconcelos, que es de sus poemas más emocionantes y entrañables:

En la historia de Nuestra América  
fue, durante un largo instante,  
la estrella de la mañana...

Cuando abro sus libros  
es como cuando uno a la vuelta de un camino  
descubre el mar.

Además de estos poemas excepcionales, hay otros que deben recordarse: el “Nocturno a mi madre”, “Tempestad y calma en honor de Morelos”, “El canto del Usumacinta”, “Poema en dos imágenes. Ramón López Velarde” y las “Noticias sobre Netzahualcóyotl y algunos sentimientos”. Con esta misma amplia andadura conversable, Pellicer escribió muchos poemas cívicos, históricos y políticos y aun himnos escolares, que cumplieron su función circunstancial aunque no cuenten para la poesía.

Los poemas religiosos de Pellicer son, principalmente, los sonetos que figuran en *Práctica de vuelo* y los pequeños poemas de las *Cosillas para el Nacimiento*. En febrero de 1930, Pellicer fue encarcelado en el Cuartel de San Diego, de Tacubaya, por vasconcelista, y escribió entonces los sonetos “En prisión”, cuya angustia no enturbia ninguna alusión circunstancial. De sus demás sonetos, los más conmovedores me pare-

cen los que comienzan “Tiempo soy entre dos eternidades” y “Ando en mi corazón como en el fondo”.

Desde 1946 hasta 1976, poco antes de su muerte, Pellicer organizó cada año en su casa Nacimientos, que eran la gran fiesta de su espíritu cristiano y de su talento plástico y poético. Cuando publicó por primera vez las *Cosillas para el Nacimiento*, como llamó a los pequeños poemas dedicados a cada una de estas celebraciones, escribió de sus creaciones navideñas, con el énfasis humorístico que lo complacía: “Estoy seguro que es lo único notable que hago en mi vida. Es casi una obra maestra. He podido conjuntar la plástica, la música y el poema, así, cada año”. Gabriel Zaid tuvo el acierto de reunir, en 1978, una colección de 34 de estos poemas. No son propiamente villancicos ni son para cantar: son breves composiciones alusivas a la Natividad y a motivos circunstanciales. Grabadas con la espléndida voz del poeta, se escuchaban mientras se admiraban los Nacimientos. Estos poemitas tienen encanto y auténtico sentimiento religioso. Existe un álbum (Carlos Pellicer, *El sol en un pesebre. Nacimientos*, con poemas de Pellicer y textos introductorios de Germán Arciniegas y Gabriel Zaid, edición de Clara Bargellini, INBA, México, 1987) que sólo da una pálida imagen de esta fiesta que no podrá repetirse.

En los últimos libros de Pellicer hay, en fin, una pequeña veta de curiosos poemas autobiográficos, unos alusivos a su propensión descriptiva:

He pasado la vida con los ojos  
 en las manos y el habla en paladeo  
 de color y volumen y floreo  
 de todos los jardines en manojos.  
 [“Sonetos dolorosos”, XIII,  
 en *Práctica de vuelo*]

Yo nada sé de mí, ya sólo canto  
 y no sé lo que canto y si lo digo  
 no sé si es que respondo o que prosigo  
 sin conocer el agua en que me encanto.  
 [*Ibid.*, Soneto XXIII]

En “Esto soy”, de 1972, en *Reincidencias*, el poeta cuenta sus orígenes, sus preferencias y aficiones y la versión poética de sus grandes devociones: Bolívar, San Francisco, Cuauhtémoc, el amor y la noche. Y el poema llamado “He olvidado mi nombre”, de 1952 (en *Poemas no coleccionados*), cuyo segundo verso es el famoso “Todo será posible menos llamarse Carlos”, es un surrealista juego de reflejos, con el humor y el ambiente tabasqueños, sobre el tema del olvido y la disolución de la personalidad.

Pellicer organizó, con notable sentido plástico, varios museos, como la Casa de Frida Kahlo y el Anahuacalli de Diego Rivera, en la ciudad de México; el Museo-Parque de la Venta y el Arqueológico, en Villahermosa, y el de Tepoztlán.

Las obras en prosa y el epistolario de Pellicer —que debe ser nutrido y muy interesante— no se han editado. El Fondo de Cultura Económica ha publicado: Pellicer, *Álbum fotográfico* (1982) y *Cartas desde Italia* (1985), edición de Clara Bargellini, que reproduce las escritas en 1927 y 1928 a Arturo Pani, Guillermo Dávila y Juan Pellicer, un libro encantador por el humor y la fantasía de estas visiones, y con excelentes ilustraciones.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Sobre Pellicer, véanse: Edward J. Mullen, *Carlos Pellicer*, Twayne Publishers, Boston, 1977; Octavio Paz, "La poesía de Carlos Pellicer", *Generaciones y semblanzas, México en la obra de OP*, FCE, México, 1987, t. II, pp. 427-435; y de los numerosos estudios que le ha dedicado Gabriel Zaid, señalo, especialmente, "Siete poemas de Carlos Pellicer", *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre de 1989, núms. 148-149, pp. 1099-1118.

**JAIME TORRES BODET:  
IMÁGENES**



## NOTAS PARA UNA EDICIÓN. LA CORRESPONDENCIA TORRES BODET/ALFONSO REYES

FERNANDO CURIEL  
*Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM*

### LLAMADA

Dado el talante noticioso de este trabajo no gastaré, íntegros, los veinte minutos que nos han conferido los organizadores de esta impecable tertulia académica. Me apremia, más bien, escuchar a mis colegas. Al grano.

### SOBREADVERTENCIA

Las memorias, pero mejor todavía las correspondencias, pero mejor aún los diarios —tríada entre nosotros escatimada— auxilian notablemente en una sana tarea de demolición: la de esas estatuas intercambiables en las que, por cierto, no sólo la historia oficial, sino muchas veces las propias acciones en vida, apresan a las figuras señeras de nuestra cultura. Esto empezó a acontecerme, va para diez años, con don Alfonso Reyes a través de los papeles privados —en ocasiones íntimos— que atesora la Capilla Alfonsina al cuidado, siempre generoso y estimulante, de doña Alicia Reyes. Esto no me ha sucedido, todavía, con don Jaime Torres Bodet —quizá, admítolo, porque trátase de una exploración que no termina por seducirme.

Me establecí en esta Ciudad de México al momento en que don Alfonso, gracias a Caronte, pisaba finalmente suelo griego. Al Torres Bodet otra vez prolífico de los cincuenta en adelante —su Balzac, su Tolstoi, su Proust, sus renovadas remembranzas— lo leí para estar al

día. Desaprensión quebrantada, momentáneamente, por la lección estoica de vida, que es decir de muerte, de su texto suicida.

Don Alfonso, lo sé ahora, cultivó, sin proponérselo estoy seguro, la para mí más mortífera forma de apuñalar al enemigo: tornársele enfermedad secreta incurable, esa que brama su odio sin posible eco. Don Jaime, por lo que he leído aquí y allá, inspira, tan sólo, a sus detractores, el ademán de la estocada.

¿Son realmente tan diversas ambas personalidades?

Al grano.

¿Qué lección aparejan los tres legajos de la correspondencia Torres Bodet/Alfonso Reyes, leídos en la Capilla Alfonsina, en Copilco, en cualquier sitio de esta ciudad caliginosa en cuyas costas, semanas atrás, atracaron dos moles volcánicas, amenazantes de luz y belleza sobrenaturales, memoria? Una lección de comedimento extremo, extremoso.

Una considerable masa documental que deja, sin embargo, un regusto frustráneo. No que se agote en el “quedo a sus órdenes con toda estimación”, “este amigo suyo que ha sido conquistado a su amistad”, “a los pies de su señora”; si bien es verdad que, en ocasiones, las fórmulas de cortesía adquieren el rango de texto.<sup>1</sup> Ni que se abuse, en demasía, de ese grado cero de comunicación que marca la correspondencia cruzada por don Manuel Toussaint y don Alfonso Reyes de aparición más o menos reciente —otra contribución del acucioso investigador Serge I. Zaitzeff.<sup>2</sup>

Pero el epistolero —ese misivomaniaco— extraña, por citar un ejemplo próximo, pese a sus circunloquios, cautelas y resquemores, el epistolario Guzmán/Reyes.<sup>3</sup> Sí. La de don Jaime y don Alfonso, señoras, señores, es una historia que, pese a las diferencias de edad, pudo alzarse paralela: la literatura, las revistas, la diplomacia, el México revolucionario, la política posrevolucionaria, las amistades compartidas en Madrid y París y Buenos Aires, la vocación al apartamiento.

Fallida, incumplida promesa. Esperanza.

<sup>1</sup> De los tres párrafos de que consta la carta de Torres Bodet a Reyes del 25 de septiembre de 1923, el tercero reza: “Gracias le sean dadas por su atención y cuenta usted con el suscrito como un servidor muy atento y amigo leal y sincero”. 23 palabras. Archivo Reyes, Capilla Alfonsina.

<sup>2</sup> *De casa a casa, correspondencia entre Manuel Toussaint y Alfonso Reyes*, compilación y notas de Serge I. Zaitzeff, México, El Colegio Nacional, 1990.

<sup>3</sup> *Medias palabras. Correspondencia Guzmán/Reyes. 1913-1959*, edición, prólogo (epistolar), notas y apéndice documental de Fernando Curiel, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

## INMEDIATO MATIZ

¿Por qué, entonces, distraer vuestra atención?

a) porque el examen de correspondencias es, de por sí, una pérdida de tiempo —de tiempo presente, se entiende.

b) porque, como lo apunté recién, la epistolografía tiene que ver tanto con la epistemología como con la cartomancia —una cartomancia, se entiende, de signo inverso: adivinación del pretérito.

c) porque todo epistolario que sobrepuja por lo menos un lustro merece, entreverado con otros, la atención del crítico —del crítico historiador, se entiende.

La correspondencia Torres Bodet/Reyes abunda, problematiza, contrapone, sazona las *Memorias* torresbodetianas y el vasto diario alfonso —fuente, esta última, en la que ahora no abrego.

Aclarada la utilidad del doble trabajo —el de ustedes de escucharme y el mío de trasladarles mis notas a vuela pluma—, entramos en materia.

Aunque antes impónese una estadística sobre *Contemporáneos de Reyes y Reyes y los Contemporáneos*:

- Número de colaboraciones de Alfonso Reyes en la revista *Contemporáneos*: 10.

La mitad de las de, por ejemplo, Xavier Villaurrutia.<sup>4</sup>

- Número de colaboraciones de los Contemporáneos en la revista *Monterrey*: 1.

Colaboración, justamente, de Jaime Torres Bodet.<sup>5</sup>

Es evidente, sin embargo, que las relaciones de Reyes y sus coetáneos —Acevedo, Torri, etcétera— con los Contemporáneos, y de éstos con los ateneístas, asunto del más vivo interés en el que contamos con adelantados como Miguel Capistrán,<sup>6</sup> demandan un específico congreso. No esta simple noticia.

<sup>4</sup> “Índice de autores”, en *Contemporáneos*, X/XI, *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. Véase, también, Guillermo Sheridan, *Índices de Contemporáneos* (revista mexicana de cultura, 1928-1931), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

<sup>5</sup> *Monterrey*, *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 130. Trátase del poema “Resurrección”.

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, “México, Alfonso Reyes y los Contemporáneos”, selección de Miguel Capistrán, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, núm. 9, mayo de 1967, pp. I-XII.

## EL CORPUS

Iniciada por Jaime Torres Bodet, poeta ya abundoso, a finales de 1922, la correspondencia que nos ocupa clausúrala Alfonso Reyes en la segunda parte de 1959. 1922 a 1959 igual a 37 años. Indudable constancia.

En 1922, Reyes se encuentra en Madrid, como Primer Secretario de la Legación Mexicana —favor, sábese, debido a Vasconcelos—; Torres Bodet, por su parte, en México, afanado en las tareas bibliotecológicas que, luego de servirle como Secretario Particular, le encomendara el Ministro de Educación Pública, el citado Vasconcelos.

En 1959, ambos, Torres Bodet y Reyes, se encuentran en la Ciudad de México. El primero culminando su brillantísima carrera política, al frente de la Secretaría de Educación Pública, su plataforma de lanzamiento después de fungir como Secretario —a los dieciocho años— de la Universidad Nacional; el segundo navegando, con el auxilio de innumerables bolsas de oxígeno, en las aguas textuales de su Capilla.

Opino que podemos dividir estos 37 años, estas casi doscientas cartas, en tres trechos:

- a) presentación;
- b) nudo; y
- c) desenlace.

Perogrullada, sí, salvo por la circunstancia de que corresponde al epistológrafo cartomanciano fijar, a su criterio, el punto nodal.

Me aventuro.

La *presentación* va de 1922 a 1939, esto es, del primer encuentro epistolar al retorno definitivo —¿voluntario?— de Alfonso Reyes a la patria grande —la chica es Monterrey, Nuevo León.

El *nudo* ocupa la década siguiente; culmina con la invitación que Torres Bodet, director de la UNESCO, hace a Alfonso Reyes para que se haga cargo de la representación de México ante dicho organismo internacional.

El *desenlace* discurre entre la negativa razonada de Reyes y las cartas numerosas de uno y otro; hasta las del punto final.

Previamente al comentario, breve, ilustrado si es el caso con fragmentos de cartas, de cada trecho, opongo los retratos de los remitentes.

### Torres Bodet por Reyes

Evoco hoy cierta cara grave, embarazada aún por el cuidado de no caer en desaciertos, cara que disimulaba bajo una máscara de buen aliño el hondo delirio de perfección, la cara con que me apareció por primera vez este

hombre, apenas un niño, en aquellos días, y la sorpresa con que averigué sus cortos años, cuando ya lo veía yo manejar como un arte infusa los etéreos útiles del estilo. De entonces acá todo fue crecer y echar otro anillo a la estación como la palmera que se va logrando. Jaime Torres Bodet acaba de alcanzar, con sus años, la edad a que se había adelantado. Técnica pronto dominada y monstruosamente segura desde el primer instante. Inteligencia y sensibilidad en gustoso maridaje. Equilibrio en el poeta que no se da del todo, para no deshacerse en la obra a manera de aeróstato que olvida que la tierra es su piloto...

Llega al mediodía, en que los apremios de creación parece que nos desbordan y arrastran. No nos basta ya el hijo de la carne, y ni siquiera el hijo immaculado de la palabra o del pincel... La belleza se nos ha hinchado hasta convertirse en el bien. Un hijo social nos reclama. En las calles hay gritos de angustia. Es la hora de cerrar el Gabinete de las Musas y salir al mundo para distribuir nuestro pan.

La ocasión del retrato es el ingreso de don Jaime a la Academia de la Lengua, año de 1945.<sup>7</sup>

### Reyes por Torres Bodet

Don Jaime acusa el golpe:

Me contestó Alfonso Reyes. Y su respuesta fue magistral, como su persona: bondadosa, pero furtiva; cálida, pero reservada; con la miel del consejo en los labios ávidos, y con no sé qué reticencias en el fondo del corazón.

Me parece estar escuchándolo todavía, porque, si su respuesta fue como su persona, su persona era como su obra; llena de ventanas —y de luces, en las ventanas—, aunque de puerta no siempre abierta de par en par... Inteligente como pocos, medía a su interlocutor con una doble medida: la que le permitía estimularlo en la intimidad de la plática, y la que le daba razón para juzgarlo —sin amargura— en la soledad de su biblioteca... Nadie más entusiasta en el diálogo —ni más prudente en el monólogo. Y, en gran parte, lo que escribió fue un monólogo muy brillante... Ese monólogo, en múltiples circunstancias, asumió la calidad de una carta abierta.

...Vivía Reyes, en aquel tiempo, alejado de burocráticas servidumbres. Era miembro del Colegio Nacional. Dirigía El Colegio de México. Y, por algunos días, había aceptado brillar, como delegado, en la Conferencia de Chapultepec. Pero, a pesar de sus experiencias de embajador (o, acaso, en virtud de esas experiencias), consideraba con cierta alarma a los escritores

<sup>7</sup> *Discursos leídos ante la Academia Mexicana correspondiente a la Real Española por los señores Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes en la recepción pública del primero, el día 11 de abril de 1945, México, 1953, pp. 16-17.*

que, como yo, se comprometían por entero al servicio de una acción gubernamental.<sup>8</sup>

Aquello de que llegada era la hora de “cerrar el Gabinete de las Musas” no proponía, pues, un elogio sino una censura. ¿Justificada?

### Primer trecho de la correspondencia

Número de cartas: 49.

De TB a R: 45.

De R a TB: 4.

Período comprendido: 1922/1939 —si bien la última carta, de Torres Bodet, data de 1935.

Calculadoramente atrevido —dirigirse sin más a Reyes, trece años mayor, ya célebre—, el 16 de octubre de 1922 Torres Bodet escribe a Madrid anunciando el envío de su segundo y tercer poemarios: *El corazón delirante*, *Canciones*. Aclaro que no se vale de amigos mutuos para tal propósito, en razón de que la palabra la tienen los libros: su mérito, de haberlo. Y no se anda con rodeos:

Sé que es autorizada su voz en España y por eso mismo mucho habré de agradecerle se sirviera acusarme recibo de estas líneas, siquiera para conocer la opinión que a la ligera haya podido usted hacerse de las páginas adjuntas.

¿Responde Reyes? ¿Demora su respuesta? Responde, y pronto. Dos meses después, el 6 de diciembre del mismo 1922, acusa recibo. Halaga al poeta naciente y clava, al mismo tiempo, el dardo de la ironía: “Yo por ahora (el Reglamento no tiene entrañas) no escribo más que cuatro libros: el Diario, el Mayor, el de Caja y el de Inventarios y Balances”.

Esto mientras —lee uno entre líneas— el efebó y también funcionario y vate se despacha tres libros de poemas. Lo cierto es que el vínculo epistolar —no se conocen sino tres años luego, a la primera vuelta de Reyes a México— quedaba firmemente soldado. Trátese de *La Falange* o más adelante de *Contemporáneos* o, sobre todo, de su propia incontenible cosecha, Torres Bodet mantiene la comunicación con Madrid; y Reyes responde, puntual, con “cordiales conceptos”.

Alfonso Reyes hace lo propio tocante a sus libros. En Torres Bodet había encontrado, allende el mar, un lector inteligente. Y adepto.

<sup>8</sup> Jaime Torres Bodet, *Memorias*, vol. I, México, Editorial Porrúa, 1981, pp. 364-366.

Antes que amenguar, los términos anteriores se robustecen. El 5 de enero de 1925, caído ya Vasconcelos, escribe Torres Bodet:

Con estas líneas remito a usted un ejemplar —¡otro!— de mi último libro: *Poemas*. Acéptelo usted con la más viva estimación de su autor. Acabo de leer *Ifigenia* y vibro todavía de la admiración ondulante y total que me ha producido. Es lo mejor que usted ha hecho. Sólido, siempre y por todas partes perfecto.

Etcétera, etcétera.

Para abreviar, entresaco algunos momentos estelares:

a) El proyecto de una antología de poesía mexicana, urdido por Torres Bodet y “algunos amigos”; antología en la que —tómese nota puntual— Reyes ocuparía el lugar que merecía, cito, “es decir, no agrupado entre los escritores del intermedio desaparecido, como algunas opiniones quisieran, sino entre los poetas de hoy, entre los absolutamente nuevos”. (Carta del 6 de octubre de 1927.)

b) La desazón que a Torres Bodet cáusale la arremetida nacionalista en torno a *Los de abajo*, de Mariano Azuela; advirtiendo, empero, el remitente: “Por supuesto esta duda se la confío en la intimidad, que México piensa hoy muy de otra manera”. (Carta del 1º de marzo de 1929.)

c) El comentario que Torres Bodet, ya diplomático, en Europa, hace de *Monterrey*. Cito:

He leído, con verdaderas delicias, las 8 páginas de su correo literario. ¿Recuerda usted que, en algún artículo mío, aparecido en *Revista de Revistas*, aludía yo en 1927 a este carácter de carta abierta que tienen, en un sentido excelente, muchas páginas suyas? Es tan fina, tan suya la atmósfera de su revista que —a pesar de su invitación— no sabe uno cómo entrar en ella. Teme uno romper el espejo, equivocar las horas, empañar el tiempo en el cristal del reloj. (Carta del 5 de agosto de 1930.)

*Nota.* Apresurado lirismo que empero, cómo dudarlo, supo a gloria a don Alfonso: Quijote en Río, blanco de las flechas de nacionalismo gestual envenenadas.

d) La broma que la jitanjáfora juega a Reyes, a Torres Bodet, a Villaurrutia, en las páginas del citado correo literario. (Cartas de Torres Bodet a Reyes, del 13 de noviembre de 1930, y de Reyes a Torres Bodet, del 1º de diciembre del mismo año.)

e) El proyecto de los remitentes de emprender una traducción conjunta. Escribe Torres Bodet: “Vuelvo a Rabelais. ¿Cuándo traduciremos juntos

ese capítulo de Gargantúa? Esa labor sí requeriría tiempo y un descuidado cuidado que, por ahora, a ambos nos falta. Esperemos que la ocasión no se escape". (Carta del 12 de junio de 1933.)

Hasta aquí.

### Segundo trecho

Número de cartas: 12.

De TB a R: 5.

De R a TB: 7.

Periodo comprendido: 1939/1949.

"Estoy en la punta de uno de los mil caminos que la diplomacia enreda y desenreda en la sombra", escribe Torres Bodet a Reyes el 1º de marzo de 1929. Semanas después, el 2 de abril: "Me he casado y me he decidido a figurar en la 'carrera'. Cosas ambas terribles que no sabe uno nunca cómo acabarán... si es que sabe uno de veras cómo principiaron".

El hecho es que, en el caso de Torres Bodet, empezaron. Y, además, acabaron brillantemente. Equilibrio perfecto de su doble vocación paradójica: la intimidad abisal y la acción pública. En sus respectivos ires y venires diplomáticos, Reyes recalca definitivamente en México —ciudad y Colegio; Torres Bodet en los ministerios de Educación Pública y Relaciones Exteriores y, acto seguido, en la UNESCO —París de nuevo. ¿Y si se reunieran, trabajaran juntos?

Ya el 30 de diciembre de 1948, anticipa a Reyes: "No le digo nada por ahora de algunos proyectos en los que, por lo que concierne a México, la figura de usted tiene que ocupar, inevitablemente, un primer término de atención".

Proyectos que se concretan a través de un mensajero que es, en sí, todo un sistema de señales: el doctor Ignacio Chávez. Éste transmite a Reyes la invitación del Director de la UNESCO para que se encargue de la Delegación Permanente de México ante el organismo, en París. Asunto motivo de las cartas del 16 de marzo de 1949 (Reyes a Torres Bodet) y del 23 de marzo del mismo año (Torres Bodet a Reyes).

Ambas misivas revelan el estado de ánimo —no sólo de salud— de don Alfonso al cumplirse una década del regreso al país, y del rango que Torres Bodet asignaba a Reyes en la escena cultural internacional.

### Tercer trecho

Número de cartas: 117.

De TB a R: 60.

De R a TB: 57.

Periodo comprendido: 1949/1959.

Cabría especular lo que habría sido la reunión laboral, familiar, en el París de la posguerra, de los Torres Bodet y los Reyes, expertos en transtierros (en un libro en proceso, hago que Reyes regrese a España, la de hoy, monárquica y socialista, viaje en el que por supuesto lo acompaño). Cabría especular, sí. Traducciones, empresas culturales, la hora siempre postergada de la intimidad, la confianza. Cabría especular. Pero no ahora.

Ahora sólo anoto que, aunque a distancia, Reyes tórnase colaborador asiduo de don Jaime; no únicamente durante sus años de Director de la UNESCO, oratorio en el desierto internacional, sino durante su subsecuente etapa de Embajador de México en Francia. Tal es en lo esencial la trama de buen tramo del tercer trecho del epistolario.

¿Asuntos? Consigno algunos.

- a) El segundo centenario del nacimiento de Goethe.
  - b) El antiguo proyecto “Biblioteca Internacional de Cultura Latinoamericana”.
  - c) La comisión asignada a Reyes como representante de la UNESCO en el Congreso de Historiadores, a celebrarse en Monterrey.
  - d) La recomendación —Reyes a Torres Bodet, obvio— de doña María Zambrano, varada en Italia.
  - e) La petición a Reyes de una “síntesis” de literatura mexicana para los estudiantes de los liceos franceses.
  - f) La petición a Reyes de un texto sobre el libro mexicano.
  - g) La petición a Reyes de un texto sobre Julio Verne (cincuentenario de su muerte).
  - h) La recomendación —Reyes a Torres Bodet— para que se conceda una beca al “Lic. Jorge Portilla, uno de los más auténticos valores de la nueva generación intelectual”.
  - i) La celebración —Reyes lamentablemente ausente—, en 1956, en la Casa de México en París, de su cincuentenario (José Bergamín, el Abate Mendoza, Charles Aubrun...).
  - j) La petición a Reyes de un panorama de las letras mexicanas, “desde los orígenes hasta el final del siglo XIX”.
  - k) El desacuerdo —retórico, poético, se entiende— alrededor del “segundo verso de la pág. 34” del libro de Torres Bodet *Trébol de cuatro hojas*.
- Etcétera, etcétera.

Las últimas cartas cruzadas tienen el matasellos de la Ciudad de México y, por lo que atañe a Torres Bodet, papel membretado de la Secretaría de Educación Pública, de la que es nuevamente titular —¡aquellos años lopezmateístas!

Por último, deseo destacar que en el material del largo “desenlace” de la correspondencia Torres Bodet/Reyes aparecen: una carta de María Zambrano; cuestiones relativas al manejo Reyes/Cosío Villegas de El Colegio de México; un ejemplo del escrúpulo diplomático con el que los remitentes consideraban la imagen mexicana en el exterior —todo esto en relación con el texto que Reyes escribiera, a pedido y vigilancia de Torres Bodet, sobre la exposición del libro mexicano en Francia, texto que asimismo se recoge en el expediente obrante en la Capilla Alfonso de Benjamín Hill, antes Industrias.

Señoras, señores. Salvo prueba en contrario, la última carta de Alfonso Reyes es la que contiene una petición al funcionario pero ante todo al cómplice cultural: que la Secretaría de Educación Pública adquiriera, para donarla al Colegio Nacional, la biblioteca de “nuestro Manuel Toussaint” (y sobre la que la Universidad de Texas pujaba ya: 175 000 pesos, 14 000 dólares de entonces, incluidos “los gastos de transporte”). Si el epistolario, materia de estas notas menguantes, abre so pretexto publicitario de apenas dos libros, *El corazón delirante* y *Canciones*, se clausura con toda la biblioteca. La literatura, la cultura. Médula de estos 37 años de comedido y puntual afecto abusivamente comprimido en un rintero de cuartillas.

#### POSDATA

Terminé de redactar la ponencia el 10 de marzo. Una semana después —vieja, gozosa, aleccionadora costumbre— comí con Rubén Bonifaz Nuño. En el habitual repaso del cielo y el infierno, ambos en estado de emergencia ambiental, brotó el tema. Le expliqué la estructura —montaje— del texto; mi entusiasmo alfonsino; mi distanciamiento torresbodetiano. Rubén habló. Y todo empezó a cambiar.

No me refiero, por supuesto, a mi dictamen del presente epistolario, que, ya concluidas mis notas, releí por enésima vez. Justificando, de nueva cuenta, al subrayar lo subrayado, sus límites. De otra parte autoconscientes, confesos. Haciendo sonar inusitadamente una nota íntima, Torres Bodet ataja de esta suerte la invitación de Reyes al terreno personal: “Me dice usted que se ha sentido cohibido —¡juizado!— en alguna de nuestras conversaciones... Me enorgullece y me avergüenza lo que me dice. ¿Quién es capaz de juzgar realmente a un amigo? ¿Quién es capaz de no juzgarlo? Pero lo bueno es que de ese examen no nazca sino una reconciliación mayor de afecto; un temple más duro y flexible

para la admiración” (Madrid, 20 de enero de 1930). Y a una nueva provocación, responde: “Dice usted que yo no soy un epistolar, sino cumplido solamente. Le doy la razón” (París, 12 de junio de 1933). Aquí, pues, lo sigo sosteniendo, no hay disonancias. Circunstancia que el propio Alfonso Reyes, muchos, muchísimos años después de corresponderse, cartearse, cifra de modo inmejorable: “Siempre acordés como dos violoncellos” (México, 22 de abril de 1955).

¿Qué empezó a cambiar, entonces?

Mi grado de interés por Jaime Torres Bodet. Rubén Bonifaz Nuño me puso sobre varias pistas, una de ellas —golpeando mi desmemoria— el obituario que rindió al desaparecido amigo y colega de El Colegio Nacional la anocheada del 30 de abril de 1976. Discurso que la diligencia de Fausto Vega puso en mis manos. Sacudida. Estremecimiento. Sí: para explicarnos la muerte y la manera de su muerte de Torres Bodet, debemos explicarnos “su vida y el modo de su vida”; “porque el sentido de su vida y su muerte tenía que ser, por absoluta necesidad, uno mismo”.<sup>9</sup> Sí: la figura pétreo cobra otra luz, y otra obscuridad, y se mueve, y bate el misterio —sustantivo también utilizado ayer, en su generoso retrato, por Octavio Paz.

Ahora sí deseo interrogar la estatua.

Filoctetes vencedor tensando el poderoso arco para flecharse a sí mismo.

<sup>9</sup> *Homenaje de El Colegio Nacional a la memoria de Jaime Torres Bodet*, México, El Colegio Nacional, 1976, p.12.



## NEGATIVOS DE FOTOGRAFÍA. UNA APROXIMACIÓN A LA DESCRIPCIÓN EN LA NARRATIVA DE JAIME TORRES BODET

EDELMIRA RAMÍREZ LEYVA

*Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco*

Elegía los asuntos exactos... susceptibles de revelar mejor la originalidad de su juicio dentro de la nitidez precisa de su frase. Tenía además un modo atrevido, casi moderno...

JAIME TORRES BODET,

*La educación sentimental*

La narrativa de Jaime Torres Bodet constituyó una alternativa para su momento; los críticos de la época y aun algunos actuales la han catalogado en el rubro de vanguardista; sin embargo, nosotros preferimos calificarla de “novedosa”<sup>1</sup> y desde ahí analizar el asunto que trataremos, esto es, la descripción, pues la forma en que Torres Bodet la introdujo sólo fue posible por medio de una percepción diferente del mundo y de la concretización del arte, con respecto a la imperante, que caracterizó no sólo a Torres Bodet sino a todos los Contemporáneos, lo que les valió cierta animadversión, a la que se enfrentaron persistentemente.

El conjunto de la obra en prosa de Torres Bodet denota un ritmo peculiar en lo que se refiere al relato de las acciones, pues de hecho esto no es lo que importa al autor, quien manifiesta un mayor interés en profundizar en el ser humano y su acontecer vital; por ello el énfasis en las descripciones que, al no ser exhaustivas, proyectan unos personajes cons-

<sup>1</sup> El mismo Torres Bodet comentó en una entrevista con Emmanuel Carballo: “Muchos de los escritores que vivían, en aquella época, sus segundos veinte años (entre nosotros, se encontraban más cerca de los veinticinco que de los treinta), ansiaban dominar un instrumento singularmente difícil: la prosa artística... Se pusieron unos y otros (y yo, entre ellos) a hacer ejercicios de prosa nueva. El valor de esos ejercicios no está, por cierto, en los ejercicios mismos, sino en la flexibilidad que pudieron proporcionar al estilo de sus autores, para acometer empresas más importantes, entonces sólo en promesa”, en Emmanuel Carballo, *Jaime Torres Bodet*, México, Empresas Editoriales, 1968, pp. 56-57.

truidos con muy pocos rasgos, de tal forma que parecen vistos como en instantáneas o más exactamente como negativos de fotografías en un tiempo congelado. La descripción en la mayoría de los relatos constituye el meollo de los mismos y de la acción interna, de ahí que se torne relevante en la narrativa de Torres Bodet.

En conjunción con una nueva forma de concebir el arte, Torres Bodet no elabora descripciones canónicas tradicionales, tal como se enseñaban en la escuela, y que el narrador de *Estrella de día* se encarga de puntualizar con la dosis pertinente de ironía:

Para obedecer a la orden: "Describa usted a su prima", Enrique habría principiado (como en la escuela, al elogiar la vida de un héroe) por esbozar el paisaje de su provincia, por describir la parroquia de su pueblo natal. Inmediatamente definiría huellas hereditarias. Más tarde hablaría de ella. ¿Por qué no? Sí, pero al último. Y no de una sola vez. ¡Qué peligrosas todas las síntesis! Insistiría, primero, en su salud, en su temperamento; justificaría ciertos defectos espirituales por el estudio de algunas lacras fisiológicas. Apreciaría su educación, sus costumbres. Analizaría sus gustos, su tipo de belleza, la benignidad o la fuerza de su carácter.<sup>2</sup>

El narrador se pregunta: "¿Cómo aplicar a la descripción de una 'estrella' los procedimientos ya utilizados en el colegio para juzgar a Rayón (clase de historia patria) y para comprender a Spinoza (clase de filosofía)?"<sup>3</sup> Evidentemente se trata de un método que no es aplicable a cualquier sujeto que se quiera describir, por ello el narrador elabora una manera propia, personal para hacerlo, en tanto que: "Prefería seguir mezclando las épocas, los ambientes... ¡Conmovedora anarquía!"<sup>4</sup> Pero el que quisiera utilizarla debería cumplir con ciertos requisitos: "Todo cuanto implica un esfuerzo visible del hombre —dulzura de una noche estrellada, tenuidad de un encaje auténtico... delicadeza del tacto que nos permite apreciar ante todo, en una obra, las dificultades vencidas, y en una mujer o en un hombre, aparentemente serenos, la pasión, el defecto, la cólera, el relámpago que los roen".<sup>5</sup> Mas Torres Bodet sí los cumplía, pues poseía en abundancia "delicadeza de tacto" y una percepción muy aguzada de su entorno.

Por otra parte, y con el afán de precisar lo que concebía Torres Bodet con relación a la descripción, cabe retomar la característica de lo instantáneo, mencionada anteriormente, que revela una forma especial de percepción de los seres, que se traduce en la construcción de las des-

<sup>2</sup> J. Torres Bodet, *Estrella de día*, en *Narrativa completa*, México, Editorial Offset, 1985, vol. 2, p. 45.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 47.

cripciones de sus personajes, y en este sentido es nuevamente el narrador de *Estrella de día* quien puntualiza el concepto:

¡Nuestro modo de ver a los seres, incluso a los más cercanos, es a menudo tan rápido! No exigimos de ellos, para nuestra galería de imágenes, sino el recuerdo brusco, la instantánea psicológica, el asalto de una intimidad al magnesio. El procedimiento es sumario, incompatible con el deseo que cada quien disimula de perpetuar en el alma de sus amigos una presencia agradable. Nos basta de cada ser, como al archivador de un presidio, la huella sucia de un pulgar, el espectro de un pasaporte; pero queremos en cambio que nos conserven los otros de cuerpo entero, como pensamos que fuimos, en el retrato al óleo de un gran artista.<sup>6</sup>

Esa percepción rápida se refleja en las descripciones de sus personajes, de ahí que su atención se centre por lo regular en rasgos aislados, sean físicos o psicológicos o de la personalidad. Destaca en las novelas de Torres Bodet un interés por la descripción de los ojos, la mirada, el cabello, la voz, la sonrisa, la carcajada, la tez, o bien la mano, o alguna parte de ésta como los dedos; más escasas aparecen, en cambio, las descripciones generales del rostro o del cuerpo, como sucede en el *Nacimiento de Venus* o en *La educación sentimental*. Por otra parte, atiende al vestuario de los personajes que le proporcionan información indirecta. Pero tal vez los elementos que más se reiteran en las descripciones sean los ojos, la mirada o el cabello.

Los sujetos que realizan las descripciones son por lo general los narradores, que en la mayoría de los textos son a la vez protagonistas; ofrecen una apreciación directa y casi omnisciente de los personajes con los que entran en relación, o de ellos mismos, pues a menudo se auto-describen, aunque también permiten ocasionalmente el punto de vista de los otros personajes.

Para introducir las descripciones, los narradores o los personajes se valen de diferentes medios, uno de los cuales es el recuerdo o la evocación; se trata de una descripción reconstructiva a partir del mecanismo del recuerdo. Hay que notar que este procedimiento es complejo, pues exige del narrador el esfuerzo de traer a su memoria una imagen del pasado y al actualizarla da pie a alteraciones en la imagen original que intenta trasladar a la descripción de su presente narrativo. A lo largo de los textos se pueden encontrar varios ejemplos de este tipo: "La he recordado de pronto, de cuerpo entero, como la conocí aquella mañana de junio en el patio de la Escuela de Medicina: desproporcionada, romántica, mitológica desde la primera hasta la última sílaba del nombre, demasiado largo".<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>7</sup> J. Torres Bodet, *Proserpina rescatada*, en *op. cit.*, vol. 1, p. 163.

La imaginación es un medio más complejo que el anterior, pues remite a una doble ficción, al proyectar una descripción imaginaria sobre el relato, ya de por sí ficcional, del narrador: "Imagino una mujer completamente rubia, con un ojo negro, con otro ojo azul. Le doy treinta y siete años, cierta predisposición a la tuberculosis, un esposo a quien le guste el caviar".<sup>8</sup> La imaginación, a su vez, es estimulada por algún elemento que la pone en actividad.

Cercana a la anterior está la descripción mediada por la ficción, así concebida expresamente en el texto, como sucede en *Estrella de día*, en donde deliberadamente se incluye en la "realidad del relato" una descripción ficticia, con el fin de dar una imagen diferente del personaje acorde con los fines de publicidad de una estrella estadounidense:

Piedad llegó a Hollywood precedida por una reputación ilusoria. Una biografía cambiante, ficticia siempre, la esperaba al pie de cada retrato en la primera plana de cada periódico... Le sorprendió saber que era bella, alta, delgada, que medía un metro setenta y dos, que pesaba ciento cuatro libras, que su flor predilecta era el nardo.<sup>9</sup>

El sueño es otro elemento que permite enriquecer la trama al situar la descripción en una dimensión especial. En *Margarita de niebla* el narrador puntualiza su concepción del sueño al advertir que:

Siquiera, en el sueño, los acontecimientos se suceden dentro de un orden que no escapa a cierta lógica de la imaginación. Parece que estuviéramos sumergidos en una piscina de aire líquido en que los movimientos se deslizaran con una lentitud elástica. Así, el giro empezado en una región todavía oscura de la memoria puede seguir siendo consciente de esa oscuridad dentro de la luz del amanecer que lo completa. Pero ningún sueño, aun el que acusamos, durante el balance injusto de la vigilia, de haber hipertrofiado la fantasía hasta el absurdo, aun el que nos hace desfallecer con la droga de la locura, es tan ilógico como el despertar.<sup>10</sup>

La descripción basada en diversos tipos de percepciones sensoriales da lugar a un enriquecimiento de aspectos que la percepción visual deja fuera de su esfera, como sucede con las táctiles, auditivas o gustativas. En "Parálisis" el uso de la percepción auditiva abre el camino para un postulado original en la elaboración de las descripciones:

Si pudiera hacerse el retrato de una persona para el oído y no para la mirada y alguien hiciera el de Luisa, este fondo sería el que más habría de

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>9</sup> J. Torres Bodet, *Estrella de día*, en *op. cit.*, vol. 2, pp. 14-15.

<sup>10</sup> J. Torres Bodet, *Margarita de niebla*, en *op. cit.*, vol. 1, p. 51.

convenirle. El músico que aprovechara, así, la presencia de estos rumores para rodearla en el tiempo, superaría la inteligencia del pintor que, para situarla en el espacio, se sirviera sólo de la forma de los objetos que los producen. O ¿será que, acostumbrado por la inmovilidad a adivinar —escuchándolos— los movimientos de los seres que me circundan, he llegado a preferir a la realidad de sus acciones, el lenguaje en que el oído me las traduce?<sup>11</sup>

Efectivamente, el cambio de percepción auditiva que ha desarrollado el personaje por la parálisis que lo aqueja le permite sondear nuevos aspectos de la captación de su entorno. Las descripciones no cimentadas expresamente en la percepción visual permiten el acceso a un enfoque diferente al que tradicionalmente impone lo visual y exigen otra forma de acceder a ellas.

La enfermedad también hay que incluirla como otro recurso introductorio de la descripción:

Un duro ataque de tos sacude los hombros de doña Eulalia. 'Pobres pulmones —dice—, qué mal me tratan'... al pronunciar las palabras... no solamente revela el terror de un espíritu autoritario (que la enfermedad ha vencido) y que no se atreve a protestar de ningún enemigo directamente sino luce la clásica cortesía de esas viejas provincias de México —Guadalajara, Querétaro, Puebla— grandes maestras en el arte de los azúcares.<sup>12</sup>

Un medio que difiere de los anteriores es la inserción de una escritura dentro del texto mismo, pudiéndose tomar en cuenta tanto la forma (grafología) como el contenido, la selección del vocabulario y hasta la distribución de los escritos que eligen los personajes para expresarse; cualquiera de esas modalidades aparece relacionada con la descripción de la personalidad. Así, por ejemplo, el narrador de *Primero de enero* comenta: "Los párrafos de sus notas originales, habitualmente confusos y de renglones oblicuos, sin una sola mayúscula, se convertían al traducirlos ella en la máquina en párrafos orgullosos, de consonantes autoritarias..."<sup>13</sup> Para el mismo narrador la escritura es tan importante que se atreve a aseverar: "No sólo el estilo es el hombre. La escritura también lo es".<sup>14</sup>

No podía faltar tampoco la carta, otro recurso muy usado en la literatura, que duplica la escritura dentro de otra escritura. En la carta que el protagonista de *Margarita de niebla* le envía a Paloma, se puede leer, por ejemplo, la siguiente descripción:

<sup>11</sup> J. Torres Bodet, "Parálisis", en *op. cit.*, vol. 2, p. 272.

<sup>12</sup> J. Torres Bodet, *Sombras*, en *op. cit.*, vol. 2, p. 189.

<sup>13</sup> J. Torres Bodet, *Primero de enero*, en *op. cit.*, vol. 2, p. 113.

<sup>14</sup> *Idem.*

...guiado por Margarita, entró a la sala un hombre demasiado alto, con aspecto de haber sido labrado de prisa sobre la superficie de un bock de porcelana de Sajonia. Como espuma de la cerveza interior que contenía, lo coronaba una cabellera impalpable, más blanca que rubia.<sup>15</sup>

En *La educación sentimental* la estructuración general del texto en función del diario proporciona un medio asociado a la biografía, que se relaciona íntimamente con la descripción.

La interrogación, las preguntas directas o indirectas formuladas por el narrador o por otros personajes también constituyen un medio propicio para formular descripciones; sea que se incluya en la pregunta misma o en la respuesta a esa pregunta, como en el ejemplo siguiente: “¿Qué parque zoológico podría disponer de una vitrina tan rica, tan variada de especies, como los ojos de una agonizante? En los de Proserpina, todas las formas animales de los deseos se expresan a la vez. Con tanta prisa, con tal desorden, tan violentamente, que me parecen casi ruidosos”.<sup>16</sup>

La conversación entre dos o más personajes favorece las descripciones de diverso tipo; por la naturaleza misma de la conversación, se trata de descripciones dinámicas, y en donde se pueden presentar cuando menos dos puntos de vista sobre el sujeto que se describe, como se ilustra a continuación: “—No soy reservada, Carlos. Siento mucho que usted se haya hecho una idea falsa de mí. Si viera cómo desearía ser de su agrado, del agrado de todos. Pero ¿cómo reunir las cualidades opuestas que me exigen?”<sup>17</sup>

Otro tipo de recursos de los que se valen los narradores de Torres Bodet para introducir sus descripciones son los que tienen que ver con las artes visuales: el retrato, la fotografía, el espejo y la escultura. A los que hay que añadir uno más, que si bien es visual no se clasifica dentro del arte, como es el reflejo en el rostro de otro. Este grupo se relaciona con el interés de Torres Bodet por las artes plásticas y por los procedimientos cinematográficos. A pesar de las similitudes, cada uno cuenta con características específicas.

El retrato pictórico, en general, representa al sujeto descrito en el pasado y tiene relación con el recuerdo, pues constituye para éste un estímulo visual concreto que lo desencadena. El retrato de alguna manera es la permanencia del pasado en el presente: “En el centro, una acuarela representa a la señora Millers en el momento de entrar a la solidez

<sup>15</sup> J. Torres Bodet, *Margarita de niebla*, en *op. cit.*, vol. 1, p. 59.

<sup>16</sup> J. Torres Bodet, *Proserpina rescatada*, en *op. cit.*, vol. 1, p. 242.

<sup>17</sup> J. Torres Bodet, *Margarita de niebla*, en *op. cit.*, vol. 1, p. 72.

de los treinta años. El acuarelista anónimo la inmobilizó en una actitud que debió ser, entonces, muy elegante porque resulta ahora absolutamente ridícula".<sup>18</sup>

El retrato fotográfico es más flexible que el anterior y permite la descripción de momentos específicos de los personajes. Al igual que el pictórico, actualiza el pasado, pero con una gama mayor de posibilidades; el protagonista de *Primero de enero* lo utiliza con acierto:

¡Impecable Sara! Estaba allí, a catorce años, a catorce centímetros de distancia, con ese mudo semblante que necesitó corregir el fotógrafo, adelgazando las facciones más personales —la dedicatoria de la boca, de la nariz; la fecha de los ojos—, todo lo que no se escribe con tinta.<sup>19</sup>

Una variante del retrato fotográfico es la fotografía cinematográfica, que con su movilidad permite mayor dinamismo a la descripción; *Estrella de día* proporciona un ejemplo:

Piedad no existía para él sino en primer plano, en función del cine. Lúcida, activa, franca, inexorablemente despierta. Le quemaba, sí; pero como el hielo. Todos los gestos humildes que el hombre busca en la mujer para comprobar que no es sólo una diosa —o un monstruo—, sus ojos no los veían.<sup>20</sup>

Dentro de estos medios modernos, hay que citar la descripción que se incluye en el texto por medio del fonógrafo, que por cierto pierde su característica de sonorización y queda sólo el texto que le sirvió de base, reduciéndose a la categoría de escritura dentro de la escritura, aunque para los personajes conserve sus características integrales. La peculiar protagonista de *Proserpina rescatada* se encarga de emplear el recurso prolijamente.

El espejo, en cambio, actúa mediante el reflejo y este hecho introduce cierta alteridad en la percepción de lo que el relator pueda o quiera describir. En las autodescripciones de los narradores constituye una forma que les facilita la introducción de las mismas, como la que a continuación se transcribe:

Se volvió hacia el espejo. Hacía años que no examinaba el total de ese cuerpo suyo, desnudo, sobre cuyas partes habían ido dejando el trabajo, el poder, la honradez, todas las adiposas deformaciones, todas las lacras

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>19</sup> J. Torres Bodet, *Primero de enero*, en *op. cit.*, vol. 2, p. 89.

<sup>20</sup> J. Torres Bodet, *Estrella de día*, en *op. cit.*, vol. 2, p. 35.

—ojeras, papada, vientre— que habitualmente imponen al hombre la ociosidad, la riqueza, los vicios.<sup>21</sup>

Éste es uno de los medios más recurrentes para la introducción de la descripción en la narrativa de Torres Bodet, a la vez que un tema constante a lo largo de su obra, como lo han advertido Miller e Irizarry.<sup>22</sup>

Otro uso del reflejo, aunque en este caso opaco, es el que se produce ante la percepción de un personaje que no es el descrito, pero que como un reflejo deja ver en él, como sobrepuesta, la imagen de otro, como sucede en la siguiente descripción tomada de *La educación sentimental*:

Sí, aquel semblante reproducía, dentro del óvalo de una madurez de mujer, todas las insinuaciones que el otro, adolescente, no había llevado nunca hasta el riesgo. Era la misma boca, pero con un hambre sin fiebre. Los mismos ojos, pero sin pudor. La misma palidez... pero no la misma blancura.<sup>23</sup>

La escultura presenta un juego de percepciones con otras dimensiones, como sucede en el caso de *Nacimiento de Venus*, y que de hecho aparece como un *leitmotiv* a lo largo de todo el relato.

En cuanto a los tipos de construcción de las descripciones en la narrativa de Torres Bodet, destacan varios. La descripción comparativa puede adoptar diversas formas: por ejemplo, la clásica que utiliza los términos propios de la comparación, sea el “como”, el “más que”, el “ni”. Generalmente este tipo se da entre personajes del mismo relato, como en *Margarita de niebla*, pero también puede darse la comparación con personajes míticos, que constituyen uno de los temas reiterativos en Torres Bodet, e incluso se puede dar la comparación con objetos, como el siguiente ejemplo tomado de “El retrato de mister Lehar”: “Con una sonrisa orificada, de 24 quilates, como la gruesa cadena de reloj que lo retiene cautivo en la coraza almidonada del chaleco de piqué”.<sup>24</sup>

Dentro de la descripción comparativa se puede situar también la paralelística, que facilita el contraste de dos personajes a la vez que da información sobre cada uno de ellos.

Las descripciones comparativas se enriquecen al combinarse con otros tipos de descripción, como la metafórica o la reflexiva, de las cuales se hablará más adelante.

<sup>21</sup> J. Torres Bodet, *Primero de enero*, en *op. cit.*, vol. 2, p. 95.

<sup>22</sup> Véanse: Beth Kurti Miller, *La poesía constructiva de Jaime Torres Bodet*, México, Porrúa, 1974, y Estelle Irizarry, “El vanguardismo humanístico de los cuentos de Jaime Torres Bodet”, en Beth Miller, comp., *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, México, UNAM, 1976.

<sup>23</sup> J. Torres Bodet, *La educación sentimental*, en *op. cit.*, vol. 1, p. 151.

<sup>24</sup> J. Torres Bodet, “El retrato de mister Lehar”, en *op. cit.*, vol. 1, p. 254.

Otro tipo de descripción es el que hemos denominado descripción por negación. Se construye a partir de palabras negativas que aluden a lo que no es o ya no es el sujeto: "No. Proserpina no pertenecía ya al linaje de las cosas exactas. Sus manos —lo advertí desde luego— no señalaban las horas. No eran ya manecillas. Sus ojos no estaban ya divididos por las estrías de las pupilas, como el cuadrante de los relojes solares, en doce segmentos simétricos".<sup>25</sup> Este tipo, en ocasiones, exige del lector una actividad complementaria, mediante la deducción de lo que es la contraparte de aquello que se niega, y generalmente remite a una transformación de lo que se describe del sujeto.

La descripción de corrección por contraste es aquella en que el narrador autocorrige una descripción anterior, en donde no percibió con nitidez lo que describió o bien tuvo una errónea captación inicial: "Dentro del automóvil, la edad de este hombre de negocios sufre una transformación imprevista. Después de haberlo considerado demasiado joven en medio del aparato antiguo del hotel, mis ojos lo encuentran ahora envejecido por el deporte".<sup>26</sup>

En la descripción enumerativa abundan las que incluyen dos o tres miembros, aunque no faltan las que se formulan con número extenso de miembros:

Y la sonrisa de Alejandro, al leer la "parábola de las vírgenes". Y su cólera, frente a las categorías demasiado estables de la sociedad. Y su manera de dar la mano, sin una limosna, a ciertos mendigos. Y, paradoja sólo aparente, su voluntaria timidez de ademanes, la escrupulosa limpieza de sus vestidos y, en el ambiente de nuestras lecciones de geometría, su intolerable apariencia de axioma.<sup>27</sup>

Como se observa, no hay homogeneidad en la selección de los elementos descritos, los cuales pueden o no ligarse con nexos. Esta descripción puede combinarse con otros tipos, como la negación.

En la descripción reflexiva la fórmula corriente consiste en la mención de un rasgo "x" y a continuación toda una reflexión que puede o no tener relación con lo enunciado, pero que siempre le sirve de complemento, sea para puntualizar, detallar o ampliar. Puede ser abstracta, analítica o una digresión. Este tipo de descripción es muy abundante y es ilustrativo del pensamiento profundo, al que tendía Torres Bodet. De *Margarita de niebla* es el siguiente ejemplo: "Sólo quiero definirle su voz. De un efecto extraordinariamente melódico, a medida que la escu-

<sup>25</sup> J. Torres Bodet, *Proserpina rescatada*, en *op. cit.*, vol. 1, p. 191.

<sup>26</sup> J. Torres Bodet, "El retrato de mister Lehar", en *op. cit.*, vol. 1, p. 267.

<sup>27</sup> J. Torres Bodet, *La educación sentimental*, en *op. cit.*, vol. 1, p. 151.

cha uno más, da la impresión de que, en ella, la música no es una condición de la naturaleza sino un producto del arte”.<sup>28</sup>

La descripción interrogativa, mencionada anteriormente como un medio, agrupa también, por su peculiaridad formal, un tipo específico, el cual puede llegar a ser muy complejo, como se observa en la siguiente cita: “—¿Por qué traes los ojos oscuros, manchados de talco, como un cielo nocturno, lleno de estrellas, en que el sol se hubiese acabado de afeitar? ¿Por qué me miras con esa mirada de azúcar?”<sup>29</sup>

Por la influencia de su oficio de poeta, en Torres Bodet se encuentran descripciones metafóricas que se enriquecen con el recurso poético; las hay abundantes en *Margarita de niebla*: “se instaló, dentro de una cabellera de aire, una mirada de zafiro”.<sup>30</sup>

La descripción por mención es aquella en donde simplemente se enuncia el elemento que se quiere describir; es totalmente directa, aunque suele encontrarse combinada con otros tipos de descripción: “Salcedo pesaría noventa kilos, mediría un metro ochenta, usaría corbatas claras, camisas a rayas, de seda, y pañuelos con iniciales en las esquinas”.<sup>31</sup>

La descripción general es aquella en la que exclusivamente se alude a un rasgo del sujeto descrito, sin mayor especificación: “La sombra que amaba correspondía, punto por punto, con la existencia de un cuerpo indiscutible, sólido, justo, capaz de odios, de cicatrices, de sufrimientos, célebre en Hollywood”.<sup>32</sup>

Por último, está la descripción biográfica, que es extensa y que intenta resumir los hechos fundamentales de una vida incluyendo sus rasgos personales. En general este tipo es escaso, pero se da por ejemplo en *Estrella de día* o en *La educación sentimental*.

Como puede verse a través de esta revisión panorámica de la descripción en la obra narrativa de Torres Bodet, este recurso constituye un elemento importante que nos da material para profundizar en la forma de construcción de sus personajes con base en la percepción del mundo que tenía el autor, la cual definitivamente fue diferente a la de los escritores tradicionales de su época, para instalarse en una manera distinta de ver al mundo y crear sus universos literarios, acorde con el nuevo modo de concebir la literatura, tal como fue la pauta que caracterizó a su grupo, el de los Contemporáneos.

<sup>28</sup> J. Torres Bodet, *Margarita de niebla*, en *op. cit.*, vol. 1, pp. 59-60.

<sup>29</sup> J. Torres Bodet, *Proserpina rescatada*, en *op. cit.*, vol. 1, p. 234.

<sup>30</sup> J. Torres Bodet, *Margarita de niebla*, en *op. cit.*, vol. 1, p. 25.

<sup>31</sup> J. Torres Bodet, *Primero de enero*, en *op. cit.*, vol. 2, p. 121.

<sup>32</sup> J. Torres Bodet, *Estrella de día*, en *op. cit.*, vol. 2, p. 67.

JAIME TORRES BODET: *TIEMPO DE ARENA*,  
TIEMPO DE MEMORIAS

RAFAEL OLEA FRANCO  
*El Colegio de México*

Sin duda, la polémica fue el signo inaugural de ese lugar de la lectura que denominamos los Contemporáneos, nombre bajo el cual se suele agrupar a un heterogéneo conjunto de escritores cuyas novedosas propuestas provocaron irritación y rechazo entre ciertos sectores del público en el ambiente cultural del México de los años veinte; esta reacción inicial fue abonada después por las paradojas derivadas de las declaraciones de los integrantes del grupo, quienes disienten entre sí sobre la significación cultural del conjunto y sobre las aportaciones individuales de cada uno de ellos a un complejo e inasible trabajo colectivo. Hasta ahora, la crítica dedicada a analizar las páginas de autorreflexión de estos escritores se ha centrado en el carácter testimonial de éstas, es decir, en lo que puedan contribuir a dilucidar una a veces estéril discusión sobre la originalidad de sus concepciones artísticas.

*Tiempo de arena*,<sup>1</sup> la autobiografía publicada por Jaime Torres Bodet en 1955, no escapa a esta tendencia crítica: con base en su mención de hechos históricos de la época y de los protagonistas literarios de ésta, el texto ha sido usado para contrastar la visión del autor con las de sus contemporáneos, en una labor cuya finalidad es discernir "quién dice la verdad". Este horizonte crítico se funda en que, debido a su inclusión de hechos reales y verificables, la autobiografía parece el más referencial de los géneros; sin embargo, en realidad el texto autobiográfico no se basa en los hechos mismos, si es que éstos existen, sino que más bien organiza una memoria verbal de ellos. Así, en cuanto al libro de Torres Bodet, no se ha considerado que se trata de un texto estruc-

<sup>1</sup> Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena* (1955), en *Obras escogidas*, FCE, México, 1961. Todas las citas, cuya identificación se efectuará entre paréntesis después del texto transcrito, corresponden a esta edición.

turado mediante “artificios literarios” que diluyen o contradicen su supuesto carácter testimonial. Por ello, antes de analizar *Tiempo de arena*, es necesario apuntar algunas de las características del género en que se inscribe.

Como se sabe, el género autobiográfico se expandió en Europa hacia 1800, sobre todo a partir de la aparición póstuma de las *Confesiones* de Rousseau (1782-1789), y fue particularmente fecundo en la mayoría de los países europeos gracias al individualismo propio de la escuela romántica; por esta razón las culturas en lengua inglesa o francesa, por ejemplo, desarrollaron una profusa tradición autobiográfica a partir del siglo XIX.

Pese a los loables esfuerzos de críticos como Philippe Lejeune y Georges May,<sup>2</sup> es obvio que incluso en la crítica literaria europea, el género sigue eludiendo cualquier definición global. En su revisión de un extenso *corpus* de textos de carácter autobiográfico, May intenta delimitar los rasgos propios del género mediante distinciones que se fundan en los matices asumidos por el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación; de este modo, propone una división tripartita: “narración de lo que se ha visto y conocido, de lo que se ha hecho y dicho, de lo que se ha sido. A los dos primeros tiende la costumbre actual a darles el nombre de memorias, mientras para el tercero reserva el de autobiografía”.<sup>3</sup> Pero inmediatamente después de realizar esta propuesta, May percibe las insuficiencias de su clasificación, a la cual acaba por juzgar como “artificial y tramposa”.

Consciente de las insuperables dificultades que presenta la definición del género, de hecho May renuncia desde el principio a elaborar una concepción completa y universalmente aceptada de éste y sólo se atreve a proponer una escueta fórmula: “la autobiografía es una biografía escrita por aquel o aquellos que son sus protagonistas”.<sup>4</sup> En este sentido lato utilizo aquí el término autobiografía; en él cabrían, con sus matices distintivos, tanto los textos que comúnmente se han clasificado bajo el rubro de memorias, como los que se han denominado confesiones, subgénero este último al que algunos críticos identifican como la autobiografía por excelencia. En última instancia, la terminología que adopto está avalada por la más reciente crítica literaria, en la que puede percibirse el uso de la expresión global “escritura autobiográfica” para abarcar ese cúmulo de textos (memorias, autobiografías, confesiones) que poseen características formales comunes: narración en primera per-

<sup>2</sup> Me refiero aquí a las siguientes seminales obras: Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Eds. du Seuil, París, 1975, y Georges May, *La autobiografía*, tr. Danubio Torres Fierro, FCE, México, 1982 [1a. ed. en francés: 1979].

<sup>3</sup> Georges May, *op. cit.*, pp. 144-145.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 13.

sona, orden de presentación cronológico, cierto grado de referencialidad, presencia de hechos verificables, etcétera.

En contraste con la riqueza de textos autobiográficos propia de las culturas europeas, a primera vista la literatura en lengua española, y especialmente la hispanoamericana, carece de un fuerte *corpus* autobiográfico. Sin embargo, esta visible escasez puede resultar engañosa, ya que en realidad:

The perceived scarcity of life stories written in the first person is less a matter of quantity than a matter of attitude: autobiography is as much a way of reading as it is a way of writing. Thus, one might say that, whereas there are and have been a good many autobiographies written in Spanish America, they have not always been read autobiographically: filtered through the dominant discourse of the day, they have been hailed either as history or as fiction, and rarely considered as occupying a space of their own.<sup>5</sup>

Puesto que el género, al igual que cualquier otro, es tanto una forma de escritura como un modo de lectura, los textos autobiográficos hispanoamericanos exigen, para su cabal comprensión, una lectura de carácter autobiográfico. Por desgracia, en Hispanoamérica ha sido frecuente que las autobiografías más bien se sumen a otros géneros cercanos —como a la novela, por ejemplo—, con lo cual aumenta la sensación de que en nuestra cultura hay una fuerte escasez de ese tipo de textos.

Al no estar aún encadenado a valores canónicos dentro de nuestra cultura, el fluctuante género autobiográfico se ofrece como un campo virgen y fructífero para revelar sus ambigüedades y sus contradicciones, es decir, la naturaleza híbrida de su composición. Dentro de este contexto de lectura se desarrollará mi análisis de la autobiografía de Torres Bodet.

En principio, *Tiempo de arena* parece decepcionar las expectativas del lector, cuya morbosa curiosidad por enterarse de la vida personal e íntima del narrador, o por conocer lo que realmente pensaba éste de sus coetáneos, no puede ser saciada por este texto mesurado, carente de la sabrosa maledicencia, y tan poco confesional. Es una lástima que su escritura no haya coincidido con Novo en los usos de la deliciosa lengua viperina de éste, ya que su prosa tenía dotes para ello, como se aprecia en este retrato quevediano en que, sin mala voluntad, describe a uno de sus compañeros de labores: “Era flaco, feo, de tez morena, frente rápida y despejada. Por espesa, por trémula y por activa, resultaba dramática su nariz. De sus ojos, la mirada escurría continuamente, intencionada como

<sup>5</sup> Sylvia Molloy, *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 2.

un consejo, densa como un humor” (p. 263). Quizá estos aspectos que seducen más fácilmente al lector habría que buscarlos en los significativos silencios del autor, o en su reticencia ante ciertos pasajes de su vida personal; al margen de estos silencios, las voces de la autobiografía otorgan a ésta una coherencia textual que intentaré descubrir en mi análisis.

Todo texto autobiográfico se funda en la certeza de narrar la vida de un “yo” ejemplar o heroico. En la construcción de esta imagen, el escritor tiene que encontrar el modo de introducir esa pequeña y trivial historia que es su niñez. Dentro de los recursos retóricos que la tradición autobiográfica ofrece —entre los cuales se encuentra el rescate de los orígenes míticos o del valor documental de lo vivido—, Torres Bodet elige leer en su niñez un presagio de su destino. Así, desde el capítulo inicial, titulado “Despertar”, el narrador relata que su primer recuerdo, a los cinco años, se remonta a la muerte de su tío, la cual propició una lógica falta de atención del niño por parte de sus padres, por lo que él se dedicaba a “jugar con los dados de un inmenso alfabeto de letras multicolores” (p. 191). Más tarde, describe cómo la educación que su madre le impartió se fundaba en los necesarios textos oficiales de geografía e historia de Ezequiel Chávez y Carlos Pereyra, respectivamente, a los que se sumaba “una selección en francés, de poetas y prosistas del siglo XIX. Al deseo, que mi familia tenía, de prolongar en mí el idioma de mis abuelos maternos debía aquel volumen el honor de alternar con los otros, más necesarios” (p. 194). De igual modo, recuerda la insatisfecha avidez que sentía al observar los libros cuando se preparaba a entrar al sistema escolar: “Era ésa, entonces, la avenida del libro en México. Recorrerla constituía para mí un placer erizado de decepciones. Me parecía imposible adquirir todos los cuentos y las novelas que sus vidrieras me proponían” (p. 205). En suma, la imagen de su niñez que el autobiógrafo construye está cargada de símbolos y objetos de la cultura letrada que anuncian la configuración final del “hombre de letras”.

De acuerdo con esta imagen, el narrador propone un método de análisis que relaciona la prosa de los escritores con las distracciones infantiles de éstos. Así, en los hábitos infantiles de André Gide y Marcel Proust, dos de sus grandes modelos narrativos (el tercero es Giraudoux), percibe una anticipación de la textura de su prosa; en cuanto al segundo escritor, describe el pasatiempo de Proust niño de introducir en una vasija de agua pequeños trozos de papel aparentemente blanco que, al contacto con el agua, se esponjan y colorean hasta convertirse en flores; después de lo cual se pregunta con agudeza: “¿Qué es, en efecto, la obra toda de Proust sino la dilatación de una célula, el desarrollo monstruoso de un germen breve, incoloro al principio, pero teñido —y alimentado secretamente— por la extraordinaria riqueza bacteriológica que el medio le deparó?” (p. 195).

En su propio caso, Torres Bodet rememora su temprana inclinación por lo que él llama la calcomanía de colores, que consistía en superponer tiras de cartulina hasta lograr que formaran una imagen: “una cara, una nube, un pétalo sin reproche” (p. 194); de esta práctica infantil deriva el autor un rasgo de su prosa: “En lo que no sé si llamar mi obra, la vocación pueril que confieso tuvo sus consecuencias. Acaso la más visible sea la lentitud con que van desprendiendo mis frases —de la porosa memoria— la calcomanía de estos recuerdos” (p. 196).

Según el texto, el narrador encuentra su vocación literaria durante sus años estudiantiles en la Escuela Preparatoria. Ahí, el apenas adolescente Torres Bodet se atreve a mostrarle una de sus composiciones al maestro de literatura, el legendario Enrique Fernández Granados (*Fernangrana*), quien escribe una benevolente nota de elogio que provoca una enorme satisfacción en el joven y confirma las inclinaciones de éste: “¡Ser un hombre de letras! Aun cercada así entre admiraciones, la exclamación no contiene sino parte muy débil de mi esperanza, a los 12 años” (p. 222). El ritual de iniciación se completará poco después, en 1918, cuando, a los dieciséis años, el autor publique *Fervor*, su primer poemario, el cual surge bajo la invocación de su maestro Enrique González Martínez, quien escribió un breve prólogo para el libro.

En la autobiografía, el pasaje en que se define la vocación literaria coincide con la definición del texto mismo, puesto que éste renuncia a narrar la vida íntima del autobiografiado y se centra más bien en la relación de todo lo que contribuye a formar al artista: sus empresas culturales, sus primeras lecturas de los autores consagrados, su cercanía con numerosos personajes de la cultura. Este aspecto otorga a *Tiempo de arena* una unidad que, de otro modo, parecería huidiza. Así, la autobiografía de Torres Bodet puede leerse, a la manera de James Joyce, como una especie de *Retrato del artista adolescente* o, más de acuerdo con la obra del propio autor, como una ampliación autobiográfica de lo que en *La educación sentimental* (1929) se presentó bajo una forma novelada. En este sentido, resulta acertada la descripción que se ha hecho del texto como una “biografía espiritual”.<sup>6</sup>

Al centrar su interés en la formación de las ideas y en el desarrollo de la carrera artística de Torres Bodet, es decir, al construirse como una autobiografía intelectual, *Tiempo de arena* se ubica en medio de los dos extremos propios del género: la crónica pura escrita en forma de memorias en las que el autor está casi ausente, o bien las autobiografías religiosas o místicas. Años después, al releer su texto —y ya con la perspectiva de continuar la escritura de sus memorias—, el propio autor reconoce el tono intelectual de su obra:

<sup>6</sup> Así definen el libro Aurora M. Ocampo y Ernesto Prado Velázquez en su *Diccionario de escritores mexicanos*, UNAM, México, 1967, p. 380.

Hay, en *Tiempo de arena*, páginas que recuerdan todavía mis primeros relatos: aquellas en que describo acontecimientos vividos, experiencias humanas, emociones que repercutieron (concretamente) en la existencia del narrador. Pero hay también páginas en que no hablo de lo que hice, sino de las aportaciones con que enriquecieron mi espíritu los libros leídos y las obras de arte contempladas dentro y fuera de México. Acaso en estas últimas pudiera encontrarse el germen de mis posteriores ensayos.<sup>7</sup>

Aprendizaje vital y aprendizaje artístico son, en el texto de Torres Bodet, facetas complementarias de un mismo proceso, cuyo tamiz está siempre marcado por la literatura, como se ve cuando el “yo” adolescente se acerca a esas mujeres desconocidas que le atraen y para las cuales inventa un carácter basado en una imaginación fomentada por la literatura: “Casi siempre, ese carácter correspondía al destino de alguna de las heroínas que me había hecho admirar el talento de un novelista: Stendhal o Dostoyevski, Balzac o Pérez Galdós” (p. 236). De este modo, para el narrador todo se convierte en un texto susceptible de lectura, incluso su relación con el género femenino, expuesta en este largo pero significativo pasaje:

¡En qué imprevisto ejemplar había querido la vida enseñarme a leer ese texto eterno: la graciosa inconstancia de la mujer!

La metáfora cobraba realidad, pues, en algunos capítulos de la historia de mi joven desconocida me contrariaba encontrar escritas —¡con qué tosco lápiz!— las opiniones de un precursor. En muchas de las ideas que me expresaba, como en las hojas de ciertos libros, la huella de un pulgar vehementemente me hacía sentir la prisa con que otros seres habían dado la vuelta a la página en que mis ojos hubieran tenido ganas de detenerse, tal vez por inexperiencia. O, más bien, porque hay desenlaces que me producen la impresión de un epílogo —nunca de un fin. Por consideración al formato pequeño de esa existencia, la fatalidad se había visto obligada a cortar muchas digresiones. Entre un párrafo y otro, faltaban algunos pliegos (p. 237).

El aprendizaje artístico del “yo” está regido en todo momento por un jansenismo estético. De acuerdo con las enseñanzas recibidas en su hogar, en especial de su madre, Torres Bodet entiende el jansenismo como una doctrina que rechaza todo lo que no sea producto de un serio esfuerzo; como declara al explicar su relación con Ricardo Arenales:

No tardamos en comprender que entre ambos se levantaría constantemente una barrera insalvable. De prejuicios burgueses, creía él. De sensibilidades opuestas, pensaba yo. Desde chico, me había enseñado mi madre a preferir las dificultades a los placeres, las privaciones a los excesos —y a no gustar de ninguna dicha sino escanciada en la copa de un acto puro. Verdad, be-

<sup>7</sup> Jaime Torres Bodet *apud* Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Eds. del Ermitaño-SEP, México, 1986, p. 280 [1a. ed.: 1965].

lleza y virtud eran para ella ideas insolubles; o, por lo menos, aspiraciones convergentes. Tenía que contrariarme, por tanto, la impaciencia de aquel magnífico insatisfecho para quien ser ofrecía una sola continuidad: la del vértigo del deseo (p. 248).

De esta filosofía proviene la austeridad que rige gran parte de las actitudes vitales del escritor y que incluso en ciertos momentos refrena sus entusiasmos. (¿Cómo no ver, por ejemplo, la influencia de esta corriente en su definición del cubismo como un “ascetismo sin concesión”?) Apuntemos de paso que quizá esta visión jansenista es uno de los motivos por los que Torres Bodet no pudo compartir la actitud vital de otros miembros del grupo de Contemporáneos, como Novo o Villaurrutia. En la escritura, en cambio, encuentra el “yo autobiográfico” un campo en el que esa limitante austeridad puede ser transgredida; por ello a veces su prosa se desborda en descripciones suntuosas en las que abundan los adjetivos o en las que campea un vehemente entusiasmo por las obras de arte.

Dentro de esta misma perspectiva, los acontecimientos de la Revolución mexicana adquieren en el texto un lugar marginal y desplazado: el narrador sólo recuerda las incomodidades causadas por este proceso; entre ellas, el hecho de que, como consecuencia de la Decena Trágica y de la subida de Huerta al poder, la Escuela Preparatoria haya sido militarizada, por lo que los estudiantes tuvieron que realizar desagradables ejercicios militares. En cambio, el halo patriótico del desfile del 16 de septiembre, en el cual participó uniformado, suscitó en él un entusiasmo que lo impulsó a exhibirse en la calle.

El lugar secundario que el texto otorga al máximo movimiento histórico del siglo XX mexicano ilustra a la perfección una diferencia fundamental entre su discurso autobiográfico y el de sus coetáneos. Para probar esta semejanza, recurramos a una rápida comparación entre *Tiempo de arena* y la serie de cuatro textos autobiográficos publicados por José Vasconcelos a partir de 1935 bajo el título global de *Ulises criollo*. La escritura de este último se funda en la identidad entre el “yo” y la nación, por lo que el autobiógrafo relaciona su propia vida con la evolución histórica del país con el objeto de construir una alegoría nacional; como sabemos, la visión retrospectiva de Vasconcelos está marcada por el deseo general de inventar símbolos y mitos que forjen un heroico pasado mexicano, pero al mismo tiempo por el convencimiento personal de que los destinos de la nación pudieron haber sido mejores si se hubiera reconocido su triunfo en las elecciones presidenciales de 1929.

Por su parte, con su obra autobiográfica Torres Bodet responde en la práctica una temprana duda expresada en los años veinte, cuando se había preguntado: “¿Qué valor tiene, en sí misma, la vida de un hombre ilustre? ¿Cómo pueden su enseñanza personal, el contenido humano de

su experiencia —desprendidos del documento que, después de su muerte, los aprisiona— servir de ejemplo al artista vivo, al hombre público en formación, en una palabra: al joven?”<sup>8</sup> La respuesta obvia sería: por medio de la escritura autobiográfica, la cual posibilita que la “ejemplaridad” de la vida del autor sea de utilidad personal para unos cuantos lectores que desean conocer cómo se forja un escritor.

Pero si, en contraste con Vasconcelos, Torres Bodet no valida su autobiografía por medio de la historicidad, la utilidad pública o el servicio testimonial de ella, esto se debe también a que esos tópicos han sido incorporados ya a una retórica, como se percibe en su renuencia a identificar por sus nombres a todos los personajes de su relato. Así, al recordar a la directora del primer colegio en el que estudió, dice: “Doña G...,\* que lo dirigía, era una dama curtida en rezos” (p. 193). Y en una nota a pie de página, aclara el asterisco que acompaña a la indefinida señora G.: “\*Por respeto a las personas que, sin notoriedad pública, figuran en este libro, he seguido una regla: la de citar sólo sus iniciales o sustituir, a sus nombres propios, otros, de fantasía” (p. 193). La “notoriedad pública” sería pues el criterio para nombrar a los personajes de su memoria escrita: mientras que la identidad de los seres secundarios puede omitirse, la mención de los nombres reales de quienes poseen “notoriedad pública” otorga al texto autobiográfico un carácter testimonial, pese a que éste no sea el propósito primordial del autor.

Hasta aquí, por necesidades metodológicas, he descrito algunos rasgos que otorgan cierta homogeneidad a *Tiempo de arena*. Sin embargo, desde el principio afirmé que el género autobiográfico, si es que se puede definir como tal, se singulariza por su hibridez textual. Dentro de este carácter híbrido se ubican las muy pensadas reflexiones del autor sobre las dificultades y limitaciones a las que se tiene que enfrentar quien desee practicar este tipo de escritura.<sup>9</sup>

En primer lugar, a diferencia de la profunda fe en los recursos de la memoria, rasgo propio de la tradición autobiográfica decimonónica, el autor es consciente del carácter falible de la memoria individual en que se basa una autobiografía; por ello la suya se construye reafirmando a cada momento la duda sobre lo escrito; por ejemplo, al recordar el día en que su familia se cambió de casa, dice: “Llovía. O, por lo menos, lo supongo... La lluvia, si es que llovía, o la premura —si la lluvia resulta ser un invento tardío de mi memoria— nos obligó a prescindir de la zotehuela” (p. 192).

<sup>8</sup> Jaime Torres Bodet, “¿Memorias? ¿Biografías?”, *Contemporáneos*, julio de 1928, núm. 2, p. 200.

<sup>9</sup> El temprano interés de Torres Bodet por las posibilidades del género se atestigua en dos artículos publicados en la década de 1920: “¿Memorias? ¿Biografías?” (art. cit.) y “Aspecto de la biografía” (*Contemporáneos*, enero de 1929, núm. 8, pp. 79-85).

Además de esta moderna duda sobre la validez de los recursos mnemotécnicos, el “yo autobiográfico” conoce las restricciones del género, como se aprecia en un párrafo en que el escritor asume la función de lector de su propio texto: “Al releer las páginas que preceden, caigo en la cuenta de que no existe proporción entre la importancia que dedico a ciertos sucesos y el espacio, mucho más amplio, o más corto, que ocuparán otros episodios” (p. 269). El problema que el autobiógrafo plantea se encuentra en la base misma del género: ¿qué tiempo de la escritura debe corresponder a cada pasaje real de la vida reseñada?

Torres Bodet analiza las posibilidades que la tradición literaria occidental le ofrece; cita los casos extremos del *Zadig* de Voltaire y el *Ulises* de Joyce: el primero pretende compendiar una vida entera en la fórmula de un prólogo, mientras que el segundo “exige al lector una hora de reflexión por cada minuto de acción de sus personajes” (p. 269). Para superar estos dos “excesos”, el autor considera que: “La balanza, más que el cronómetro, debería ser el instrumento del novelista —y del biógrafo de sí mismo. Quien escribe está en la necesidad de saber de qué modo va a equilibrar el tiempo de lo que cuenta y el que precisa para contarlo” (p. 269). En su metáfora de las balanzas, Torres Bodet rechaza de inmediato la que equilibra pesos iguales, o sea, la de los dramaturgos naturalistas, en cuyos relojes escénicos el tiempo transcurrido es el mismo que invierten los personajes para desarrollar la obra. Él prefiere utilizar el procedimiento de la romana, instrumento en el que no cambia el tamaño del contrapeso de la balanza, sino el lugar en que éste se ubica, más cerca o más lejos del fiel de la balanza de acuerdo con la magnitud del objeto a pesar.

De este modo, el espacio de escritura asignado a cada pasaje vital dependería de la importancia que éste posea dentro del conjunto; de ahí la aparente desmesura de las veintiséis páginas que dedica a narrar sus primeros dieciocho días de contacto con la cultura europea en París. Es decir, se postula un método de escritura fundado en cortes temporales discontinuos, donde la duración se supedita a la memoria del “yo” y a la imagen ficticia que éste desea construir de sí mismo; obviamente, el método de Torres Bodet remite a los recursos narrativos usados por su maestro Marcel Proust para construir su catedral novelística titulada *En busca del tiempo perdido*. Señalemos de paso que la influencia del escritor francés también puede percibirse en la forma como nuestro autor reelabora su imaginaria relación con su madre, en unas de las pocas páginas cálidas del texto.

Si bien *Tiempo de arena* se circunscribe, en líneas generales, al periodo que va de 1907 a 1930, la cronología de los hechos que relata es discontinua, e incluso a veces se proyecta al futuro. Como el pasado que una autobiografía evoca siempre se reconstruye por medio de una ima-

gen actual —la que el autobiógrafo tiene de sí mismo o la que le interesa proyectar—, el presente incide en la conformación del texto. Así sucede en el capítulo XXIII de *Tiempo de arena*, titulado “El libro y el pueblo”, donde el autor evoca la cruzada educativa de Vasconcelos, en un pasaje al que suma su propia y posterior experiencia como Secretario de Educación Pública de México y como Director General de la UNESCO; cuando la imagen del presente irrumpe en el pasado, el tono de la prosa de Torres Bodet cambia sensiblemente y adquiere los matices de la prédica política y hasta del discurso demagógico:

Nunca he creído que deba darse al pueblo una versión denigrada y disminuida de la cultura... Una actitud restrictiva en este dominio equivaldría a violar el artículo 27 de la Declaración adoptada por las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948, que da a cada hombre, por el solo hecho de serlo, el derecho a tomar parte en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten (p. 276).

Se trata de un estilo semejante al de sus posteriores textos autobiográficos, donde el hombre público relata su vida de 1943 a 1964, periodo durante el cual desempeñó numerosos e importantes cargos políticos. El crítico estadounidense Edward Said postula que todo comienzo literario sirve para diferenciar los materiales verbales desde los inicios de un texto.<sup>10</sup> Si aplicamos este criterio a una comparación entre *Tiempo de arena* y *Años contra el tiempo* —obra de 1969 con la que el autor continúa sus memorias—, notaremos de inmediato la diferencia sustancial entre sus prosas. *Tiempo de arena* principia aludiendo a un símbolo que presagia la fabulación literaria: “Mi primer recuerdo es el de una muerte: la de mi tío. Tenía yo, entonces, cinco años casi” (p. 191). En cambio, *Años contra el tiempo* parte de una precisa relación de hechos que remite a la importancia del hombre público: “El martes 21 de diciembre de 1943 —era yo, entonces, Subsecretario de Relaciones Exteriores— sonó en mi despacho el teléfono de la red gubernamental. Tomé el audífono. Reconocí la voz honda, apacible y grave del Presidente Ávila Camacho”.<sup>11</sup>

La crónica de los hechos reseñados en *Tiempo de arena* concluye en 1930, cuando el joven escritor viaja a España para iniciar una brillante carrera diplomática que lo llevará a los altos puestos descritos en

<sup>10</sup> Véase Edward Said, *Beginnings; Intention and Method*, Columbia University Press, Nueva York, 1985.

<sup>11</sup> Jaime Torres Bodet, *Memorias. I. Años contra el tiempo*, Porrúa, México, 1969, p. 11.

sus otras obras autobiográficas.<sup>12</sup> En la postergada visita a Europa puede leerse una paradoja, porque si por un lado posibilita al autor el ejercicio de las letras, aspecto visible en las numerosas reflexiones artísticas sobre la cultura francesa con que de hecho finaliza el texto, por el otro inaugura una carrera que paulatinamente silenciará la voz del escritor, cuya práctica artística se verá limitada por el cumplimiento de otros deberes; quizá por ello Torres Bodet vive su estancia en España como un destierro, según se deduce del confesional título de su siguiente poemario.<sup>13</sup> En suma, una vez que *Tiempo de arena* ha dibujado la imagen completa del artista, se cierra con el presagio de las futuras restricciones impuestas a éste por el ejercicio diplomático.

En una lograda y sincera reflexión de *Tiempo de arena* escrita cuando el autor descansa de la fatiga de forjar su imagen de *homme de lettres*, leo una probable explicación de este pasaje de la literatura a la diplomacia:

En todo joven —hasta en el más contenido— se manifiesta, en determinado momento, la veleidad de representar un papel. Es difícil conservar en la edad madura esa capacidad de desdoblamiento que nos permite desempeñar en la juventud un oficio cualquiera, de soldado o de catedrático, sin dejar de sentirlo ajeno a nuestro carácter y despegado de nuestra vida. Con el tiempo, la máscara se une al rostro; el disfraz se convierte en traje, el actor en autómatas y, por espacio de muchos años, en ocasiones hasta su muerte, no sabe el hombre diferenciar entre lo que eligió como juego y lo que aceptó como profesión (p. 256).

<sup>12</sup> Además de *Años contra el tiempo* (1969), las memorias de madurez de Torres Bodet se componen de otros tres volúmenes: *II. La victoria sin alas* (Porrúa, México, 1970), *III. El desierto internacional* (Porrúa, México, 1971) y *IV. La tierra prometida* (Porrúa, México, 1972). Como expresa en *Años contra el tiempo*, en esta serie de libros Torres Bodet se propuso reseñar los que consideraba los años más laboriosos de su vida: de diciembre de 1943 a noviembre de 1964, periodo durante el cual desempeñó prestigiosos puestos públicos: Secretario de Educación Pública (durante dos periodos discontinuos), Secretario de Relaciones Exteriores y Director General de la UNESCO. Sin duda, el tema de estos cuatro textos —que se limitan a elaborar una pormenorizada relación de las altas posiciones públicas ocupadas por el autor y de las grandes personalidades que conoció— hace que su lectura sea menos atractiva que *Tiempo de arena* para el lector más interesado en la literatura que en la política. Un tono distinto, de nuevo con claras inclinaciones literarias, asume el volumen adicional de sus memorias, *Equinoccio* (Porrúa, México, 1974), donde el autor narra sus experiencias vitales y artísticas de 1931 a 1943, lapso que no se había incluido ni en *Tiempo de arena* ni en los cuatro volúmenes de sus memorias de madurez.

<sup>13</sup> Obviamente, me refiero a *Destierro* (Espasa-Calpe, Madrid, 1930), obra de cuyo título el autor declaró: “En España, en 1930, había aparecido *Destierro*. Aquel título entrañaba una confesión” (*apud* E. Carballo, *op. cit.*, p. 271). Este periodo de desazón existencial vivido a partir de su llegada a España parece haberse prolongado durante algunos años; por ello al recordar la elaboración de su posterior libro de poemas, *Cripta* (1937), dice: “El

Concluyo planteando un interrogante: ¿no sería acaso esto lo que sucedió al propio Torres Bodet, en quien la máscara del hombre público se unió al rostro del escritor, como puede apreciarse en los tonos tan diferenciados de su prosa autobiográfica?

---

hombre que lo compuso se sentía rodeado (iba a decir oprimido) por una soledad que, a cada instante, le devolvía su propia imagen" (*idem*).

## TORRES BODET Y SUS CONTEMPORÁNEOS. NOTA SOBRE EL DESTIERRO DE *DESTIERRO*\*

JOSÉ EMILIO PACHECO  
*El Colegio Nacional*

En 1961 Jaime Torres Bodet era por segunda vez secretario de Educación Pública. Tuvo la oportunidad de publicar sus obras completas en el Fondo de Cultura Económica. En un rasgo que lo enaltece, prefirió dar a la imprenta un solo tomo de *Obras escogidas*. Limitó a 21 páginas la selección de sus nueve primeros libros de poesía y sacrificó toda su narrativa. Ninguna de sus novelas y libros de cuentos tuvo segunda edición hasta que Rafael Solana los juntó en dos tomos (1985), a los que acaba de enriquecer Luis Mario Schneider con "*El juglar y la domadora*" y otros relatos desconocidos.

Las *Obras escogidas* reducen a seis los 35 poemas que formaron *Destierro* (Madrid, 1930) y eliminan aquellos que en su momento fueron más novedosos o experimentales. En dos tomos compilados también por Solana, la Colección de Escritores Mexicanos difundió en 1967 la *Obra poética* de Torres Bodet. *Destierro* aparece allí con varias modificaciones, por ejemplo la eliminación del poema final, un soneto que cierra un libro escrito en verso libre y en versículos.

*Destierro* comprueba la inestabilidad o evanescencia del libro de poemas como unidad de lectura. Muy pocos logran permanecer intactos. En el mejor caso, unas cuantas páginas llegan a las antologías, o bien el libro se vuelve parte de unas obras completas. La invisibilidad de *Destierro* ha hecho aún más difusa la imagen de su autor. En cierto sentido Torres Bodet es hoy el "poeta maldito" entre los Contemporáneos, el único del "grupo sin grupo" al que todavía no se le da su lugar en la tradición poética mexicana.

\* Agradezco al doctor Rafael Olea Franco el haber editado la ponencia oral en que se basó la redacción de este artículo.

## 2

Torres Bodet publicó *Fervor* (1918) a los 16 años. Antes de los 30 obtuvo que cuando menos dos poemas suyos fueran repetidos por las personas que no suelen leer poesía: “Canción de las voces serenas”:

Se nos ha ido la tarde  
 en cantar una canción,  
 en perseguir una nube  
 y en deshojar una flor...

y “Ruptura”:

Nos hemos bruscamente desprendido  
 y nos hemos quedado  
 con las manos vacías, como si una guirnalda  
 se nos hubiera ido de las manos.

Ambos textos ya no figuran sino en los libros de cordel que dan a la poesía otra circulación subterránea al margen de sus lectores habituales. En las dos antologías que han representado para miles de estudiantes mexicanos el único acercamiento al legado poético de su país: *Poesía en movimiento* (1966), que ha permanecido inmóvil durante un cuarto de siglo, y *Ómnibus de poesía mexicana* (1971), los poemas que representan a Torres Bodet provienen de *Destierro*. Gabriel Zaid sólo incluye “Buzo”:

El agua de la sombra nos desnuda  
 de todos los recuerdos  
 en esta brusca  
 inmersión que anticipa, en los oídos,  
 la sordera metálica del sueño.

Nada hay de *Destierro* en la *Antología* (1940) de Manuel Maples Arce, respuesta a doce años de distancia contra la que hicieron los Contemporáneos en 1928; ni en *La poesía mexicana moderna* (1953) de Antonio Castro Leal. En *Poesía mexicana II* de Carlos Monsiváis (1992), Torres Bodet ya no figura. El destierro de *Destierro* se ha consumado.

## 3

El libro lo publicó en Madrid la editorial Espasa-Calpe. Con la *Revista de Occidente* y el periódico *El Sol*, Espasa-Calpe formaba la base del imperio intelectual-empresarial de José Ortega y Gasset. Sólo imprimía

libros hispanoamericanos si sus autores los pagaban; por tanto, a España-Calpe no le interesaba distribuirlos. Al parecer, la circulación de *Destierro* se limitó casi a los envíos personales que hizo Torres Bodet. Gracias a ellos tenemos dos insólitas muestras de cómo fue recibido.

En aquella época las relaciones entre Alfonso Reyes y los Contemporáneos eran de hostil cordialidad. Reyes fue muy cauto al escribir acerca del grupo. Sin embargo en su revista personal *Monterrey* celebró *Destierro* como “una crisis” y “un salto”. En su libro, Torres Bodet “aparece todo abierto de ventanas, cruzado de ráfagas y (sólo en apariencia) deshecho... Ha tenido sus tres estados necesarios: primero andar, después correr, ahora volar”.

Jorge Guillén celebra *Destierro* en una carta publicada por Emmanuel Carballo en *Jaime Torres Bodet* (1968). Alaba “su complejidad, su perfección, su elegancia constante... Cuánto drama, cuánta emoción, cuántos sueños. En *Destierro* la perfección no atenúa ni desvía la autenticidad de lo soñado”.

El posterior desvanecimiento del único libro vanguardista y casi surrealista que escribió Torres Bodet sólo puede explicarse por su contigüidad y su parecido con algunas obras maestras que van desde *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas* de Rafael Alberti hasta *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre y *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia.

## 4

En la erizada historia de las relaciones literarias entre España e Hispanoamérica, nunca ha habido una comunidad de estilos y actitudes como la que presentó la generación de 1891-1906. Por los años que pasó en Madrid (1929-1931) como tercer secretario de la legación encabezada por Enrique González Martínez, Torres Bodet fue el enlace entre los Contemporáneos y el grupo español de 1927, antes de su encuentro en México a consecuencia del exilio.

Ya en 1926 Torres Bodet había colaborado en la revista *Sagitario* con un artículo acerca de “Dos poetas de España: Gerardo Diego y Rafael Alberti”. En el segundo número de *Ulises*, se propusieron frases entresacadas de las novelas o antinovelas de los españoles Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar y Pedro Salinas, y de los mexicanos Novo, Owen, Torres Bodet y Villaurrutia para demostrar sus semejanzas, a tal punto, que es difícil identificar los párrafos como de uno u otro autor.

Para subrayar la confluencia, pueden citarse fragmentos aparecidos en la revista *Contemporáneos*. Primero el “Pórtico”, que luego formó parte de *Destierro*:

En esta presencia amarilla —entre dos lámparas—, de la noche,  
 en esta inmovilidad del espejo que cuenta al revés sus cadáveres  
 y en esta grieta fina del reloj  
 por donde cabe todos los días un instante imperceptible de alondra  
 está mi eternidad.

A continuación los primeros versos del “Nocturno en que nada se oye”, escrito al mismo tiempo que *Destierro*, si bien Villaurrutia no lo incluyó hasta 1938 en *Nostalgia de la muerte*:

En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen  
 sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte  
 en esta soledad sin paredes  
 al tiempo que huyeron los ángulos  
 en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre...

Sigue el principio de “Colección nocturna”. El 1934 Pablo Neruda lo hará parte de *Residencia en la tierra*:

He vencido al ángel del sueño, el funesto alegórico:  
 su gestión insistía, su denso paso llega  
 envuelto en caracoles y cigarras,  
 marino, perfumado de frutos agudos.

Y así comienza “Vuelo” de Owen, a su vez publicado en *Contemporáneos* (1929):

Ventana a no más paisaje y sin más dimensiones que el tiempo  
 Noche de cerbatana nos amanecería un sol de alambre sólo  
 Hay pájaros que no aclimatan su ritmo a un poco balas  
 Ríos alpinistas que nacen al nivel de sueños sin pájaros  
 Y no se mueren ni matan a balas perdidas que nadie ha gritado.

Para salir de la revista, veamos “Letra muerta” de Bernardo Ortiz de Montellano, el más próximo amigo de Torres Bodet, según muestra Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer* (1985). “Letra muerta” está incluido en *Sueños* (1933), pero tal vez Montellano lo escribió en los mismos años de *Destierro*:

Frío, universal paisaje de cosas que nadie usa  
 ajeno a los frutos y las aves.  
 Desconectado, íntimo mundo

en los cuartos de hotel  
 adonde entramos a descubrir el nuestro  
 mundo desconocido  
 en la primera desnudez frente al espejo  
 de la mujer primera...

Las afinidades nos conducen también al Rafael Alberti de *Sermones y moradas*:

Son las hojas,  
 las hojas derrotadas por un abuso de querer ser eternas,  
 de no querer pensar durante un espacio de seis lunas en lo que es  
 un desierto,  
 de no querer saber lo que es la insistencia de una gota de agua  
 sobre un cráneo desnudo a la intemperie.

*Destierro* parece aún más cercano a *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, escrito en 1929-30, aunque de publicación póstuma en 1940:

Las estatuas sufren con los ojos por la oscuridad de los ataúdes,  
 pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.  
 ...que no desemboca.

*Destierro* es un libro de interiores, habitaciones iluminadas por lámparas de mesa, llenas de ecos, espejos, livideces, espectros. Poesía dormida, despierta, insomne y sonámbula, en ella se realiza lo que Borges pidió para el ultraísmo: la transmutación de la realidad palpable en una realidad interior y emocional. En *Destierro* lo inorgánico triunfa sobre lo orgánico: “palmeras en un oasis de vidrio”, “llama de mármol en la antorcha fría”, “el odio del puñal oxidándose en el hormiguero de la sangre rugosa”.

Como sus enemigos los estridentistas, Torres Bodet recoge en *Destierro* el mundo material de su época: aviones, cines, automóviles, radios, teléfonos, pianolas, reflectores, trasatlánticos, victrolas, la mica antecesora de los plásticos, “el bostezo de ollín que nos ahoga”. Algunos versos son como homenajes a las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna: “El clavel profesional con que la risa quema de pronto la cara de los payasos”. “El mar ya es solamente una rendija de plata en la cerradura del puerto.”

A los 29 años, Torres Bodet rompió con su obra de juventud y se empeñó en hacer un libro desagradable, árido, hermético, que también pudo haberse llamado “Deshielo”. Hace falta estudiar la tradición del versículo en la poesía mexicana. Hoy es la forma dominante, pero cuando Reyes publicó en 1915 “El descastado”, que tal vez sea nuestro primer poema versicular, todos lo leyeron como prosa. Al parecer no nos llegó directamente de Walt Whitman sino de los poetas franceses que,

antes de internarse en *Leaves of Grass*, estudiaron a Alfred Tennyson e hicieron en su idioma versículos rimados.

Es absurdo llamar versículo ("versito") al verso largo. En su *Métrica española*, Tomás Navarro Tomás ni siquiera acepta el término, pero admite como verso de 22 sílabas el de Francisco Luis Bernárdez, otro poeta de esta misma generación, en *La ciudad sin Laura*:

En la ciudad callada y sola mi voz despierta una profunda  
resonancia,  
mientras la noche va cayendo pronuncio un nombre y este nombre  
me acompaña.  
La soledad es poderosa, pero sucumbe ante mi voz enamorada.

Este verso de apariencia tan libre es en realidad más exigente que un soneto. Consta, dice Navarro Tomás, de un hemistiquio eneasílabo trocaico, con acentos en la cuarta y octava sílabas, y de un tridecasílabo ternario, con acentos en cuarta, octava y duodécima.

## 5

Jaime Torres Bodet llevó una vida de funcionario pero tuvo una muerte de poeta. Lo que sus *Memorias* callan acerca de su intimidad, está en *Destierro* y en el libro que siguió, *Cripta* (1937). Sea como fuere, su vida privada es menos interesante que los secretos de su vida pública: la vanguardia mexicana como producto del mecenazgo del grupo Sonora-Sinaloa a través de Bernardo Gastélum y Genaro Estrada (Serge I. Zaïtzeff publicó las cartas de Torres Bodet a Estrada en *Sábado*, núm. 751, 22 de febrero de 1992); la desbandada de los Contemporáneos a consecuencia de la ruptura de Lázaro Cárdenas con el Jefe Máximo, Plutarco Elías Calles; la ascensión que en tres años (1940-43) llevó a Torres Bodet de subsecretario de Relaciones a Ministro de Educación y vicepresidente *de facto* en el gobierno de Manuel Ávila Camacho, *ghost-writer* de sus pronunciamientos políticos y sus enmiendas a la Constitución, artífice secreto del proceso que arrebató el poder a los militares y lo puso en manos de Miguel Alemán y sus compañeros... Mientras tanto, hay que reintegrar a Jaime Torres Bodet al grupo que él llamó Contemporáneos y, al hacerlo, cancelar el destierro de *Destierro*.

# LA MIRADA PLÁSTICA



## CARLOS PELLICER. LA MIRADA PREHISPÁNICA

ELISA GARCÍA BARRAGÁN  
*Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*

Esa actitud integradora y expansiva de los Contemporáneos por la cultura moderna y actual, nacional y universal, los ha hecho en cierta manera reservados para con el mundo prehispánico; sin embargo, hay dos poetas en la excepción, Carlos Pellicer y Bernardo Ortiz de Montellano. Este último muestra un interés recurrente por la literatura indígena a través de ensayos como "Historia literaria de México", "Antiguos cantares mexicanos", "La poesía lírica azteca", por sólo citar algunos, pero fundamentalmente por su obra *Literatura indígena y colonial mexicana*, editada por la Secretaría de Educación Pública en 1946.

Carlos Pellicer dirigió su flecha al pasado remoto en cantares y en una obra de conjugación poética y científica alrededor de la etnología y la arqueología. Un único filón elijo para atestiguarlo.

Reiteración necesaria es el recordar que el ojo poético tiene la supremacía, la intensidad, la sensibilidad de hacer "visible lo invisible". Ya en los albores de la centuria pasada, el anarquista Proudhon comentaba que, en el siglo XVII, frente a la inmemorial interrogación de ¿qué es eso que es el arte, que todos cultivan con mayor o menor éxito?, se afirmaba que era el "refuerzo de lo Bello, de lo Sublime, del Orden".<sup>1</sup> El filósofo, sin duda influido por la imagen de su coetáneo Baudelaire, reconocía de igual modo que únicamente el poeta puede dar respuesta a la trascendente duda; y en la misma línea reveladora, Martin Heidegger alentaba, "sólo la poesía da nombre a lo existente".<sup>2</sup>

En nuestros días, Luis Mario Schneider, sin afán de minimizar el quehacer del crítico, del historiador del arte, fortalece tal concepto al advertir:

<sup>1</sup> Pedro José Proudhon, citado en Maurice Rheims, *L'enfer de la curiosité*, París, Albin Michel, 1979, p. 15.

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, México, Editorial Séneca, 1944, p. 36.

La mirada inocente que todo poeta trae, penetra hacia el asombro, hacia la magia cargada de violables seducciones. El crítico de arte teoriza, el poeta entonces no entiende, comprende.<sup>3</sup>

Así, en ese orden razonable que al decir de Xavier Villaurrutia existe “entre el mundo de las formas poéticas y el mundo de las formas plásticas”, Carlos Pellicer se adentra en el universo del arte prehispánico, aprehende la mágica esencia de la creación del pasado indígena para entregarnos una más lírica pero no menos válida visión de la arquitectura y de las figuraciones escultóricas y pictóricas de ese glorioso y alucinante México Antiguo.

Dotado de una cultura universal, el poeta detalla lo más particular, lo que le era consubstancial; Luis Cardoza y Aragón decía al respecto:

Admiro en Carlos Pellicer su saturación de Europa, de las tierras bíblicas y Grecia, de Primitivos y renacentistas... Vivencias que se le armonizaron con el trópico y lo precolombino, con los clásicos castellanos. Fue caudaloso, pánico y ensimismado... Con enardecimiento en Pellicer alentó la emoción de lo propio. Abarcó lo mediterráneo y la exuberancia de lo natal. En la integración de helénicos y de olmecas, de jaguares y franciscanos.<sup>4</sup>

Si Pellicer inicia en los cuarenta sus enjuiciamientos sobre arte mexicano, es ya una década más tarde cuando revisa el arte prehispánico; primero, tal vez, en su discurso de inauguración del Museo de Tabasco, y luego más dilatadamente al escribir para *Tabasco Médico*, el treinta de mayo de 1953, un largo artículo sobre el ámbito olmeca, “Dos palabras sobre «La Venta»”, que inscriben su amplio conocimiento sobre esa cultura.

Después de reseñar que fue en 1942 y durante la reunión de la Mesa Redonda que se llevó a cabo en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, cuando

el eminente arqueólogo e historiador mexicano Wigberto Jiménez Moreno propuso a los congregados que de acuerdo con los recientes descubrimientos y estudios, lo que antes se llamó olmeca se llamará por justicia Cultura de La Venta.

Si la definición olmeca fue retomada tiempo después por los especialistas, en cambio Pellicer se avino con la denominación de La Venta, con ese meditado bautismo, no sólo por el orgullo de que la génesis de la impresionante cultura estuviera afincada, fuera oriunda, como él, de Ta-

<sup>3</sup> Luis Mario Schneider, *Xavier Villaurrutia. Entre líneas*, México, Ediciones Trabuco y Clavel, 1991, p. 6.

<sup>4</sup> Luis Cardoza y Aragón, “Retrato de los Contemporáneos”, *Homenaje Nacional a los Contemporáneos. Revista de Bellas Artes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, noviembre de 1982, p. 8.

basco, sino porque tal apropiación englobaba a todas las manifestaciones procedentes de ese territorio, y al hacerlo, evitaba disquisiciones como las que se suscitaron entre los estudiosos al tratar de distinguir lo realizado por los nombrados “olmecas históricos”, de diferente relevancia en relación con lo ejecutado por los hacedores de las impactantes esculturas y de las colosales cabezas encontradas en La Venta, San Lorenzo y Tres Zapotes.

El poeta no desconoce esas desigualdades, ya que al hablar de la influencia olmeca de Tlatilco, explica:

En el horizonte arcaico, Tlatilco tiene una grande importancia: puede precisarse toda una ocupación bajo la influencia directa de lo que se ha convenido en llamar Cultura de La Venta. Y así resulta que lo olmeca podría ser tal vez una segunda ocupación de La Venta, ya que la primera y más importante ofrece caracteres raciales que no concuerdan con lo que antes se llamó olmeca.

En el ensayo, Pellicer se ampara en un científicismo histórico, no exento de lirismo, y con admiración se refiere a las revelaciones que condiciona ese gran adelanto de la química, la prueba de carbono catorce, que proporciona mayor exactitud para datar sitios, para modificar adecuadamente, para “rectificar la cronología arqueológica”. Su conocimiento deriva del de autoridades como Alfonso Caso o Miguel Covarrubias y le permite hacer mención de los horizontes a los cuales se extendió la cultura de La Venta, no sin insistir en que fue en “el sur de Veracruz y en el norte de Tabasco donde presentó sus mayores focos de fuerza cultural”.

El poeta se duele de que no haya sido desvelado el enigma de la procedencia de aquellos hombres de “vocación hacia el colosalismo aplicado a la escultura sea de bulto o altorrelieve”. A seguidas analiza y detalla las cualidades de las enormes cabezas halladas en La Venta, San Lorenzo Tenochtitlán y Tres Zapotes y destaca el humanismo de aquellos ignotos creadores, al subrayar:

Las cabezas colosales no corresponden a cuerpo alguno, es decir se trata de cabezas solas que sugieren la idea de que sus autores al esculpir las representan, en síntesis suprema, aquella parte del cuerpo humano que encierra la memoria, el entendimiento y la voluntad y en el rostro, además de los sentidos de la vista, oído, olfato y gusto, los pequeños músculos en los cuales la expresión de las emociones alcanza su mayor posibilidad. Las cabezas de La Venta no tienen antecedentes en la historia del arte universal.

Cabal, pormenorizada y, valga la paradoja, sintética y poética descripción, rotunda apreciación estética que concuerda con lo indicado por

Salvador Toscano, uno de los grandes historiadores del mundo prehis-pánico, quien dijera:

Nadie como ellos [los olmecas] expresó tan grandiosamente el modelo humano... Los escultores de La Venta supieron admirablemente el valor de la magnitud, el sentido majestuoso de las proporciones. Su arte... no es un arte de equilibrio y de lógica, sino de *mysterium tremendum*.<sup>5</sup>

Al rememorar Pellicer sus esplendorosos y alucinados viajes a La Venta, razona y afinca aún más la esencia humanística de los moradores de esa región, que para él:

parece corresponder a algo así como el mayor centro ceremonial de esta cultura... Probablemente las ceremonias rituales fueron a la intemperie. El horizonte naval y el terrestre invitan a actos de adoración bajo la bóveda celeste. Enormes monumentos en los que se pretende hallar posibilidad suficiente de que se trata de altares, confirman esta hipótesis.<sup>6</sup>

Tiempo antes, el 18 de noviembre de 1951, en su discurso de inauguración del Museo de Tabasco, ya había indicado con menor erudición pero más emocionadamente que:

El territorio que resultó ser Tabasco, vio nacer a la formidable cultura de La Venta. Su núcleo más importante está al norte del municipio del Hui-manguillo. De sus extraños hombres, atléticos física e intelectualmente, surgió todo un mundo cultural.

Un arte con criterio monumental presidió las formas religiosas. El balbuceo primero de una escritura surgió aquí, por primera vez en el continente.

No se han encontrado hasta ahora vestigios de su arquitectura. La cálida y vasta intemperie tropical los reunía en los largos crepúsculos y en las noches llenas de fe en los astros. Casi nada sabemos de ellos, como no sea su enorme capacidad artística y su dilatadísimo radio de acción tan magníficamente fecundo.

Para él, "ejemplos concluyentes" del alcance de la gran cultura son las grandes lápidas de Monte Albán, Oaxaca:

...en sus estratos clasificados como Monte Albán uno y dos, los bajorre-lieves de los llamados "danzantes" y algunas muestras de epigrafía exclu-siva como la lápida Bazan. En ambos casos así como en las estelas y en

<sup>5</sup> Salvador Toscano, *Arte precolombino de México y de la América Central*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas (segunda edición), 1952, p. 196.

<sup>6</sup> Carlos Pellicer, "Dos palabras sobre La Venta", *Tabasco Médico*, Villahermosa, Ta-basco, 30 de mayo de 1953, s/p.

los demás monumentos de la Zona Arqueológica de Izapa... la influencia de la gran cultura es innegable.<sup>7</sup>

Las afinidades observadas por Pellicer lo llevan a declarar admirado y completamente convencido:

Esta gente produjo un arte sobrio y grandioso, con un mínimo de elementos y un máximo de resultados, tan poderoso en sus esencias que cuando reinventa totalmente el rostro humano, llega a manifestaciones geniales tan asombrosas como la placa pectoral encontrada en el Cerro de las Mesas hace diez años... En la última fase de esta civilización... la escultura de tipo menor y de expresión no religiosa alcanzó una rara perfección: ejemplo de esto es la maravillosa estatua del atleta descubierta en San Lorenzo Tenochtitlán... y que ha conmovido profundamente a los europeos este año y el pasado, pues figuró entre las obras de arte mexicano antiguo de la gran exposición que nuestro país mandó a ese continente.<sup>8</sup>

Carlos Pellicer, en su relato de esos orbes, deplora la falta de historia en torno a ellos y determina:

Sólo la historia del arte a través de todas sus manifestaciones, responde a nuestra ansiosa curiosidad colmada de admiración... ¿Algún día sabremos algo de nuestras culturas autóctonas?...

Solamente la belleza plástica nos transmite silenciosamente el genio de sus constructores. Así y todo, para nosotros los mexicanos, la vida antigua de México expresada solamente a través del arte, tiene un valor enorme como satisfacción de belleza y motivo orgulloso de estímulo. Es la raíz más honda de la nacionalidad y estamos obligados a conservarla en todo momento.<sup>9</sup>

En efecto, son numerosos los historiadores del arte que han revisado, que han intuido, que, como el poeta de *Piedra de sacrificios*, han detectado la sensibilidad de esos volúmenes del panorama religioso, que se apropian de la fuerza de los rasgos animales para identificar o dotar a los habitantes de ese universo, pétreos seres denotativos de su cosmogonía.

Entre esa pléyade de conocedores, las aproximaciones han dado como resultado acuciosos estudios, reveladoras imágenes, adecuados encasillamientos; sin embargo, la mejor interpretación sigue siendo aquella que procede más que del conocimiento libresco, del enfrentamiento, de la agudeza del ojo, que una inteligente sensibilidad descubre.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Carlos Pellicer, *Museos de Tabasco. Gula Oficial*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1959, p. 45.

Al respecto, otro de nuestros enormes poetas, Rubén Bonifaz Nuño, de honda sabiduría en dos hemisferios diversos —el mundo clásico griego y latino y el ámbito prehispánico—, al referirse a los olmecas y después de afirmar que el manantial de datos en torno a ellos es muy limitado, aclara:

La esencia humana que determinó su creación nos sigue siendo tan ignorada como antes. Que los olmecas tuvieron reyes o sacerdotes, capitanes, agricultores o comerciantes, no explica en verdad nada esencial del modo de lo que construyeron o presenciaron.<sup>10</sup>

Para este otro poeta son falsos muchos de los discernimientos acerca de aquellos que “vinieron de la sombra y con la sombra se fueron” y quienes nos “esclarecen con el día de sus obras” y que

Ahora, luego de 30 siglos durante los cuales sufrieron los daños del clima y el tiempo, han venido a ser objeto de daños aún más graves, ocasionados por la equivocada interpretación de su sentido.

Porque al tratar de entender esa lengua, de desentrañar a esos dioses, de llegar al significado de esos monumentos... la ignorancia de los modernos vino a manifestarse en confusión...

Venidos de un mundo por completo distinto, el de la cultura occidental, han aplicado sus normas a un objeto de reflexión que les es enteramente ajeno... A pesar de que atribuyen a esos creadores una organización social elaborada y compleja... a pesar de que les reconocen a lo menos cualidades de excelentes artistas, los juzgan, si bien se examina, seres de espíritu y creencias primitivas.

En obras en donde se descubren sobrecogedoras corrientes espirituales, ven... rudimentarios impulsos de supervivencia material.<sup>11</sup>

En cambio, Carlos Pellicer se engrandece en su prosa cuando destaca la producción de esa gloriosa parte del pasado tabasqueño, y lo mismo le sucede al puntualizar la esencialidad de los mayas, también pobladores del seductor, del feraz territorio. Dos grupos disímbolos que, aunque albergados en igualdades climatológicas, puesto que tanto se ha hablado acerca de “la influencia del medio sobre la acción cultural”, produjeron disímiles estilos plásticos ante los cuales el poeta se explaya:

Al llegar a La Venta constatamos una excepción soberbia: entre los altos bosques que hace tres mil años sombrearon esa región, junto a una vege-

<sup>10</sup> Rubén Bonifaz Nuño, *Hombres y serpientes. Iconografía olmeca*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Seminario de Estudios Prehispánicos para la Descolonización de México, 1989, p. 7.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

tación complicada y hostil, los artistas... en medios semejantes, los artistas de La Venta decimos, se manifestaron sobre un principio estético de sobriedad y de fuerza. Lo maya, en medio físico semejante, tendió al barroco, a lo complicado ornamental, a una elegancia danzante de atractivo inmediato, que le hace aparecer un poco femenino, en tanto que el arte de La Venta resulta pleno de virilidad.<sup>12</sup>

Al igual que La Venta, el arte maya inspira a Pellicer en poesía:

Uxmal

...

Desde la casa del adivino  
disfruté de todas las religiones  
como de una copa de vino

...

Uxmal,  
llena de ingenieros poéticos,  
opulenta y sepulcral.  
Danzarán tus serpientes endiosadas  
sobre las piedras verdes y sonoras  
cuando las horas de luces plateadas  
hilan estrellas y elevan auroras.<sup>13</sup>

Extenso poema en que Carlos Pellicer avizora, diríamos parafraseando a Octavio Paz, “la inmortalidad vegetal en lucha contra la eternidad de la piedra”.

No menor es la plasticidad de su lenguaje en ensayos como el dedicado a las pinturas de Bonampak. Su acercamiento a esa joya pictórica en la *Guía Oficial* de los Museos de Tabasco, y su más somero juicio en “Muro pintado”, artículo aparecido en *Revista de la Universidad de México*,<sup>14</sup> transportan al lector a aquel alucinamiento pictórico.

A mi parecer, nadie ha conseguido una más bella y más exacta descripción; sin necesidad de establecer parangones con otras excelsas pinturas de la cultura universal, el relato del poeta nos introduce en la magnificencia de su seductor discurso, detallador de lujo y majestad del sutil mundo maya.

Estas pinturas son escenas vivientes en las que con toda seguridad abundan los retratos...

<sup>12</sup> Carlos Pellicer, *Museos de Tabasco. Guía Oficial*, op. cit., p. 6.

<sup>13</sup> Carlos Pellicer, *Obras. Poesía*, edición de Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 66-67.

<sup>14</sup> Carlos Pellicer, “Muro pintado”, *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, enero de 1967.

Armas, trajes, penachos, actitudes, los cuerpos pintados de rosa o de negro, toda la balumba de la batalla, una batalla de gran espectáculo por su esplendor y su ritmo.

Hay un mural representando la escena final del atavío de uno de los vencedores, en la que en tanto un servidor cierra cuidadosamente un brazaete de jade, otro ayudante se prepara para embadurnar el cuerpo del personaje, barniza en rosa el torso del personaje y junto a ellos, tres gordos palaciegos comentan animadamente la lujosísima escena. Toda la suntuosidad de los trópicos alienta en estas pinturas; todo nuestro mundo vegetal originado y vivificado por nuestros grandes ríos se escucha silenciosamente en la suntuaria Maya desde el Quetzal incomparable pasando por las pieles de la serpiente y del tigre. Así, la selva forma parte de la persona humana en refinada síntesis en la que el jade... tiene un brillo de hojas eternas en el atavío de los príncipes.

En la franja inferior desfilan los músicos y los bailarines... Los artistas aparecen disfrazados de animales importantes. Una vez más la selva tiene el sitio de la persona humana y las grandes trompetas, que debieron ser de madera, imitaron en sordina el rumor del viento dentro de los árboles y a todo dar el rugir de las fieras...

El hombre maya, suntuosamente desnudo, creó una plástica como en algunas regiones de la India, en que el impulso vegetal y animal inspira el arte y la mitología. La escena que representa la ceremonia de los hombres pájaros confirma lo anterior... Todo un rincón de bosques sobre la cabeza y la sensación del cielo en las grandes alas que nacen de la cintura y abanicos en las manos y en todo ligereza. Este mural es en mi sentir el más bello. El descubrimiento de Bonampak, con su categoría de obra maestra, es capital...

Sabíamos de la arquitectura, de la estatuaria y de la cerámica, mas hacía falta la demostración de la pintura en forma suprema.<sup>15</sup>

En un “Muro pintado” no soslaya el exigido comentario sobre ese hito del arte mundial: “[el] vencido muerto a los pies del triunfador en la escena del juicio de los prisioneros, en un desnudo de admirables líneas”.<sup>16</sup>

Mucho, muchísimo más abarcó la “mirada prehispánica” de Carlos Pellicer. Pareciera que no escapó a su juicio, a su revisión crítica, ninguna de las concretizaciones de nuestro rotundo pasado indígena. Plástica que, para terminar con palabras del poeta de la metáfora, de la alígera poesía, fue ejecutada por “las manos, del mexicano... manos... que correspondían a personas con sensibilidad de nubes”.

Una vasta mirada de horizontes que abarcó, que aprehendió un alma poética, una museografía de poeta en fundaciones de museos como el del mismo Tabasco, el de Tepoztlán, el del Anahuacalli y el subyugante

<sup>15</sup> Carlos Pellicer, *Museos de Tabasco. Guía Oficial*, op. cit., pp. 34, 35.

<sup>16</sup> Carlos Pellicer, “Muro pintado”, art. cit., p. 2.

museo de La Venta, en donde se obliga al visitante a enmarañarse en verdores, a revivir las idénticas sensaciones sentidas por el descubridor de tanta maravilla. Una maravilla tan prendida al alma de Pellicer que en su propio estudio en su biblioteca, en las estanterías en amoroso abrazo, compartían, se integraban con sus libros, las Jainas, las estatuillas y máscaras de esos remotos tiempos.



## EL CORAZÓN EN LOS OJOS: PINTURA SONORA DE LOS CONTEMPORÁNEOS

VICENTE QUIRARTE  
*Facultad de Filosofía y Letras, UNAM*

En uno de los umbrales del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, se encuentran inscritas las siguientes palabras: "El Corazón. Yo lo usaba en los ojos. Gilberto Owen". Dentro de los 28 días de la odisea de *Sindbad el varado*, el verso puede ser leído como homenaje a uno de los más célebres sonetos de la monja jerónima: el corazón se transfigura en lágrimas —"líquido humor"— mediante la alquimia de la seducción retardada, dolorosa victoria de la imaginación amante sobre la realidad amada. En el ámbito del museo, las palabras de Owen se transforman en un rito de paso para la comunicación entre lo visible y lo invisible que la pintura otorga a la mirada. En la voluntad de mirar que caracterizó a Owen y a la generación de los Contemporáneos, el verso adquiere nuevo significado, aunque no radicalmente distinto del amoroso: el enamorado es el artista que eleva a potencias mayores la realidad; el artista es el enamorado capaz de perpetuar, en el dominio estético, el hallazgo momentáneo de su mirada.

Las formas de mirar y de traducir a objetos palpables la mirada, propósito más inherente a la pintura que a otras artes, obligan en las primeras décadas de nuestro siglo a considerar lo contemplado más allá de las leyes físicas, y de este modo trascender lo que Leonardo da Vinci había dejado establecido en su *Tratado de la pintura*. La desconfianza que Jorge Cuesta exigía a su generación, la necesidad de emocionarse *en* los objetos antes que *con* ellos, obligó a los Contemporáneos, artistas conscientes de su tiempo, a una reeducación del sentido de la vista. En su escritura llevaron a la práctica principios plásticos, no a través del uso indiscriminado de una terminología, sino aprendiendo a distinguir la realidad de la apariencia, según la lección de Auguste Rodin a su discípulo Rainer María Rilke. El retrato, el paisaje, la naturaleza muerta, aparecen constantemente en sus textos, siempre de manera crítica, nunca

con una voluntad de trasladar de manera libresca los modos de aproximación de la pintura.

Coincidencias, adhesiones y complicidades, con mayor o menor grado de intensidad, tienen lugar entre escritores y artistas plásticos. Agustín Lazo es traducido por Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta; José Clemente Orozco logra uno de sus mejores retratos expresionistas utilizando como modelo a Luis Cardoza y Aragón, quien se convertirá en uno de los mejores retratistas de sus contemporáneos; Gilberto Owen posa para la visión organizada de Ignacio Gómez Jaramillo; Salvador Novo, *dandy* en bata de estar, pasea a bordo de un carruaje, en apariencia indiferente a la ciudad nocturna pintada por Manuel Rodríguez Lozano. Carlos Pellicer practica una poesía monumental, heroica, desbordada, próxima a los murales de Diego Rivera, quien lo pintará con la mirada hacia lo alto, característica de la mayor parte del álbum fotográfico pelliceriano.

En pocos momentos como en las dos primeras décadas de nuestro siglo, las relaciones entre pintura y poesía fueron tan estrechas y sus lenguajes estuvieron tan próximos, tan necesitados el uno del otro: la pintura acude a la reflexión verbal; la poesía investiga las formas de ocupación del espacio. Vasily Kandinsky, Paul Klee o Robert Delaunay elevan el arte de la pintura a la categoría de una ciencia y anotan febrilmente la bitácora de sus hallazgos. Rilke, Valéry y los Contemporáneos escriben sobre pintura, y además parten de las exigencias espirituales y artesanales del trabajo plástico para establecer sus propios sistemas de escritura. Los Contemporáneos no sólo fueron sensibles espectadores y agudos críticos de la pintura de su tiempo, sino que manifestaron un interés permanente por la técnica y la visión propias del artista plástico para utilizarlas en su obra literaria. Xavier Villaurrutia escribe: "Si el fin de la poesía es hacer pensar en lo impensable, acaso el objeto de la pintura no sea otro que hacer ver lo invisible",<sup>1</sup> palabras que no hubieran disgustado al profeta Paul Klee, quien una década atrás había anotado en alguna página de sus *Diarios*: "El arte no reproduce lo que es visible; hace visible".<sup>2</sup>

Es evidente que no todos los Contemporáneos tuvieron la misma facilidad para dibujar, notable en Villaurrutia, constante en Owen. Pero en todos hay un entrenamiento constante de la mirada. Se trata, fundamentalmente, de que las cosas no sean lo que parecen y se transformen en lo que deben ser: el vaso de agua, repetido y modificado a lo largo de *Muerte sin fin*, la rosa inmaterial de Villaurrutia, el "Estudio en cristal" de Enrique González Rojo, ¿no son acaso, en una lectura posible,

<sup>1</sup> Xavier Villaurrutia, "Pintura sin mancha", en *Obras*, México, FCE, 1966, p. 745.

<sup>2</sup> Cit. por Jean-Luc Daval, *Journal de l'art moderne*, Ginebra, Skira, 1975, p. 266.

reflexiones sobre las cosas, más cercanas a las búsquedas de la filosofía y de la pintura que a la mera celebración laudatoria de los objetos que el modernismo había agotado? En los Contemporáneos, la visión plástica se vuelve cotidiana y vitalista cuando Villaurrutia descubre a Watteau en un día cualquiera:

Si tenéis un jardín en vuestra casa no compréis un Watteau —ni siquiera una reproducción, ni una monografía de Watteau. Basta asomarse, después de la lluvia, al follaje, con el cristal de la ventana de por medio.

En Watteau, constantemente, acaba de llover detrás del cristal de una ventana que no hay que abrir jamás: se mezclarán, aguados, los colores todos.<sup>3</sup>

Por su parte, Owen traza a lo largo de su obra varios retratos de mujeres, siempre huyendo de los lugares comunes. Para describir físicamente a Ernestina, personaje central de *La llama fría*, se vale de los artificios pictóricos, en una construcción digna del mejor Góngora: “viajera que, habiendo partido de la Toledo del Greco, se detiene a pernoctar en la Francia de Watteau para seguir con rumbo a Flandes, donde habrá alquilado para habitación algún cuadro de Rubens”.<sup>4</sup>

En su ensayo “Pintura sin mancha”, Villaurrutia establece las relaciones entre pintura y poesía y confiesa: “Mis poemas... no han querido ser solamente criaturas irreales, seres matemáticos o existencias musicales sino, también y sobre todo, objetos plásticos”.<sup>5</sup> La época más clásica de Villaurrutia, durante la cual escribe *Nostalgia de la muerte*, es fiel a su idea anterior: las arcadas y sombras que pueblan su universo pueden hallar un equivalente plástico en la obra de Giorgio de Chirico o Yves Tanguy. Pero es en su libro inicial, *Reflejos*, donde Villaurrutia manifiesta su capacidad para trazar con lápiz tanto el dibujo metafórico como la escritura pictórica. Algo semejante ocurre con el primer Pellicer: los poemas de *Hora y 20* y *Camino*, varios de los cuales llevan por título *Estudio*, son tratados con lápiz y acuarela, frente a la obra futura, densamente cromática, del más característico Pellicer. Y si Jorge Cuesta señalaba con justicia que *Reflejos*, con ser un libro de poemas, era la mejor obra crítica de Villaurrutia, varios de sus textos pueden ser leídos como síntesis visionarias de interpretación pictórica. El poema “Aire” es una historia abreviada del color y la línea en el espacio, desde Leonardo da Vinci hasta Paul Cézanne:

<sup>3</sup> Xavier Villaurrutia, “Atmósferas”, en *Obras*, p. 1086.

<sup>4</sup> Gilberto Owen, *La llama fría*, en *Obras*, México, FCE, 1979, p. 134.

<sup>5</sup> Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. 741. Luis Cernuda, contemporáneo de Villaurrutia, recuerda en su “Historial de un libro” que su profesor Pedro Salinas le recomendaba tener en sus poemas un asidero plástico.

El aire juega a las distancias:  
 acerca el horizonte,  
 echa a volar los árboles  
 y levanta vidrieras entre los ojos y el paisaje.

De manera consciente o inconsciente, los Contemporáneos llevan a la práctica en sus poemas la teoría del *inscape* —paisaje interior— desarrollada por Gerard Manley Hopkins. El paisaje interior puede definirse como “el reflejo externo de la naturaleza interna de una cosa, o una copia sensible o representación de su esencia individual”,<sup>6</sup> concepto que no dista del correlato objetivo exigido por Eliot para que la realidad estética sobrepase a la realidad emocionada. Pero el maestro indiscutible de la mirada y sus transformaciones era Marcel Proust. En su obra narrativa, los Contemporáneos ejercitaron su voyerismo obsesivo y exploraron en forma exhaustiva lugares, sensaciones y objetos. Prosa del ocio ocupado, el arte narrativo de los Contemporáneos es una exploración minuciosa del paisaje interior, aun en los casos en que el poeta se enfrenta al paisaje externo. Rubén Salazar Mallén, tan opuesto en múltiples sentidos a esta vertiente narrativa de sus contemporáneos, escribe una nota sobre *La educación sentimental* de Jaime Torres Bodet, aplicable en general al arte narrativo de ese momento: “Hay en ellas [las novelas] un deseo tenaz de hundir el tema y los personajes —sin soltarlos— en el agua brillante del estilo, agua teñida siempre —aunque con grados de saturación diferentes— en el color Giraudoux Proust, agua que, a pesar del deseo de elaborarla perfecta, no siempre consigue ser...”<sup>7</sup> En esta perfección más precisa que preciosa, los Contemporáneos reconocían, de manera expresa o implícita, a un maestro: Paul Cézanne, el último de los impresionistas, el primero de los maestros del siglo XX. A partir de la novela más característica de Torres Bodet, *Margarita de niebla*, Jorge Cuesta explica la estética de los Contemporáneos y afirma:

Hace Mallarmé en su poesía lo mismo que en su pintura Cézanne. Sus espíritus son extraordinariamente semejantes; siempre próximos a huir de la realidad que tocan, siempre próximos a quedarse en la realidad que abandonan. Los cuadros de uno tienen la misma densidad que los poemas del otro, la misma falta de un movimiento simple que reparta desigualmente su materia, como si lo hubieran substituido por una vibración homogénea... Los contornos equivalen en Cézanne a la sintaxis en la poesía de Mallarmé. Su movimiento ha sido reducido por esa constante interrupción

<sup>6</sup> W. A. M. Peters, *Gerard Manley Hopkins. A Critical Study Toward the Understanding of His Poetry*, 1948, citado en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 396.

<sup>7</sup> *Contemporáneos*, febrero de 1930, núm. 21, p. 187.

que los hace afluir cada momento, recogiénolos enseguida, fuera o dentro de la figura y que tan apasionadamente la dibuja.<sup>8</sup>

En su primera época, a partir de las lecciones de Monet y Pissarro, Cézanne exploró la luz cambiante y trató de apresarla a través de la pincelada rápida. Más tarde, su evolución lo llevó a obsesionarse, más que por el color, por la estructura del cuadro, y por hacer de éste un sistema autónomo, obediente a sus propias leyes. El modernismo literario hispanoamericano, al igual que el simbolismo francés, se afanó en una exploración cromática que permitió la aparición de nuevas formas musicales, de violentaciones lingüísticas, antes de que la escuela se transformara en una fábrica de fórmulas verbales. El poeta modernista aplica el color. El poeta posmodernista se pregunta por qué y para qué se aplica el color. Si el propósito de Cézanne era lograr que el cuadro estuviera encerrado en el universo pictórico que declara y verifica sus propias leyes, Torres Bodet encuentra en Proust que los lectores de la obra moderna por antonomasia “entran, de lleno, en cualquier capítulo de la obra y se sienten ‘a gusto’, envueltos por la naturaleza inventada que Proust les brinda”.<sup>9</sup> En un párrafo de *Margarita de niebla*, Torres Bodet ilustra esta superioridad cezanneana de la estructura sobre la línea: no basta al narrador descubrir en la realidad superficial la realidad profunda, sino que debe explorarla hasta sus últimas consecuencias, hasta las consecuencias extranaturales proporcionadas por el hallazgo estético:

Mientras [Margarita] habla, me apodero de los remos que abandonó, los hundo en el agua quebradiza y, de un golpe, deshago el paisaje total de un día de invierno. ¡Con qué fluidez resbalan los colores ahora al lado de la barca movida! También los volúmenes cambian, atraídos por el torbellino que cada gota profunda cava en la superficie de cristal. Por ese embudo, el bosque entero gira y desaparece. Queda sólo —en mí— una voluptuosidad de crítico: la de haber deshecho la poesía inmóvil de los contornos aceptados y descubrir, en la transfiguración de sus valores, el secreto de esa fragilidad que la solidez aparente de las cosas pretendía disimular en vano.<sup>10</sup>

Este “deshacer la poesía inmóvil de los contornos aceptados” es el principio básico del arte de Cézanne, que el cubismo llevará a sus últimas consecuencias. En el juego cubista en el cual consiste toda la estructura inteligentemente desestructurada de *Novela como nube*, Owen confiesa que su personaje “sólo tiene ojos y memoria”. Pero se trata de unos ojos

<sup>8</sup> *Ulises*, octubre de 1927, núm. 4, p. 34.

<sup>9</sup> Jaime Torres Bodet, *Tiempo y memoria en la obra de Proust*, México, Porrúa, 1967, p. 101.

<sup>10</sup> Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla*, en Guillermo Sheridan, *Homenaje a los Contemporáneos. Monólogos en espiral*, México, INBA, 1982, p. 79.

maliciosamente estéticos, habituados a ver más allá de las cosas. Ayudado por el ocio del café, el protagonista Ernesto pinta con la mirada esta escenografía que parece surgida de la lente de Jean Cocteau: “Un mozo tira la luna llena sobre la mesa. El hastío empieza a derramar sobre el techo la leche embotellada en el cigarro”.<sup>11</sup> Lo mismo le ocurre al Julio de *Dama de corazones*, quien, fiel al concepto wildeano de la naturaleza como imitadora del arte, mira un campo de tenis transformarse en “un libro de lujo abandonado en un diván de terciopelo”. Y es en una parte de la misma novela donde Villaurrutia hace un breve, certero resumen de la evolución pictórica del paisaje:

Una claridad incierta va humedeciendo las cosas que forman el paisaje. El cristal se llena con pequeñas franjas de un amarillo tenue, con puntos de un rosa ligero, con pinceladas de un dorado débil. Las cosas se adivinan entre la niebla. Necesito entrecerrar los ojos para captar una forma. Inútilmente. Todo se desdibuja en el aire. Un viento fuerte basta para aniquilar todos los colores, para deshacer todos los fantasmas de cosas, para acabar con el cuadro impresionista.

De pronto un nuevo paisaje se detiene, se solidifica, se parte en bonitos trozos geométricos superpuestos, aislados, que no recuerdan nada humano y que producen idéntica sensación agradable que la muda inteligencia de dos personas en un solo momento, frente a un suceso imprevisto, conectados por un solo brillo de la mirada. En seguida, forman el cuadro siete letras que hacen una palabra: *Picasso*.<sup>12</sup>

Pellicer no necesitaba de la reflexión intelectual para que sus palabras estuvieran cargadas de color. Owen estableció una dicotomía entre Pellicer como pintor muralista y Cuesta como el ejemplo más acabado de la pintura leonardesca de caballete.<sup>13</sup> Por desgracia, la aguda intuición se transformó en equívoco y al propio Pellicer llegó a molestarle la afirmación de que en su poesía parecía no haber correcciones. Si Pellicer fue un gran poeta muralista, lo fue al modo de los grandes maestros del género, obsesionados, como Cennino Cennini, por que su trabajo fuera producto de un conocimiento técnico aplicado al talento creador. Como hace notar Fernando Leal en su ensayo “Tradición y porvenir de la pintura al fresco”, Cennini explica en su *Libro del arte*:

...cómo hay que distribuir la composición sobre la superficie que se va a decorar; cómo hay que poner, cada día, un pedazo de aplanado hecho con

<sup>11</sup> Gilberto Owen, *Obras*, p. 147.

<sup>12</sup> Xavier Villaurrutia, *Obras*, pp. 583-584.

<sup>13</sup> En “Encuentros con Jorge Cuesta” formula el paralelo Jorge Cuesta-Leonardo da Vinci: “De Leonardo sabemos que hubo de refugiarse en el lienzo porque la urgencia del fresco, al exigirle pinceladas definitivas, le impedía las rectificaciones, no daba ocasión a su inquietud alquimista, que le exigía experimentar con nuevos materiales”. *Obras*, p. 242.

mezcla de cal y arena y pintarlo cuando está fresco, pues, de otro modo, los colores no tendrían ninguna adherencia; cómo hay que cortar la tarea, una vez terminada, y colocar al día siguiente otra, uniendo el nuevo aplastado con lo ya hecho, procurando que no se noten las juntas.<sup>14</sup>

Antes mencioné la suavidad de trazo de los poemas juveniles de Pellicer, suavidad debida fundamentalmente a una captación profunda de las superficialidades. Pellicer encuentra, con intuición pasmosa, los mecanismos que establecen la comunión entre el pintor y el aire transformado por los colores del paisaje. Ya en el prólogo a su primer libro, *Colores en el mar y otros poemas*, advertía su conocimiento interior de las cosas antes que su nombramiento inmediato: “El mar —que no es un aspecto físico del Mundo, sino una manera espiritual— tiene para mi corazón los elementos principales para subordinarme a él”. En “Recuerdos de Iza” Pellicer encuentra: “Sus mujeres y sus flores / hablan el dialecto de los colores” o “El cielo de los Andes / es una agua divina que se ha echado a volar”. En el poema “Las colinas”, el ojo y la voz, el lápiz y la palabra, se alían en un dúo de incomparable armonía:

¡Dibujar las colinas!  
 Repartirles los ojos  
 y llevarles palabras finas.  
 Mojar largo el pincel; apartar la neblina  
 de las nueve de la mañana,  
 para que el vaso de agua campesina  
 se convierta en alegre limonada.

Y aunque diferentes sean los modos de aproximación de Pellicer y Cuesta, ¿no hay en el juicio del segundo sobre Diego Rivera una especie de homenaje al paisajista interior que fue Pellicer cuando Cuesta afirma que “como por encanto, se vuelve superflua y extemporánea la literatura de la obra, y ya no se escucha el fresco, sino que se le mira”? Con esta aparente paradoja, Cuesta defiende el reino de los ojos, la superioridad de la mirada sobre la anécdota, de la intuición sobre la deducción. Porque si Atl buscaba un paisaje, Diego un pueblo, Orozco una epopeya interior, Cuesta se manifestaba partidario de esos pintores subterráneos que precisaban de códigos especiales para ser comprendidos. En su ensayo a partir de la obra de Agustín Lazo, titulado “Una pintura superficial”, Cuesta resume sus opiniones sobre la pintura. Sustitúyase, en el fragmento que sigue, la palabra *cuadro* por *poema*, y emergerá con nitidez lo que el propio Cuesta exige y logra en sus sonetos:

<sup>14</sup> Fernando Leal, *El arte y los monstruos*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1990, p. 97.

Nuestra pregunta, como espectadores, delante de cada cuadro, debía ser ésta: ¿qué quiere el pintor de nosotros? La obra de arte es esencialmente una exigencia, no un regalo; aquella que da, se disipa. No hay obra de arte sin codicia. Pero nuestra más común actitud frente a la obra de arte consiste en pedirle nuestro gozo, en vez de entregárselo; la codicia, en vez de ser del arte, es nuestra.<sup>15</sup>

La poesía era para Cuesta un instrumento de investigación, y lo mismo exigía de la pintura. Como el Paul Valéry de *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, lo que Cuesta persigue es el modo y no la realización, las vías para llegar al conocimiento más que el producto terminado. A Cuesta seguramente le resultaba afín aquella respuesta fulminante de Cézanne, cuando a la pregunta “¿Cuál es, a su juicio, el ideal de la felicidad terrestre?”, respondió: “Tener una buena fórmula”. Por eso el primer poema de Cuesta, publicado en *Ulises*, lleva el título revelador de “Dibujo”. No es la descripción de una sonrisa, sino una interpretación del modo en que la luz cae sobre un rostro, una traducción de los ritmos mediante los cuales la luz y los volúmenes se alían en el instante de la sonrisa.

Suaviza el sol que toca su blancura,  
disminuye la sombra y la confina  
y no tuerce ni quiebra su figura  
el ademán tranquilo que la inclina.

Resbala por la piel llena y madura  
sin arrugarla, la sonrisa fina  
y modela su voz blanda y segura  
el suave gesto con que se combina.

Sólo al color y la exterior fragancia  
su carácter acuerda su constancia  
y su lenguaje semejanza pide;

como a su cuerpo no dibuja y cuida  
sino la música feliz que mide  
el dulce movimiento de su vida.

En un poema como el anterior, Cuesta concibe la pintura —y la poesía por ende— como un examen de la vista. En tal sentido, Cézanne declaraba: “Existen dos cosas en el pintor: el ojo y el cerebro. Ambos deben cooperar; uno debe trabajar para el desarrollo de ambos, pero como un pintor; del ojo, a través de la perspectiva en la naturaleza; del

<sup>15</sup> Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos*, México, UNAM, 1964, vol. II, p. 115.

cerebro, mediante la lógica de sensaciones organizadas que proveen de medios de expresión".<sup>16</sup>

Entre el ojo y el cerebro, el corazón. El corazón en los ojos, que decía Owen. "El corazón. Yo lo usaba en los ojos". Owen, que tuvo la maldición y la fortuna de hallar en su camino a un Mefistófeles llamado Jorge Cuesta, aprendió a cuestionar el corazón con el cual miraba. Autocrítico feroz, en una carta a Elías Nandino, escribirá: "En mis versos estoy empleando la palabra corazón, pero ni remedio". Mirar con el corazón es el trabajo de todo ser sensible. Mirar con el corazón entrenado para traducir los lenguajes del mundo, es misión exclusiva del artista. En una de sus aproximaciones al paisaje mexicano, Owen logra esta alquimia sutilísima. Se trata del poema "Nombres, día diecisiete" de *Sindbad el varado*. ¿Cómo rescatar el paisaje, cómo dejar de explicarlo sin aspavientos retóricos y volver a crearlo? Valiéndose de un sistema de coordenadas, según decía Cézanne, y siendo fiel a la ley de Cuesta, "que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable".<sup>17</sup>

Hay en la siguiente estrofa de Owen mecanismos inherentes a la pintura: la luz y sus transformaciones, que Monet testimonió en sus lienzos de la catedral de Rouen y que más tarde Cézanne transformaría en la exploración de los volúmenes en sus innumerables cuadros del Mont Saint Victoire. La estrofa de Owen termina con el corazón en los ojos. Pero se trata de un "llanto oculto", de una vivencia estética que convierte el testimonio personal en creación colectiva. Gracias a la contemplación desconfiada, el Taxco de Owen abandona la superficie complaciente del terciopelo para grabarse en el alma de la inteligencia. Su mirada ha consumado lo que su amigo Xavier Villaurrutia anhelaba al hablar de los riesgos de la emotividad y la supremacía del "ojo perfecto que mira sin emocionarse".

Preso mejor. Tal vez así recuerde  
otra iglesia, la catedral de Taxco,  
y sus piedras que cambian de forma con la luz de cada hora.  
Las calles ebrias tambaleándose por cerros y hondonadas,  
y no lo sé, pero es posible que lllore ocultamente,  
al recorrer en sueños algún nombre:  
"Callejón del Agua Escondida".

<sup>16</sup> Cit. por Carl Belz, *Cézanne*, Nueva York, MacMillan, 1975, p. 24.

<sup>17</sup> Gilberto Owen, "Encuentros con Jorge Cuesta", *Obras*, p. 243.



## JAIMÉ TORRES BODET: UN RECREO SOBRE LAS ARTES PLÁSTICAS

MIGUEL ÁNGEL FLORES  
*Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco*

*A José Luis Martínez*

Pero ¿quién logrará jamás describir  
el verdadero instante de una pintura?  
J. T. B.

Los escritores que formaron ese “grupo sin grupo” que hoy conocemos como los Contemporáneos destacaron desde su precoz juventud por su sensibilidad y cultura. No restringieron al ámbito de las letras su práctica de escritores. Les interesó la pintura y pusieron sus plumas para destacar los valores de quienes eran afines a sus ideas sobre el fenómeno del arte. Su circunstancia biográfica y preferencias estéticas los hizo colocarse en el centro de las polémicas que se desataron alrededor del nacionalismo y del cosmopolitismo. Sin desconocer la importancia de lo que en la década de los años veinte hacían Rivera, Orozco y Siqueiros, para los Contemporáneos resultaban más interesantes otras propuestas para la pintura, como las que representaban Rufino Tamayo, Agustín Lazo, Carlos Mérida, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano. Tomar partido por ellos significaba quedar expuestos a la hostilidad de aquellos intelectuales y artistas que cada vez adquirían más influencia dentro de los círculos de poder. Si bien sólo uno de los miembros de Contemporáneos cultivó asiduamente lo que podríamos llamar la crítica profesional, la mayoría escribió sobre los jóvenes pintores de la época.<sup>1</sup> Por ejemplo: cuando Rufino Tamayo inauguró su primera exposición en 1926, Bernardo Ortiz de Montellano se refirió a ella en *Revista de Revistas*: “Algunos jóvenes pintores descuellan, personales, en el esfuerzo creador de nuestra pintura. De ellos, Rufino Tamayo expone actualmente sus mejores óleos modernos, atrayentes, despreocupado de la opinión

<sup>1</sup> Cf. José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano, Jorge Cuesta.

casera y satisfecho de expresarse en colores que sienten sus ojos agudos como las notas de las canciones populares".<sup>2</sup>

Debemos suponer que Jaime Torres Bodet no fue indiferente a lo que pintaban los jóvenes cuando él colaboraba en *La Falange* y *Contemporáneos*, revistas en las que participó activamente. Y también debemos suponer que si no dejó ni siquiera unos breves renglones sobre ellos, se debió a que eran materia inflamable, en vista de la controversia que los rodeaba, para un autor que evitó escribir sobre aquello que pudiera comprometerlo o involucrarlo en discusiones.

Sin embargo, en sus escritos quedaron huellas de su profundo interés por la pintura y de su vasta cultura en este campo. En su ensayo autobiográfico *Tiempo de arena*,<sup>3</sup> para reforzar una descripción se remitió al símil de un cuadro. "Desde joven, Torres Bodet se sirve de la pintura (y de la música) para aclarar ciertas intuiciones y experiencias suyas relacionadas con la literatura. En sus poemas, cuentos y novelas las referencias a las artes plásticas son insistentes y reveladoras", señaló Emmanuel Carballo.<sup>4</sup>

Quienes han leído *Tiempo de arena* están de acuerdo en que las páginas más intensas y hermosas del libro son aquellas en las que el autor nos habla de su encuentro con los grandes pintores de Europa, como los de Flandes, Delacroix y el Greco. Quedó ahí el testimonio de su talento y juicio crítico para escribir sobre las artes plásticas. El ejercicio de la crítica y el ensayo literario habrían adiestrado su pluma, que se adaptó sin dificultades a dar cuenta de su emoción y reflexión frente a cuadros de los que sólo tenía antecedentes por reproducciones. *Tiempo de arena* es el primer tramo de su autobiografía,<sup>5</sup> que abarca desde sus primeros recuerdos, hasta el año en que la lotería diplomática le asigna un nuevo destino: París, ciudad que había visitado por primera vez en su camino

<sup>2</sup> Bernardo Ortiz de Montellano, "La obra expresiva de Rufino Tamayo", *Revista de Revistas*, núm. 830, 4 de abril de 1926.

<sup>3</sup> Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955. Las citas que se reproducen de este libro están tomadas de Jaime Torres Bodet, *Obras escogidas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

<sup>4</sup> Emmanuel Carballo, *Jaime Torres Bodet*, México, Empresas Editoriales, 1968, p. 107.

<sup>5</sup> Al concluir el sexenio de Adolfo López Mateos, Torres Bodet no volvió a ocupar ningún cargo público. A partir de entonces se dedicó exclusivamente a su oficio de escritor. Como parte de sus obligaciones con El Colegio Nacional, leyó la continuación de su autobiografía, que había iniciado con *Tiempo de arena*, que recibió el título general de *Memoorias*, divididas en cuatro volúmenes: I. *Años contra el tiempo*, II. *La victoria sin alas*, III. *El desierto internacional*, IV. *La tierra prometida*, que comprenden de 1943 a 1964. Posteriormente publicó *Equinoccio*, que cubre el periodo que va de 1930 a 1943, con el que quedó concluida la totalidad de su repaso autobiográfico. La edición de todos los volúmenes fue de la Editorial Porrúa.

a España. En la capital de Francia la imprescindible peregrinación al Louvre le abrió las puertas a la admiración de los grandes pintores.

Hemos mencionado ya que Torres Bodet recurría a los pintores para resaltar la descripción de un paisaje o de un personaje. Un ejemplo de ello son los renglones que dedica en su autobiografía a la narración de su primera llegada a Europa y de la impresión que le produce el puerto de Cherburgo, donde desembarcó el 3 de abril de 1929:

La dulzura del alba nos conmovió. Para acogernos, Europa no había considerado preciso recurrir a las combinaciones de sus pintores más tempestuosos (el amarillo de Rubens, el verde de Ruysdael, el rojo de Delacroix) sino a los tonos de sus más púdicos primitivos: el azul de Patinir y el rosa de Memling. Como esas princesas que, para no deslumbrar a sus huéspedes, prescindían de los diamantes, rubíes y perlas hereditarios, pero se adornan con las violetas que les recuerdan cierta romántica pastoral, Francia entera se aproximaba a nosotros modestamente, en su atavío de campesina.<sup>6</sup>

Cuando Torres Bodet escribió estos renglones era un hombre en plena madurez. Había acumulado muchas lecturas y recorrido los grandes museos de Europa. Su conocimiento de los pintores europeos le permitía elegir entre sus colores y matices para lograr el efecto deseado: en esa hora de Cherburgo, la luz sólo permitía evocar los tonos de Memling y Patinir. La bruma tamizaba el color y Europa se presentaba al poeta sencilla y acaso enigmática.

Instalado en la capital de Francia, pasaba las mañanas en el Louvre, donde nos habla de su asombro de la distancia que mediaba entre lo que pensaba de pintores como Rafael, Botticelli y Leonardo, y lo que la realidad de sus obras le proponía. Al hablar de Leonardo, no lo hace como el hombre culto que se admira de la belleza de cuadros como la *Gioconda* y *La Virgen de las rocas*. En su prosa se advierte la intención de un discernimiento crítico. Su mirada profundiza en lo que ve y traza una red de relaciones que va dibujando la tensión y verdad que se desprende de un cuadro. Alrededor de la *Gioconda* ha abundado la cháchara, se han pronunciado demasiadas frases hechas y juicios que se han convertido con el tiempo en estereotipos al referirse a ella.

Las lecturas de Jaime Torres Bodet fueron muy amplias, siempre tuvo a la mano la referencia erudita que lo auxiliaba para dar dimensión y peso a sus juicios. Lo que escribió Walter Pater le sirvió como punto de partida en su diálogo con la obra maestra de Leonardo, de quien no se conformaba con mirar sus cuadros: había leído también los textos del pintor. La comprensión cabal de su obra requería del conocimiento de su vida y pensamiento:

<sup>6</sup> Jaime Torres Bodet, *Obras escogidas*, p. 338.

Años hubo —pensaba yo— en que los críticos se placían en imaginar a un Leonardo abstracto, todo ensueño y fervor teóricos, inventor de fantasías irrealizables, luz de llama que estérilmente a sí misma se consumía. Nada menos exacto. Para quien penetra en el mundo de ese hombre múltiple, todo, al contrario, fraterniza y se enlaza constantemente: las ciencias y la técnica, la literatura y el arte, el naturalismo más riguroso y el idealismo más encendido.<sup>7</sup>

El Louvre fue para Torres Bodet no sólo la oportunidad de ampliar su cultura al conocer los originales de pintores que siempre había admirado. El famoso museo representó para él la confrontación consigo mismo en cuanto a gustos e ideales estéticos. Al hablar de los pintores tenemos la impresión de que no estamos frente a la prosa de un poeta con gusto por las artes plásticas y que goza de su contemplación, sino que estamos leyendo a alguien apasionado por la pintura al que le interesan tanto los aspectos técnicos como los filosóficos, a alguien que cuenta con un sólido conocimiento de la teoría del color y de las infinitas posibilidades del *ars combinatoria* de los pigmentos originales.

El color de Delacroix es una de sus mayores revelaciones. En México, Torres Bodet se había enterado de su existencia a través de fotografías, en blanco y negro, de algunos de sus cuadros más populares. Cabe señalar que los años de infancia y adolescencia de Torres Bodet transcurrieron en las dos primeras décadas de nuestro siglo, cuando las técnicas de reproducción gráfica no permitían la obtención de impresiones a color. Podemos imaginar ahora lo que significó para el entonces joven poeta, recién incorporado a la carrera diplomática, estar frente a los cuadros originales. De ahí su gran entusiasmo por Delacroix y Rubens: “Rubens agrupa en un cuadro a cuarenta figuras, como en la *Adoración* de Amberes; las reviste de túnicas de todos colores; y cubre esas túnicas de topacios, de amatistas, de diamantes y de turquesas”.<sup>8</sup>

Durante su estancia en París, no podía faltar la contemplación de la Catedral de Nuestra Señora, a la que en ningún momento llama por su nombre en francés: *Notre-Dame*. Cumbre del arte gótico, la famosa iglesia provoca en Torres Bodet reflexiones sobre la arquitectura religiosa, que muestran una vez más su amplia cultura. No se concreta a escribir frases de admiración, sino que intenta comprender la singularidad de una arquitectura que representa una de las cumbres del arte sagrado.

Esas páginas dedicadas a la catedral de París en su autobiografía son un ejemplo del rigor con el que el poeta trataba sus temas. Sus juicios se apoyaban en lecturas eruditas: “Ciertas reflexiones de Goethe

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 347.

sobre la catedral de Estrasburgo me habían hecho prever —mucho más que la prosa de Victor Hugo en la novela de Esmeralda y Cuasimodo— lo que sería, para mí, una confrontación con la arquitectura de la Edad Media”.<sup>9</sup> A continuación destaca Torres Bodet la utilidad de su lectura de Worringer sobre la esencia del arte gótico y lamenta que el especialista alemán no haya establecido una vinculación entre la música de Occidente “tal como la entendieron Bach y Beethoven (o la exacerbaron Wagner y Strauss) y la ‘melodía infinita’ que el propio Worringer reconoce en la voluntad estética del germánico”.<sup>10</sup>

*Tiempo de arena* concluía con su recuerdo de la primera ocasión que contempló la obra del Greco *El entierro del Conde de Orgaz*. Ante el genio del pintor, ante su maestría, el poeta acierta a decir unas cuantas palabras que tienen la huella de una sensibilidad que percibe el misterio que emana del cuadro: “¡Qué necesaria, qué indispensable correlación entre el mundo y la gloria del cuadro célebre! ¡Cómo se advierte que cada línea y cada color de la escena humana —y de la divina— se obligan, se corresponden y se contestan!”<sup>11</sup>

*Tiempo de arena* fue publicado en 1955. En la revista *Mañana* había dado a conocer, cada semana, los capítulos que más tarde integrarían el primer tramo de sus memorias. En el mismo año publicó también su estudio sobre tres grandes novelistas: Stendhal, Dostoyevski y Pérez Galdós,<sup>12</sup> fruto de un curso dictado en El Colegio Nacional, institución que lo había elegido como su miembro titular en 1953. En la década de los cincuenta Torres Bodet dio a conocer dos libros, *Sin tregua*<sup>13</sup> y *Trébol de cuatro hojas*,<sup>14</sup> además de su estudio sobre Balzac.<sup>15</sup> Sus intereses como escritor se habían centrado en la poesía y la crítica literaria. En 1958 regresó al país después de concluir su misión diplomática en Francia. Se incorporó al gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964) quien lo nombró Secretario de Educación Pública. Su labor al frente de la Secretaría creada por su antiguo jefe, José Vasconcelos, fue intensa y brillante. En 1961, en pleno desempeño de su cargo oficial, se puso a la venta su libro *Maestros venecianos*,<sup>16</sup> editado con gran esmero por la Editorial Porrúa. Fue el único libro en el que no se ocupó de cuestiones

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>12</sup> Jaime Torres Bodet, *Tres inventores de realidad: Stendhal, Dostoyevski, Pérez Galdós*, México, Imprenta Universitaria, 1955.

<sup>13</sup> Jaime Torres Bodet, *Sin tregua*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

<sup>14</sup> Jaime Torres Bodet, *Trébol de cuatro hojas*, París, edición de autor, 1958. 2a. ed.: Jalapa, Universidad Veracruzana, 1960.

<sup>15</sup> Jaime Torres Bodet, *Balzac*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

<sup>16</sup> Jaime Torres Bodet, *Maestros venecianos*, México, Editorial Porrúa, 1961.

estrictamente literarias. Tal vez éste fue escrito durante sus años como embajador en Francia. Si su redacción se llevó a cabo en la época en que ocupaba su alto puesto burocrático, es entonces motivo de admiración su gran energía intelectual, que le permitió dar forma a un libro que requirió de gran concentración y en el que se resume su erudición y sabiduría crítica para abordar el fenómeno de la creación artística en el campo de las artes plásticas.

*Maestros venecianos* es un libro singular por varios motivos, no sólo dentro del conjunto de la obra de Torres Bodet. Participa de todas las virtudes que hicieron de sus libros de crítica literaria piezas admirables en su género: prosa de excelencia, erudición sobre el tema a desarrollar y precisión de ideas. Al analizar los libros de poetas y novelistas, una de las preocupaciones del autor de *Balzac* fue la de establecer los vínculos entre la obra y el destino del autor. Se le ha criticado al poeta la visión humanista que siempre mantuvo ante el arte, pero Torres Bodet sólo podía explicarse la creación artística en términos humanistas. Por eso se preguntaba con frecuencia sobre el fin último de una obra de arte.

*Maestros venecianos* constituye su reflexión sobre uno de los momentos cumbres de la civilización que quedó plasmado en la peculiaridad urbana de la ciudad de Venecia, la gema del Adriático. La situación geográfica, el intenso comercio, la circulación de la riqueza, hicieron posible que los bienes culturales de la ciudad alcanzaran un alto esplendor. Y fueron precisamente sus pintores quienes más contribuyeron al prestigio de la antigua república de Venecia y de su cultura.

Torres Bodet no se concretó, como muchos viajeros, algunos de ellos ilustres, a escribir una crónica de sus impresiones ante pinturas, canales y edificios. Él se planteó escribir un estudio sobre Venecia y su ámbito cultural destacando los rasgos que la diferenciaron de otros centros de civilización y cultura italianos, como la ciudad de Florencia. El recorrido sobre la evolución y mutación formal de sus pintores es el medio que elige para desentrañar los rasgos distintivos de la cultura veneciana.

Como se había mencionado antes, Torres Bodet, en su apreciación de los pintores de Venecia, se revela como un notable conocedor de las artes plásticas. Hay que destacar que el autor hace la apreciación de los cuadros dentro de términos estrictamente pictóricos, lo que enriquece su glosa de los asuntos temáticos. Los escritores tienden a impregnar de subjetividad sus juicios sobre la pintura; lo lírico, la mayoría de las veces, priva sobre los elementos técnicos e iconográficos. Torres Bodet, en *Maestros venecianos*, en ningún momento se aparta de la imagen y sus componentes: los signos iconográficos son analizados de forma tal que queda de relieve la red de relaciones que se establece entre ellos, lo que genera un rigor en su examen de las obras pictóricas. A lo largo del desarrollo del texto se advierte la asimilación de las lec-

turas de Baudelaire y Paul Valéry Pero en su caso no se trata tanto de aplicar un método como de asumir una actitud ante el arte pictórico.

Hay que señalar que Torres Bodet no consideró que al escribir sobre pintura su pluma adquiriría las dimensiones del crítico. En una entrevista con Emmanuel Carballo,<sup>17</sup> en relación con su libro sobre los pintores de Venecia, el autor de *Fervor* dijo entonces:

Los *Maestros venecianos* no son un libro de crítica pictórica. No podría yo orientar a los que hacen profesionalmente (con mayor competencia técnica) crítica de ese género. En el libro a que usted alude traté únicamente de describir mis emociones personales frente a un conjunto de artistas que hicieron del color una poesía expresiva, y a los que una ciudad encantadora, como Venecia, debe sus más durables conquistas: las que no obedecieron al imperio de su comercio o a la astucia de su política, sino a la calidad de su luz y al temperamento excepcional de sus más ilustres pintores.<sup>18</sup>

En la respuesta de Torres Bodet se advierte un gesto de humildad, ¿una modestia que resulta disimulada arrogancia? Su respuesta tiene el tono de la diplomacia, el oficio que ejerció casi toda su vida. Es verdad, en el libro no asume el ropaje del crítico. *Maestros venecianos* no surge como un tratado de pintura. Su punto de partida es la reflexión sobre el ascenso, auge y caída de una ciudad, que representó un momento cumbre de la civilización en un arco que se extendió dos siglos, visto a través del prisma de la creación pictórica. Fascinado por el espectáculo de la ciudad, intenta desentrañar el enigma de Venecia examinando la obra de sus pintores. Florencia es la racionalidad que recibe la herencia del platonismo; toda su aventura es intelectual y humanista. Dar un sentido a su evolución cultural y civilizadora, es una operación más legible en relación con lo que sucedió *con* y *en* Venecia. Torres Bodet, al escribir sobre los pintores de Venecia, se vale del género del ensayo haciendo uso de máximas posibilidades. Como sus compañeros de generación, como los miembros del Ateneo, en sus manos el ensayo se convierte en un modelo para manejar reflexiones, ensayar ideas y tejer referencias que enriquecen los textos que se escriben. El rigor guía su pluma. En el fondo hay una intención didáctica en el poeta: su propósito es el de hacernos comprensible cómo, a partir de la herencia de Bizancio, los pintores que dieron gloria a Venecia lograron adquirir una identidad propia: pintores reconocibles de inmediato por su pertenencia a la ciudad del Adriático.

<sup>17</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ediciones del Ermitaño/Secretaría de Educación Pública, 1986.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 282.

Torres Bodet dividió su estudio en seis partes. En la apertura del libro habla del enigma de Venecia. El autor se refiere a las peculiaridades de la ciudad y de su historia original como centro de comercio y, después, de cultura. El autor no simpatiza con quienes han puesto el acento sobre la decadencia de Venecia, y menciona entre éstos a Maurice Barrès y Thomas Mann. Se inclina más bien por el juicio del filósofo alemán Keyserling, que prefirió ocuparse de la vitalidad de la ciudad adriática.

Para Torres Bodet, Venecia representa el ejemplo de una empresa humana de una fe común, que alcanzó su intensidad más fecunda entre los siglos IX y XV. Un periodo que está limitado en un extremo por el arribo a la ciudad del cuerpo de San Marcos, que los venecianos adoptarían como Santo Patrono, desplazando a San Teodoro, y en el otro por el descubrimiento de América.

Ubicado en un territorio preciso y en un periodo histórico determinado, el autor entra en materia ocupándose de las raíces del arte veneciano. La pintura de los maestros venecianos fue condicionada por la herencia de Bizancio, tan presente en su arquitectura. Para Torres Bodet la contribución más perdurable de Venecia a la cultura fue el arte de sus pintores:

Pero este arte no principió realmente en la tela y en la madera; empezó en el muro. Hallaremos sus precedentes en los mosaicos de la Edad Media. El centro —político— de esa producción no estaba en Venecia, sino en Constantinopla. Por tanto, para juzgar de la evolución de lo bizantino en las márgenes del Adriático hay que llegar al Bósforo.<sup>19</sup>

Las imágenes en Bizancio están ceñidas por el oro de los mosaicos. En muchos casos ese fondo dorado, advierte Torres Bodet, aísla a las figuras hasta situarlas en una “soledad inquietante y hasta cruel”.<sup>20</sup>

Pero Bizancio no impuso su tiranía en el arte de Venecia; la misma Bizancio introdujo los accidentes de la vida en la esfera del arte. Tomaría muchos años al arte veneciano descubrir su esencia y su autenticidad. La valoración del espacio es para Torres Bodet el punto de partida para la elaboración de un concepto de color y de luz, propio de los artistas de la ciudad de San Marcos y su León alado. Despojados de la cárcel áurea, de la rigidez de la composición en mosaico, las imágenes se impregnan de movimiento y adquieren una dimensión humana. Para Torres Bodet, color y luz constituyeron un descubrimiento. Pero esos dos elementos sólo adquieren identidad dentro de un concepto del espacio que dicta las reglas de la composición: “Los artistas mediterráneos

<sup>19</sup> Jaime Torres Bodet, *Obras escogidas*, pp. 807-808. Este volumen incluye *Maestros venecianos* en su totalidad.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 810.

luchaban por destruir el hechizo de los cánones de Bizancio, su hierática indiferencia a la biografía, su geométrica y mística majestad".<sup>21</sup>

Con el tiempo, la gran pintura de Venecia sería el fruto de la propia imaginación de sus artistas. Para comprender mejor los rasgos que singularizan a las creaciones culturales de Venecia, el autor de *Biombo* destaca las características intelectuales y artísticas de ese otro centro del Renacimiento italiano que rivalizó con ella: Florencia. Al referirse a la ciudad del Arno, el autor menciona la presencia ineludible de Leonardo que hace sentir su gravitación sobre los artistas florentinos. Leonardo, quien había expresado que la pintura es una empresa mental.

Implícitamente, de la lectura de las apreciaciones y juicios de Torres Bodet sobre los maestros venecianos, se hace evidente que esa concepción de Leonardo de la pintura como empresa mental, que tan lúcida-mente reelaboró Paul Valéry, fue un soporte imprescindible de su discurso crítico. Así, no basta la denotación y la connotación del icono, del signo; asunto más importante es desentrañar las intenciones del pintor que subyacen en cada cuadro.

Los venecianos aportarían al arte de la pintura dos nociones que harían distinto su arte: la del espacio y la del minuto. Del espacio petrificado a la noción de temporalidad, a la ordenación de todos los elementos en un espacio fluido: tal había sido la hazaña intelectual de los artistas que creaban a la orilla del mar Adriático, en esa ciudad atípica de islas y marismas. Del oriente había llegado otro elemento ausente en Florencia, la sensualidad:

La que llamamos "escuela veneciana" tiene pocas raíces profundas en el subsuelo artístico de Venecia... y, por comparación con las otras "escuelas" de la península, surge bastante tarde, en el vértice producido por el choque de dos olas aparentemente contradictorias: la ola que venía desde Oriente, todo brillo, metal y luz, y la ola que venía de Flandes, una región donde los procedimientos del "óleo" permitían ya a los pintores representar el espacio como volumen, merced a la densidad del color o a la ligereza de los matices, y no sólo como distancia, mediante la habilidad de la perspectiva y los recursos técnicos del dibujo.<sup>22</sup>

Como se ha escrito ya, el rasgo más acusado del estudio de Torres Bodet sobre los pintores venecianos, es la disciplina y el rigor al que somete su pensamiento para dar coherencia a su disertación. Su juicio crítico no se agota en la glosa de los cuadros, sino que en todo momento está presente su preocupación por internarse en los elementos teóricos de un arte que debe atender a aspectos como el de la composición de

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 812.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 818.

los elementos que conforman las imágenes. Se entiende así que cite a Juan Carlos Arles para señalar que la demostración de que se podía llegar al espacio sin recurrir al racionalismo, fue una de las máximas conquistas del Renacimiento.<sup>23</sup>

Cada etapa en el ascenso y la debacle del esplendor de Venecia tendrá un conjunto de pintores insignes, quienes devendrán en verdaderos príncipes de la ciudad. Ticiano, Tintoretto, el Veronés, entre los más famosos. Al referirse a los maestros venecianos, el autor no se circunscribe a las obras que atesoran los museos de la gema del Adriático. Su erudición en el tema es más vasta y abarca lo visto y contemplado en otros museos fuera de Italia.

La parte más intensa y lúcida del libro es la que se ocupa de los tres grandes de la pintura veneciana: Ticiano, Tintoretto y el Veronés. A cada uno de ellos dedica un ensayo en el que entrecruza los datos biográficos con las características de sus obras: la elección de temas y la construcción de formas con base en un color que se convertirá en emblema, son descritas con maestría. Los tres realizaron su propia versión del movimiento y la luz dentro de un espacio que fue la aportación más relevante de los pintores venecianos. El color en Venecia tiene los matices de la sensualidad. Los temas fueron los que dictaba la época: alegorías mitológicas, cuadros religiosos y retratos de personajes contemporáneos. La resolución temática dependió de los accidentes biográficos, pero en Torres Bodet privó el interés —hagamos hincapié en ello— de apreciar los cuadros por sus valores formales en primer término. Vio en el Tintoretto “atmósfera y luz *en* el movimiento, atmósfera y luz *para* el movimiento, ésas fueron sus ambiciones más personales”.<sup>24</sup>

La siguiente cita en extenso puede servir de ejemplo para darnos una idea de cómo abordó a sus sujetos:

Sobre todo, en estas dos confidencias finales [*Cristo coronado de espinas* y la *Piedad*], la sensualidad del Ticiano se ha redimido. El color se ha hecho luz, expresiva, nocturna y tremenda luz. A la acción inventada se ha sobrepuesto, definitivamente, la acción sentida: la que atestigua —a la vez— el dolor de los personajes y del pintor...

Sí, el dolor del Ticiano; el dolor de un hombre que, habiendo poseído cuanto hizo de la existencia de Rubens una serie envidiable de triunfos, llegó a comprender, en la ancianidad, la miseria de todo lo poseído y se realizó, como Rembrandt, en la amargura...

Todo había sido suyo: el amor, la música, la riqueza, la gloria misma y, mejor que la gloria, la satisfacción del deber cumplido, la seguridad de una intensa y constante renovación. Pero hubo, a la postre, de prescindir de todo, para dialogar con su propia sombra. Había sonado la hora en que

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 821.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 837.

la ambición y la posesión no son, exclusivamente, incentivos lógicos o excitantes sentimentales, sino preguntas; preguntas que se combaten furiosamente en el interior de nuestra conciencia. Había sonado la hora en que la materia no basta al mito...

La materia y el mito lucharon hasta extinguirse. Queda, sólo, el hombre; la soledad resignada y soberbia del hombre frente al destino.<sup>25</sup>

Y se entenderán mejor los anteriores renglones si tenemos presentes las siguientes palabras de Torres Bodet escritas en las páginas iniciales de su libro: "En mi concepción de lo bello, es imprescindible una fidelidad absoluta al destino humano. No se me acuse por eso de realismo".<sup>26</sup>

Al escribir estas notas no me ha animado la intención de hacer un repaso exhaustivo del libro *Maestros venecianos*. Sólo he querido llamar la atención sobre su importancia. Dentro del conjunto de la obra de Jaime Torres Bodet, es un libro desconocido aun por personas enteradas. Porrúa lo editó con gran cuidado en 1961. El tiraje fue de mil ejemplares y recibió sólo tres notas bibliográficas. Es un libro que sin duda merecería reeditarse, pues revela mucho acerca de las preocupaciones estéticas, intelectuales y morales de un escritor que todavía espera su justo reconocimiento.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 829-831.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 810.



## NOTAS SOBRE XAVIER VILLAURRUTIA Y LA CRÍTICA DE ARTE

ENRIQUE FRANCO CALVO  
*Museo de Arte Moderno*

La crítica de arte en México no fundó sus raíces en un grupo dedicado específicamente a ella, sino en un grupo —antójese disperso o no— de escritores abocados a distintas ramas del conocimiento o del arte. Si entendemos por crítica de arte al discurso que intenta recrear la obra plástica a través de otro lenguaje (como claramente lo ha planteado Luis Cardoza y Aragón en varios de sus textos) o al discurso que intenta ubicar o explicar las necesidades y las consecuencias del arte, podemos ver que el espectro intelectual en el que este tipo de crítica se desenvuelve es muy amplio.<sup>1</sup> Aunado a ello, quienes en México se han dedicado al quehacer crítico del arte, han dado muestras claras de su independencia de enfoque o método, es decir: se ensaya o se poetiza, se analiza o se historiografía, o ambas cosas a la vez, lo que ha dado en muchas ocasiones textos híbridos por resultado.

Para hablar de Xavier Villaurrutia como crítico de arte, es necesario referirse a una etapa de México muy compleja, en tanto que es de efervescencia para la conformación de lo que vamos a entender por México moderno. Se trata de una etapa que necesita afianzar modelos culturales “modernos”. Entre los planteamientos fundamentales estuvo el de retomar una serie de tradiciones, ya fuesen en la filosofía, en la música, en la poesía o en el arte. Lo que redundaría, según el grupo de Contemporáneos lo vislumbró, en el aspecto macromental de modernidad (vamos a entender por macromentalidad a los registros y códigos de pensamiento

<sup>1</sup> Arnold Hauser, entre otros, ha explicado con bastante claridad que la obra de arte, a lo largo del tiempo, permanece invariable como objeto y que lo cambiante es el entorno en el que la obra se comenta. Por tanto, es muy fácil entender que la crítica de arte responde, siempre, a postulados producidos en macromentalidades específicas. Cabría preguntarse, ¿qué tan moderna es la crítica del arte moderno?, así como: ¿cuáles son los modos, formas o categorías de ésta?

imperantes en épocas determinadas, mismos que se aplican para conocer y explicar la realidad). En los rubros del arte y la literatura, quisiera pensar que ya la raigambre es muy profunda, y que sendos aspectos más que desarrollarse como tradición de ruptura han funcionado principalmente como concatenación sólida. Ésta, en la plástica nacional, se inicia con pintores como Saturnino Herrán, Roberto Montenegro y otros que fundamentaron las bases. En cierto modo éstas se magnificaron con Rivera, Orozco y Siqueiros, quienes configuraron una primera ruptura que después pasó por los Chávez Morado, Dosamantes o Alfredo Zalce, hasta detenerse, precisamente como su nombre lo indica, con el grupo Ruptura (1957), integrado por Manuel Felguérez, Enrique Echeverría, José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Francisco Corzas y Fernando García Ponce, entre otros.

Habría que añadir a lo anterior que al margen de los artistas inicialmente mencionados, las manifestaciones individuales han sido múltiples. Y que son escasísimos los estudios sobre Manuel González Serrano, Fermín Revueltas o Emilio Baz Viaud. Producto, entre otras cosas, de que, como todos sabemos, la historia del arte mexicano ha estado muy pendiente de unas cuantas personalidades, cooptadas y sacralizadas a través de procesos ideológicos y políticos muy específicos.

No me cansaré de encomiar la labor de hombres como Justino Fernández, pero tampoco me cansaré de decir que, a diferencia de otras de nuestras manifestaciones culturales, aún hay mucho arte que historiar, que comentar.

Si nuestra época es rica en artistas, la de Xavier Villaurrutia —como es lógico suponerlo— no fue menos. Pues cabría sólo recordar que Montenegro, Ruelas, Zárraga y otros, vivos y muertos, ya eran parte de la historia, en tanto que Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo comenzaban a tener bases firmes y sólidas para después afinar lo que será la tradición plástica mexicana de nuestro siglo. Pero como ya señalé, estos excelsos artistas no fueron los únicos; ni tampoco la frase de Siqueiros “no hay más ruta que la nuestra” fue el único muro de rebote capaz de suscitar la apertura de caminos nuevos. En los márgenes de un arte cooptado, que se transformó en “Revolucionario Institucional”, hubo artistas que tuvieron a sus críticos. Curiosamente, estos marginados de lo que podríamos llamar la historia oficial del arte, a quienes el uso común ha llamado “los exquisitos”, atrajeron la atención de otros no menos preocupados por manifestaciones que parecían ajenas a los nacionalismos: me refiero a los Contemporáneos.

En este texto quisiera referirme a uno de ellos, a Xavier Villaurrutia. Como es de sobra sabido, Xavier Villaurrutia fue un excelente poeta, además de dramaturgo e incipiente novelista. Cada uno de estos quehaceres que practicó ya ha sido dilucidado por estudiosos. Y los trabajos

que se han producido, en algunos casos escritos con bastante lucidez, no pierden mucho de la leyenda que ha envuelto a varios de los Contemporáneos. Y al decir esto, creo yo, todos pensamos en Jorge Cuesta.<sup>2</sup>

Decía que si bien la poesía, el teatro y la novelística de Xavier Villaurrutia ya han sido abordados, sus textos de crítica aún tienen afluentes no del todo visitados. Por ejemplo, su crítica de cine casi no ha sido explorada, y falta mucho que construir acerca de su crítica de arte. Y si a esto sumamos que a Villaurrutia no se le ha considerado como artista plástico, descubrimos que estamos ante una personalidad apenas tocada. Como artista plástico, Villaurrutia no ha merecido más que algunos comentarios a partir del catálogo de la exposición surrealista en la que participara el 17 de enero de 1940 en la Galería de Arte Mexicano. Según el catálogo de dicha exposición, Villaurrutia participó con *La sangre del paisaje* (calcomanía espontánea) y *El hombre interior* (grabado). De ambas obras, y como ha pasado con muchas cosas más de los Contemporáneos, se ha perdido el rastro.<sup>3</sup>

No hay que olvidar la gran influencia de Agustín Lazo para que Villaurrutia practicara y conociera más a profundidad la plástica de su tiempo, y para ello es necesario recurrir al tema del surrealismo. A mi parecer, el surrealismo fue más un puente para conocer otras corrientes artísticas que el ejercicio mismo de la práctica teorizada por Breton, pues como dijo Artaud: Breton no era el surrealismo. De Villaurrutia sabemos que de ningún modo fue un escritor automático. Por el contrario —y esto sobre todo lo podemos constatar en su poesía y en su prosa— no fue un escritor que dejara a un lado los elementos de reflexión al momento de escribir, lo cual lo aleja de manera bastante fuerte del ideal surrealista. Y aquí podríamos entrar en otra disquisición acerca del surrealismo en Xavier Villaurrutia, específicamente. Muchos de sus

<sup>2</sup> No es excesivo afirmar que aún hace falta mucho por estudiar acerca del grupo de Contemporáneos. Y que quizás sólo Torres Bodet cuente con un número bastante completo de todos sus textos reunidos en sus *Obras*. Pero la completud de las obras de Novo, Cuesta y del propio Villaurrutia, está lejana todavía. Creo que harán falta dos generaciones de investigadores para lograr ese objetivo —y no solamente por la cantidad del material, sino porque hasta entonces saldrán a la luz muchos archivos que no están al alcance del público, por decirlo de alguna forma.

<sup>3</sup> Véanse: Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo...*, p. 65; y Luis Mario Schneider, *Xavier Villaurrutia entre líneas*, pp. 20-21. Sheridan, en su libro *Los Contemporáneos ayer*, no registra el dato. Ahora bien, Miguel Capistrán expuso en este Coloquio dos vitrinas con objetos de los Contemporáneos. En una de ellas se encontraba el grabado (creemos que es una punta seca) que Schneider registra en su libro con el título de *Maternidad* (p. 39) y con técnica de aguafuerte. Capistrán nos señalaba que ésa era una de las dos obras con las que Villaurrutia participó en la exposición de 1940 (la que se tituló *El hombre interior*). El grabado expuesto por Capistrán (firmado con las iniciales X. V., fechado en 1932, y el número 1 de 6 ejemplares editados) bien podría ser el expuesto en dicha muestra surrealista. Sobre *La sangre del paisaje* no se sabe aún nada.

dibujos, lanzados a lo inédito, a lo efímero, intentan recrear las imágenes oníricas de algunos de sus poemas —véase el “Nocturno de los Angeles”—, como intentando redondear la imagen poética.

Por lo tanto, no es sorpresa que Villaurrutia haya tenido inclinaciones plásticas, pues sus textos nos descubren a un ser expectante en todas las materias del conocimiento. Si bien no a la manera de Cuesta, sí al modo humanista: al ser que, como dijera Jaime Torres Bodet, desde múltiples ángulos observa un objeto.

Ahora bien, Villaurrutia escribió sobre poesía y fue poeta; escribió teatro y fue actor; ¿por qué no ser también artista si hizo crítica de arte? Como el alquimista moderno —según lo describe Louis Panabière— que fue Cuesta, Villaurrutia, por su parte, llevó hasta sus últimas consecuencias su deseo por entender sus objetos de estudio. Y esto es muy palpable cuando explica, por ejemplo, la obra de Diego Rivera o la de Agustín Lazo, dos artistas cuyas producciones parecieran enfrentadas entre sí.

La vida de Xavier Villaurrutia atraviesa casi toda la primera mitad del siglo XX (nace en 1903 y muere en 1950). Fue testigo y partícipe de las bases que hoy conforman al México que hemos pretendido sea moderno. Su época llamó extranjerizantes y afrancesados al grupo de jóvenes con los que se reunía. De tal modo que la vieja división entre nacionalistas y cosmopolitas cobró un auge que en las generaciones precedentes no se había alcanzado, aunque éstas tampoco lo pretendieron. Especialmente la del Ateneo de la Juventud en pleno. A esto hay que añadir sus inclinaciones homoeróticas, que para muchos de sus detractores constituyeron un argumento para enfrentárseles. Pero lo que en Novo sirve para el escándalo, a Xavier Villaurrutia le sirve para la reflexión íntima, casi marginal, pese a que su poesía en no pocas ocasiones declara un amor homosexual apasionado hacia otro hombre, sea Lazo, Luquín o Fink.

La conciencia de fundar una cultura moderna fue inherente a todos los Contemporáneos. En Villaurrutia la modernidad fue un signo perceptible por medio de la escritura: tanto en forma como en contenido (confróntese las “Fichas sin sobre para Lazo”, donde la forma juega con el contenido y viceversa), aunque quien esto escribe sabe que el recipiente es la sustancia por la que percibimos la idea. A riesgo de interrumpir el hilo de este texto, quisiera ahora traer a colación lo que el pintor Manuel Centeno me comentó hace un par de meses. Centeno afirma que su generación —que podemos decir de los setenta, en la cual incluiríamos a Oliverio Hinojosa, Gabriel Macotela y los Castro Leñero— ha carecido hasta la fecha de sus poetas y críticos cogeneracionales. Según afirma este pintor, los escritores, poetas o críticos que son sus coetáneos no han escrito contundentemente sobre las obras de los artistas de su generación, como en caso contrario sí ocurrió con el grupo

de Contemporáneos (me refiero sobre todo a los artistas que se aproximaron a éstos) y con el grupo de Ruptura. Esta observación me hace pensar que la cultura en la época de Villaurrutia era más aprehensible, aunque no menos compleja. Hoy, por ejemplo, distintos elementos que interceden en la difusión cultural nacional nos muestran una pluralidad mayor de corrientes o tendencias, tanto estéticas como teóricas, lo que provoca una dificultad para no tomar partido cuando se estudia a un artista en particular. Véase, como ejemplo, el gran número de revistas y semanarios culturales del país, en los que las confluencias a veces sorprenden, a menos que se trate de un aniversario o algún festejo. Aparte de esto, las coincidencias son muy pocas y a veces intrascendentes.

Lo anterior es comprensible también desde un punto de vista demográfico, urbano, pues no es necesario traer a colación cifras para entender que la Ciudad de México de los años treinta dista mucho de la de los noventa.

Si esbozáramos un marco cronológico del arte europeo de la primera mitad del siglo, encontraríamos que las corrientes de vanguardia acapararían la escena mundial. En México, aun con los nacionalismos, sucedía lo mismo. ¿Pues no es acaso Rivera uno de los grandes adictos al cubismo en Francia, así como el artista que regresa de Europa para avasallar las influencias en México de las escuelas peninsulares, un tanto ya superadas en todas partes en esos momentos? El cubismo, Dadá, o el surrealismo serán, entonces, los puntos de partida para que cualquier manifestación artística de esos momentos se considere moderna. Habrá que reflexionar aquí sobre esa postura implícita entre los nombres de Contemporáneos y “lo moderno”. Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, nos ha aclarado bastante acerca de nuestra actitud cultural de sentirnos “modernos”; asimismo, acerca de las vanguardias y la tradición de la ruptura. Por lo que sólo quisiera discutir sobre el deseo de Villaurrutia, nada aséptico, de crear una modernidad en México con base en otras tradiciones. Por ejemplo, referido a la poesía junto con Emilio Prados, Juan Gil-Albert y Octavio Paz se lanza a desarrollar el proyecto *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, donde —y como es evidente— inserta a autores latinoamericanos dentro de la tradición del idioma (con lo que estoy totalmente de acuerdo). En el campo de la crítica de arte, en esta manera de apropiarse de tradiciones “modernas”, al hablar de Abraham Ángel abre diciendo: “¿Por qué motivo nuestro ambiente no soporta cualquier tentativa de genio?”,<sup>4</sup> y luego en ese breve texto parte del paralelismo que según él existe entre Rimbaud-Ángel y Rodríguez Lozano-Verlaine.

<sup>4</sup> Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. 1049.

A nuestro parecer, la sexualidad homosexual de los Contemporáneos fue más un acto de confluencia que de condición para pertenecer al grupo que, como Guillermo Sheridan ya nos ha aclarado, tuvo características muy específicas de relación hacia su interior.<sup>5</sup> No nos sorprende suponer que dentro del grupo en el que Antonieta Rivas Mercado y otros se conjuntaron, la vida íntima también sirvió como parangón de otras actitudes modelo y modernas.

Debo sincerarme por no conocer la vía directa por la que Villaurrutia supo de la biografía de Rimbaud y Verlaine, pero no dudo de que sí conocía la poesía de ambos (a través de *Les Poètes maudits*, antología donde Verlaine recoge, entre otros autores, a Baudelaire, Rimbaud y él mismo). Quizás por no tener un ejemplo de artistas plásticos a la mano, traslada las virtudes del genio de ambos poetas franceses a la de sus coetáneos. Asimismo, y de aquí se deduce la sospecha a la que ya antes aludí, el surrealismo sirvió, no sólo para Villaurrutia sino para todos los Contemporáneos, como una vía para conocer y reconocer al simbolismo francés como corriente más próxima y propia para el pensamiento intelectual de México en esa época. Pues surrealista, pese a Breton, ya lo era el México de Villaurrutia. No en balde Ida Rodríguez Prampolini nos señala que cuando el auge surrealista y su pontífice llegan a México, la sorpresa y la militancia son ya, más que un acto de adición, un acto de identificación con una prosapia surreal, como también lo observó Breton a su llegada al país.

Este juego de paralelismos intelectuales aparece citado en un texto de Luis Maristany. Maristany, más abocado al campo del teatro y la poesía de Villaurrutia, se refiere a las influencias de Cocteau en éste. A mi parecer, Maristany se nos descubre como mejor conocedor de la obra de Cocteau que de la de Villaurrutia, lo que no es en ningún sentido negativo, sino por el contrario. Para este autor los paralelismos, sean temáticos, biográficos o estilísticos, que Villaurrutia realiza al escribir sobre otros autores son muy evidentes. Abusando de la cita, quisiera traer lo que Maristany afirma:

En el número anterior de la revista [se refiere al número 2 de *Contemporáneos*] Villaurrutia había publicado un breve trabajo, "Fichas sin sobre para Lazo", cuya relación con *Le mystère laïc* resulta indudable. Algunas de las "fichas" del mexicano —aunque publicadas antes— ya suponen una lectura del texto de Cocteau. La forma fragmentaria, en apuntes, es idéntica; y el hecho de que el escrito de Villaurrutia giraba, también libremente

<sup>5</sup> En su libro *Los Contemporáneos ayer*, Sheridan explica claramente que en el interior del "grupo" muchos estaban bastante desligados y que, hoy día, es muy fácil hablar de todos ellos como si hubiesen estado integrados en su totalidad, íntimamente, lo cual no es cierto.

te, en torno a la obra de Lazo —el pintor mexicano de su generación más próximo a Chirico— confirma la suposición de que se trata de un texto gemelo al de Cocteau y suscitado directamente por éste. Las “fichas” de Villaurrutia sellan y refuerzan una serie de paralelismos cruzados, de afinidad estética entre los cuatro nombres. Tal relación es formulable mediante las proporciones: Cocteau-Chirico, Villaurrutia-Lazo y Cocteau-Villaurrutia, Chirico-Lazo. Cabe asimismo introducir dos nuevos elementos, y crear con ellos una nítida contraposición. En una ficha de Villaurrutia leemos: “Diego [Rivera] es un ruso oriental. Lazo, un europeo occidental”. Lazo-Diego Rivera, Cocteau-Maiakovski, proporción ésta —contra un objetivo, el arte soviético— sugerida por Cocteau, en el relato que había hecho éste de su desencuentro con Maiakovski en París en presencia de Stravinski.

Cuando al principio de este texto hablaba acerca de las características discursivas de la crítica de arte, decía yo que muchas veces el producto había redundado en híbridos textuales. Los textos de Xavier Villaurrutia no quedan excluidos de esta propuesta. Cualquier lector —hasta el menos avezado— descubrirá que la crítica de Xavier Villaurrutia, casi en su totalidad, tiene mucho de calidad literaria, mucho de eso que George Steiner llama estilo. Es decir, los juegos retóricos —metáforas, acumulaciones, etcétera— aparecen con bastante frecuencia cuando el poeta discurre sobre un artista o su obra. Característica ésta encomiable para nosotros, lectores hoy día de una crítica cuya cientificidad ha pretendido abarcar lo inabarcable.

*POSTSCRIPTUM*  
XAVIER VILLAURRUTIA COMO DIBUJANTE.  
UNA APROXIMACIÓN

TERESA DEL CONDE  
*Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, y*  
*Museo de Arte Moderno*

Es del dominio público que Xavier Villaurrutia incursionó en la crítica de arte. Aquella “contemporaneidad” de los Contemporáneos de la que habla Octavio Paz en su precioso ensayo sobre el poeta, conminó a algunos integrantes del grupo sin grupo (Cuesta y Villaurrutia principalmente) a adentrarse en el campo de la pintura a través de la escritura. Posiblemente los procesos creativos que permiten al poeta condensar mundos de sensaciones, de pensamientos y sentimientos o de postula-

dos, ofrecen similitudes con aquello que permite al pintor fijar las formas en un espacio que —como cristalización de un estado de cosas— no tiene en la visión del espectador ni antecedentes ni consecuentes, si bien puede remitir a otras cosas y a otros tiempos y, sobre todo, a otras pinturas o a la poesía misma.

El propio Octavio Paz anota que Villaurrutia sentía desconfianza hacia aquello que llamamos “inspiración”. El término inspiración implica que hay momentos privilegiados para plasmar aquello que se desea, ya se trate de poesía, de pintura, de ideas científicas, filosóficas, musicales o simplemente del comentario escrito. Pero por otro lado, hasta las mentalidades más energéticas y originales se expresan únicamente a través del dominio del medio en el que actúan. Por profunda que sea una idea, no encontrará concreción si quien la concibe carece del manejo de las palabras (o de las formas) que la expresan. De esto podría deducirse lo siguiente: si el productor del discurso se remite sólo a los momentos de inspiración, jamás alcanzará buen nivel de oficio. Todos sabemos que para poder emitir algo rescatable hay que desechar la mayor parte de lo que se hace, y que es el estar haciendo lo que abre cauce a la posibilidad de que repentinamente sobrevengan esas iluminaciones que llamamos inspiración. Casi podría afirmarse que sólo aquellos que no quitan el dedo del renglón, del pincel... y del pensamiento sobre lo que estos elementos generan, resultan a veces inspirados.

Villaurrutia era culto, introspectivo (exiliado al interior) y a la vez pulido: pulido en su persona y pulido en todo aquello que realizó. Le gustaba ser fotografiado y conservó las tomas que se le hicieron. Posiblemente la tendencia a reconocerse en su efigie lo llevó a autorretratarse varias veces. El autorretrato es un modo de captar la propia apariencia de un cierto momento, tal y como uno se percibe en ese momento; es por tanto un modo de fijar la idea que se tiene de cierta semblanza antes de que el tiempo la convierta en otra cosa. Yo he podido observar unos ocho retratos de Villaurrutia que han sido reproducidos en diferentes ocasiones.

En *Dama de corazones*, libro ilustrado con sus propios dibujos, no omite sus imperfecciones fisonómicas y se representa con las manos desarticuladas del cuerpo, “a la posmoderna” se diría. En realidad este recurso está tomado de la escuela metafísica (de Chirico, Carra, de Pisis) que Villaurrutia seguramente conocía bien, aunque tendemos a calificar de “surrealistas” a este tipo de dibujos. La línea es fluida, neta, casi cerrada, sin sugerencia alguna de volumen. El trazo transmite semejanzas y alusiones descritas de modo similar a como lo hacen las letras. Se trata de la misma mano que describe “las sensaciones, la sensualidad y los graves recogimientos... Los dibujos de Villaurrutia son poesía”, anota Luis Mario Schneider en su reciente libro titulado *Entre*

*líneas*. Villaurrutia, como Cocteau, gozó y padeció de la fascinación por el arte que no conlleva en quien lo realiza (a menos que se sea pintor) el propósito de instaurarse y de reconocerse como dibujante. Excepto un pastel de tónica cubista (poco afortunado), Villaurrutia se expresó sólo a través del dibujo. Su obra es casi de pluma estilográfica y a mi criterio tiene como objetivo “tocar” los seres y las cosas a través de un medio distinto al que permite la letra escrita. Algunos de sus dibujos parecen descripciones de esculturas fragmentadas y otros obedecen a aquella imaginada simultaneidad de visiones que los cubistas propusieron. Como buen observador no sólo de la fisonomía, sino de los móviles internos que matizan la expresión humana, Villaurrutia, que fue buen retratista, realizó caricaturas con sagacidad, pero sin aquel efecto “caricato” (agresivo y filoso) que dio origen al término tal y como ahora lo entendemos. No sólo sus retratos, sino hasta sus caricaturas, son elegantes, producto de un sentido del decoro que lo previno de llevar sus anhelos plásticos más allá del pulso incidido por su finísima mano en la superficie del papel.

#### BIBLIOGRAFÍA

- “Carta de Xavier Villaurrutia a Carlos Pellicer”, en “Buzón de Fantasmas” (Sección de Guillermo Sheridan), *Vuelta*, núm. 178, México, septiembre de 1991, p. 55.
- Conde, Teresa del, *et al.*, “La pintura del México contemporáneo” y “Paseo por la pintura moderna mexicana”, en *La pintura del México contemporáneo en sus museos*, México, Grupo Azabache-Banco BCH, 1991, 130 pp.
- Franco, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México, Grijalbo, 1985, 412 pp.
- González Rodríguez, Sergio, “Amores del joven Novo”, *Nexos*, núm. 165, México, septiembre de 1991, pp. 9-15.
- Hauser, Arnold, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, 5a. ed., Madrid, Guadarrama/Punto Omega, 1982, 422 pp.
- Instituto de Investigaciones Bibliográficas, *Alfonso Reyes en caricatura*, México, UNAM, 1989 (la caricatura hecha por X. V. se encuentra en la p. 58).
- Maristany, Luis, “Mes mensonges c’est vérité, sévérité même en songe. Notas sobre la presencia de Cocteau en Villaurrutia”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 489, México, UNAM, octubre de 1991.
- Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 85 pp. + iconografía.

- Ramos, Samuel, *Filosofía de la vida artística*, 9a. ed., México, Espasa-Calpe Mexicana, 1989, 145 pp. (Colección Austral 974.)
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1983, 133 pp.
- Schneider, Luis Mario, *Xavier Villaurrutia entre líneas*, dibujo y pinturas reunidos y ojeados por..., México, Ediciones Trabuco y Clavel, 1991, 63 pp.
- Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 411 pp.
- Villaurrutia, Xavier, *Nocturno de los Ángeles*, México, Ediciones del Equilibrista, 1987 (edición facsimilar de la original publicada por Ediciones Hipocampo, México, 1936.)
- Villaurrutia, Xavier, *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 1096 pp.

Quiero agradecer al investigador Luis Rius Caso que me haya facilitado un capítulo de su libro inédito *Xavier Villaurrutia y la crítica de arte*, texto con el que concuerdo en muchos casos y en otros no tanto, como se verá cuando dicho volumen salga a la luz (EFC).

**LOS CONTEMPORÁNEOS  
A OSCURAS**



## PARECE MENTIRA COMO EJEMPLO DEL METATEATRO

PETER ROSTER  
*Carlton University*

En una ponencia que dio Villaurrutia sobre la obra y figura de Sor Juana Inés de la Cruz, insistió en que el espíritu característico de su obra era la curiosidad (“Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Obras*, 773-785). Visto desde esta perspectiva, nos puede parecer curioso que uno de los personajes de *Parece mentira* (escrita en 1932 y representada en el Teatro Ulises en 1934) sea llamado precisamente “El curioso”. Pero si bien nos puede parecer curioso, no es de ninguna manera fortuito, ya que es una cualidad que también puede aplicarse al espíritu central de la obra de Villaurrutia y también al *grupo de los Contemporáneos* en general.

Subrayo a propósito la expresión “grupo de los Contemporáneos”, porque me parece que habría que distinguir bien entre dos conceptos que muchas veces se utilizan como sinónimos; me refiero a “grupo” y “generación”. La distinción fundamental es una hecha ya por la sociología entre grupos primarios y grupos secundarios. Mientras en los grupos secundarios no hay necesidad de un contacto directo entre todos los miembros, en los primarios el contacto directo es esencial.

Una generación, por su parte, es un grupo cohorte generacional cuyos miembros comparten una zona de fechas de nacimiento. Pero de aquí no deberíamos llegar a la conclusión de que una generación sea ni un bloque homogéneo —lo cual sería caer en la trampa de una falacia gestáltica— ni que represente un juicio de valor. Más bien, deberíamos afirmar que una generación consiste en una serie de grupos concretos que se colocan alrededor de una cuestión central, candente, y que participan de este modo en lo que podríamos llamar un conflicto intrageneracional (Roster, “Impresiones...” y “Generational Transition in Argentina...”).

Igual a como los realistas críticos y los neovanguardistas de los años sesenta en Argentina riñen entre sí debido a actitudes éticas y estéticas divergentes sin dejar de formar parte de una misma generación, así tam-

bién los Contemporáneos y los Estridentistas representan facetas distintas, grupos distintos de una misma generación de vanguardia.

De todas formas, lo único sobre lo que quiero insistir es el hecho de que la generación vanguardista mexicana, el grupo de los Contemporáneos y la obra específica de Xavier Villaurrutia *Parece mentira* participan de este espíritu de curiosidad seria y de modernidad que representa la renovación más importante de este siglo; y de que una parte de esa renovación la constituye el fenómeno que se ha dado en llamar “la literatura autorreferente” o, alternativamente, la “metaliteratura”, y cuyas características veremos en la pieza breve de Xavier Villaurrutia, *Parece mentira*.

Aunque la metaliteratura ha existido desde por lo menos la época de Cervantes, Shakespeare y Calderón, es sólo dentro de los últimos treinta años, y aún más frecuentemente durante los últimos veinte, que llega a ser un fenómeno “definitorio” y de especial interés tanto para el artista como para el crítico.

Dentro del campo del teatro, fue Lionel Abel quien en 1963, en una colección de ensayos reunidos en un librito titulado *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, parece haber usado por primera vez el término. Desde ese momento en adelante, han surgido muchos estudios sobre el tema, no sólo en la crítica de teatro sino también en la de la narrativa (Alter, Hornby, Hutcheon, Rose, Schlueter, Waugh; y Foster, Kronik y Meléndez dentro de la crítica hispánica, para mencionar sólo algunos). A través de todos estos estudios sobre el tema, se ha venido precisando el término hasta el punto en que podemos señalar con cierta seguridad las características, formas y principios esenciales del metateatro.

Las técnicas más usadas pueden resumirse así:

1) El uso del teatro dentro del teatro (Shakespeare en *Hamlet*, Pirandello en *Enrico IV*, Víctor Manuel Díez Barroso en *Véncete a ti mismo*).

2) La interpretación dentro de una interpretación cuando un personaje hace un segundo papel dentro de su papel inicial (Enrico IV, Saverio en *Saverio el cruel* de Roberto Arlt, las dos hermanas en *Las criadas* de Genet).

3) El uso de alusiones literarias, alusiones al mundo real contemporáneo y de la parodia (*Antígona furiosa* de Griselda Gambaro).

4) El uso de situaciones o finales contradictorios, incompatibles (los cuentos de Borges o la película “Tacones lejanos” de Almodóvar).

5) La autorreferencia a las convenciones teatrales y el proceso creativo (*La señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa, o las *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún).

6) La existencia de un personaje autorreferente capaz de dramatizar a otros personajes (Saverio).

En breve, todas estas técnicas representan “juegos”, o la “manipulación” de la jerga de la creación, y tienen la finalidad de llamar la atención sobre sí mismos, sobre la obra como ficción, como “otra realidad”, una realidad creada, lo cual va en contra de la idea aristotélica, mimética, que ha sido la base de nuestra tradición teatral occidental. Lo que sucede es que el mundo de afuera, la supuesta realidad cotidiana, deja de ser el referente del signo teatral, y su lugar es sustituido por la tradición teatral, la creación teatral, la realidad teatral y el proceso creativo mismo. Es decir: la estructura, la situación, el diálogo y la palabra misma sólo adquieren significado si se relacionan con elementos del conjunto dramático-cultural al que pertenecen. Dicho de otra manera, estos elementos forjan y cobran su sentido a través de un sistema de intrarreferencias literarias, ficticias, y no a través de referencias a lo que se considera la realidad diaria, palpable.

El efecto de estas técnicas en el lector/espectador, en resumidas cuentas, es que lo obligan a reflexionar sobre la relación entre la realidad diaria y la realidad del mundo teatral; lo hacen sentir incómodo porque rompen con sus expectativas normales que ven en el teatro tradicional un reflejo de la realidad exterior. Y, como consecuencia, se le crea una visión doble y ambigua de la realidad. En vez de proporcionarle respuestas, se le deja con dudas que lo obligan a construir su propia conclusión.

Podemos decir, entonces, que el metateatro intenta acabar con la transparencia con la que se acostumbra recibir el teatro, haciendo que sus propios códigos, sus propias convenciones, sus propios artificios, se tornen aparentes, visibles, y que se conviertan en objeto de su propia acción.

Con respecto a *Parece mentira*, bien sabemos que Villaurrutia sentía la necesidad de ayudar a renovar un teatro que se caracterizaba, en sus propias palabras, por “sucios locales, viejos actores, anacrónicas decoraciones e imposibles repertorios... [y en el que] la vejez parece ser su atmósfera necesaria; la improvisación, su único método; la incultura, su contenido. Vejez, improvisación e incultura se alían para encerrar al teatro en un oscuro e irrespirable recinto” (“El teatro es así”, en *Obras*, p. 736). Y bien sabemos, desde los formalistas, que las transformaciones indicativas de los cambios de época se llevan a cabo mediante el desplazamiento y la refuncionalización de elementos y convenciones existentes pero gastados. En este caso específico, lo que eran motivos típicos de la comedia burguesa de la época (el marido cornudo, el anónimo y el triángulo amoroso) se vuelven a usar como base de esta obra, pero en vez de usarse para conseguir la risa fácil y el efecto superficial, se emplean como un marco de referencia, como un punto de partida que nos lleva a niveles más profundos de significación, semejante a la manera en que Borges se aprovecha del marco del cuento detectivesco en

“La muerte y la brújula”. Es un ejemplo de lo que Linda Hutcheon ha llamado el “narcisismo diegético disimulado”.

Con la situación inicial de la obra (dos personas acuden al despacho de un abogado: una sin saber por qué y la otra es el marido que ha recibido un anónimo diciendo que allí podrá encontrarse con su mujer que lo está engañando), el público está preparado para presenciar el clásico melodrama; pero el desenlace produce la frustración de esta expectativa, y al llevar a cabo esa desrealización del horizonte de expectativa, el autor está jugando con el público al mismo tiempo que desconstruye la forma tradicional de la comedia burguesa. Ha habido, en términos formalistas, un desplazamiento de la función típica del triángulo amoroso, y en su lugar se ha puesto la formulación y “activación” de una historia que pone en tela de juicio ideas tradicionales respecto de la naturaleza del teatro, de la personalidad humana, de la realidad en sí y de la relación entre la realidad y el teatro.

Todo esto es curioso, pero de ninguna manera sorprendente si cotejamos el efecto conseguido por esta pieza con lo dicho por el mismo Villaurrutia en cuanto al arte teatral:

La imitación servil, fotográfica, de los modelos exteriores y de los fragmentos de vida también exterior, han venido relegando al teatro a un lugar que no merece entre todas las artes.

El autor dramático olvida, las más de las veces, que es un inventor, un creador, un poeta; y que la obra de teatro tiene el deber de objetivar y materializar, no aquello que de hecho ya está objetivado y materializado a los ojos de todos, sino aquello que aún no lo está y que, profundo y huidizo, merece estarlo.

Acaso el camino del teatro actual no sea otro que una completa desrealización, un cambio radical de los medios escénicos, para llegar a captar más profundamente lo real interior y exterior del hombre (“El teatro. Recuerdos y figuras”, *Revista de Bellas Artes*, citado por Frank Dauster, *Xavier Villaurrutia*, p. 139).

Además de lo que acabamos de señalar, Villaurrutia consiguió la refuncionalización de los otros elementos tradicionales que consideraba ya trillados, en especial el lenguaje, los personajes, el desenlace y la temática misma.

En cuanto al lenguaje, desde el comienzo de la obra, y en especial a partir de la segunda escena, hay una serie de juegos verbales que, si bien son típicos de la comedia burguesa alta, en esta obra preparan el camino al enigma metafísico que se plantea al final. Y, por otra parte, son de por sí ejemplos concretos de esa temática, ya que están demostrando cómo el lenguaje, como uno de los elementos de la realidad, engaña; y cómo la palabra, como signo, esconde detrás de una misma re-

presentación física, detrás de su única imagen gráfica, múltiples facetas, múltiples y contradictorios significados a los que apunta y se refiere simultáneamente.

Dos ejemplos cortos bastarán para precisar esta afirmación:

EL CURIOSO: ¿El señor Fernández es joven?

...

EL EMPLEADO: Comparado con el señor padre del señor Fernández, el señor Fernández es joven; comparado con el hijo del señor Fernández, el señor Fernández ya no es joven (*Parece mentira*, en *Obras*, pp. 98-99).

Y más adelante:

EL CURIOSO: No hay duda, es usted el perfecto secretario particular.

EL EMPLEADO: No soy el secretario particular del abogado... El señor Fernández no tiene secretos. ¿Por qué había de tener secretario?... Soy un simple empleado (p. 99).

Y así, exactamente como las imágenes de las palabras no pueden ser unívocas, inequívocas en su significado, tampoco el hombre puede considerarse como uno solo. Ya lo decía Pirandello en su ensayo sobre el humorismo:

Y son precisamente las varias tendencias que marcan la personalidad las que nos llevan seriamente a pensar que el alma individual no es uno. ¿Cómo afirmar que es uno, si, de hecho, pasión y razón, instinto y voluntad, tendencias e ideales constituyen tantos sistemas separados y movibles que funcionan de tal manera que el individuo —viviendo ora uno de ellos, ora otro, y ahora algún camino medio entre dos o aún más tendencias síquicas— aparece como si de veras tuviera dentro de sí varias y hasta contradictorias almas, varias distintas y contradictorias personalidades? (p. 136. La traducción al español, hecha a partir de la versión en inglés, es mía).

Este pensamiento de Pirandello encuentra su eco en la afirmación del Empleado de que “en cada uno de nosotros existen, simultáneamente, sentimientos contradictorios hacia una misma cosa, hacia una misma persona” (p. 100). El intertexto de Pirandello en la obra de Villaurrutia parece claro aquí, aun sin saber con seguridad que conociera el ensayo.

En cuanto a los personajes, El Curioso y El Marido representan dos tipos opuestos de personalidad; incluso diría que, además de constituir el conflicto dramático básico, personifican los dos tipos de “curiosidad” de que habla Villaurrutia en su ensayo sobre la obra de Sor Juana. Allí, hizo la distinción entre una curiosidad masculina y otra femenina. La femenina se caracterizaba por ser superficial, exactamente como El Curioso. Decía Villaurrutia:

Yo distingo dos clases de curiosidad: la curiosidad de tipo masculino y la curiosidad de tipo femenino. Un hombre puede tener curiosidad femenina y una mujer curiosidad masculina. Éste es el caso de Sor Juana.

La curiosidad como una pasión que no acrecienta el poder del espíritu la podemos personificar en Eva, que mordió por curiosidad el fruto prohibido. En Pandora, que movida también por ese pensamiento abrió la caja que le habían prohibido. Ésta es una curiosidad de tipo accidental; pero hay otro tipo de curiosidad, una curiosidad más seria, más profunda, que es un producto del espíritu y que también es una fuente en el conocimiento. Esta curiosidad como pasión, no como capricho —la curiosidad de Pandora es un capricho—, es la curiosidad de Sor Juana.

¿Qué es curiosidad por pasión? Yo la defino así: es una especie de avidez del espíritu y de los sentidos que deteriora el gusto del presente en provecho de la aventura; es una especie de riesgo que se hace más agudo a medida que el confort en que se vive es más largo... Como ejemplo puedo dar a ustedes un personaje... Simbad el Marino [quien] dueño de riquezas, no se conforma con su comodidad, con su holgura... [sino que] rico y pobre en su riqueza, en cuanto el tedio lo amenaza abandona riquezas y bienes y se lanza a la aventura (“Sor Juana Inés de la Cruz”, *Obras*, pp. 775-776).

Y esto es lo que al final de la obra hace El Marido: se lanza a la aventura del autoconocimiento rechazando la comodidad escogida por El Curioso y siguiendo su vida con la “máscara” cómodamente puesta y fija.

Es decir, que en vez de un desenlace típico que pudiera haber sido una separación, una reconciliación, o algún acto de violencia, nos presenta una escena (repetida tres veces) que cambia todo el carácter de la obra: es la llegada, repetida tres veces, de una señora con velo vista desde distintas perspectivas. Para El Curioso, llegaron tres señoras, y desde ese momento hasta su salida sólo puede interpretar ese fenómeno repitiendo la pregunta: “¿Cuál de las tres?” El Empleado encuentra una sola tarjeta personal en su bolsillo, y por primera vez en la obra, queda sin respuesta y deja la resolución del enigma al lector/espectador. El Marido, por su parte, experimenta tres reacciones distintas, todas representativas de distintas facetas de su personalidad.

Así, llega El Abogado, se despiden El Marido, y termina la obra sin que se haya ofrecido ninguna conclusión definitiva respecto a cómo interpretar ese incidente que, en lugar de ser un trozo de la vida real según la tesis realista, más bien nos deja con las distintas versiones que parecen incompatibles e irreconciliables.

A través del brevísimo acto único de la pieza, el personaje de El Empleado se sale de su molde inicial para convertirse en un verdadero metapersonaje, quien, consciente de su múltiple condición de actor/personaje/dramaturgo, dramatiza a los demás. En uno de los diálogos ini-

ciales, El Curioso señala lo que ya era aparente en las respuestas ingeniosas de El Empleado: es un empleado que más suena a poeta. A partir de esa observación, el marco de referencia queda ensanchado para abarcar el proceso de creación, y con ello entramos ya en el ámbito de la doble visión. La ilusión dramática existente desde el comienzo de la obra se quiebra, y el lector/espectador tiene que ponerse sus lentes bifocales para adaptarse a lo que viene después.

En discursos posteriores, El Empleado/Poeta discurre directamente sobre la relación entre autor, realidad, personaje y público:

EL EMPLEADO: En mí se dan la mano el empleado y el poeta, pero lo más frecuente es la ignorancia de estos dobleces de la personalidad (p. 100).

Y:

EL EMPLEADO: Si no se atreve a hablar y pensando que necesita hacerlo... yo podría interpretar sus sentimientos con las mismas palabras con que usted hablaría. Tengo esa costumbre. Desde pequeño confesaba los pecados cometidos por los demás. Tengo el don, el secreto o la habilidad, a veces muy dolorosos, de hacer hablar a las cosas y a los seres. De sus palabras, hago mis poesías; de sus confesiones, mis novelas... No me diga nada. Yo imagino su caso y siento lo que imagino (p. 106).

Apenas pronunciadas estas palabras, nos damos cuenta de que esta obra es la dramatización de la teoría y de que estamos presenciando una desrealización del teatro tradicional a la par que la activación de una obra renovadora que, sin perder por supuesto toda referencia al mundo real, comienza a dialogar consigo misma.

En resumen, desde la analogía explícita con la creación teatral y los signos verbales y teatrales de carácter polisémico, pasando por la incorporación intertextual de temas pirandellianos respecto a la multiplicidad de la personalidad, el tiempo y el lenguaje, y terminando en la escenificación de los mismos temas, además de la creación de un eficaz metapersonaje en la figura de El Empleado/Poeta, Villaurrutia logró poner en práctica técnicas, formas y principios metateatrales que lo colocaron en la vanguardia de la renovación teatral en Hispanoamérica —igual que Roberto Arlt en Buenos Aires y Víctor Manuel Díez Barroso y Rodolfo Usigli en México.

Después de lo expuesto, espero que no sea curioso ni que parezca mentira que el espíritu de esta *obrita* de Villaurrutia participe del mismo espíritu que el viaje de Simbad, el viaje del “náufrago incorregible” y el del “curioso serio” cuyo objeto era profundizar en el misterio de la vida humana, de su relación con el arte, con la identidad humana, y con la naturaleza del tiempo —un viaje de riesgo, de renovación y también

de descubrimiento y de definición de una identidad literaria nacional en el que lo acompañaron los otros miembros del destacado grupo de los Contemporáneos, quienes, junto con el grupo de los Estridentistas, constituyeron la Generación de la Vanguardia en México.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alter, Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, University of California Press, 1975.
- Dauster, Frank, *Xavier Villaurrutia*. Nueva York, Twayne, 1971.
- Hornby, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 1986.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Nueva York, Methuen, 1984, 2a. ed.
- Kronik, John W., "El gesticulador and the Fiction of Truth". *Latin American Theatre Review* 11/1 (1977), pp. 5-16.
- Meléndez, Priscilla, *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid, Pliegos, 1990.
- Pirandello, Luigi, *On Humour*. Traducido por Antonio Illiano y Daniel P. Testa, North Carolina, Studies in Comparative Literature, 1974.
- Rose, Margaret, *Parody/Meta-fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. Londres, Croom Helm, 1979.
- Roster, Peter, "Impresiones de un investigador 'gringo' en Buenos Aires", *Latin American Theatre Review* 24/2 (1991), pp. 133-142.
- , "Generational Transition in Argentina: From Fray Mocho to Teatro Abierto (1956-1985)", *Latin American Theatre Review* 25/1 (1991), pp. 21-40.
- Schlueter, June, *Metafictional Characters in Modern Drama*. Nueva York, Columbia University Press, 1979.
- Villaurrutia, Xavier, *Obras*, "Prólogo" de Alf Chumacero. Recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alf Chumacero y Luis Mario Schneider. "Bibliografía" por Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 2a ed. aum.
- Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Nueva York, Methuen, 1984.

# APROXIMACIÓN DE LOS CONTEMPORÁNEOS AL CINE

AURELIO DE LOS REYES  
*Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*

## PRÓLOGO

En un primer ensayo sobre este tema publicado en 1983,<sup>1</sup> abordé el impacto de la narrativa cinematográfica en los ensayos de prosa dinámica *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Novela como nube* y *La llama fría* de Gilberto Owen y *El día más feliz de Charlot* de Enrique González Rojo. En aquel entonces prometí una segunda parte en la que abordaría *Return Ticket* de Salvador Novo y *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet; desgraciadamente ambos ensayos no resultaron tan sugerentes como los primeros, por lo cual no publiqué esa segunda parte, a pesar de que detecté el impacto de Eisenstein en varios de los integrantes del grupo. Al poco tiempo encontré los argumentos de cine *El solterón* de Xavier Villaurrutia,<sup>2</sup> y *Huracán* de José Gorostiza. Llamaron mi atención por tratarse de quienes se trataba, pero, sobre todo, porque Gorostiza mostraba una faceta no conocida. Prometían algo interesante. Los guardé. No volví a pensar más en los Contemporáneos hasta la invitación para participar en este coloquio. Al aceptar lo hice con la intención de satisfacer la curiosidad que suscitaron los argumentos de cine mencionados y el impacto de Eisenstein. De ambos aspectos, el primero resultó decepcionante, como los ejercicios de prosa dinámica ya citados de Novo y Torres Bodet; no así el segundo, que resultó bastante más interesante.

Aproveché la oportunidad para revisar críticamente lo escrito y agregar lo nuevo.

<sup>1</sup> Aurelio de los Reyes, "Los contemporáneos y el cine", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1983 (núm. 52).

<sup>2</sup> Publicado primero como obra teatral en la *Revista de Guatemala*, julio-agosto-septiembre de 1945, y después en la Colección Teatro Mexicano en 1954.

## PRIMER TIEMPO

Dejo para otros la definición de los Contemporáneos como grupo, así como el número y los nombres de los integrantes. Cito a aquellos autores de los que no cabe la menor duda que formaron parte nuclear de dicho grupo.

Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Enrique González Rojo, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza se aproximaron o participaron en la experiencia cinematográfica de diversas maneras: a través de la crítica de películas, a través de ensayos de prosa dinámica, con la organización de un cine club, con argumentos cinematográficos o, incluso, con la manufactura de alguna película. Su manera de aproximarse se relaciona estrechamente con el desarrollo técnico del cine: mudo o sonoro, y con la presencia en México del cineasta soviético Sergei Eisenstein. Por su manera de participar se puede decir, sin temor a equivocarse, que su relación más estrecha es con el cine silente y con la presencia de Eisenstein en México. Tan importantes son ambos acontecimientos para los citados.

Comenzaré con los ensayos de prosa dinámica, como Villaurrutia los calificó, en los cuales trataron de aplicar la narrativa cinematográfica. Pertenecen, todos, a la etapa del cine silente, esto es, cuando el cine había llegado a su madurez técnica, estética y expresiva; cuando ya no se cuestionaba su categoría de arte.

A grandes rasgos, se puede decir que la estética cinematográfica del cine mudo se caracteriza por la utilización del blanco y el negro, por la alusión al silencio, al acompañamiento musical de las películas o a los emplazamientos de la cámara. Dichas características las encontré en *Dama de corazones* (1925-1926) de Xavier Villaurrutia, *Novela como nube* (marzo-abril de 1926) y *La llama fría* de Gilberto Owen, *El día más feliz de Charlot* (1928) de Enrique González Rojo, *Return Ticket* de Salvador Novo y *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet.

Por su parte, Bernardo Ortiz de Montellano se aproximó a través de la organización del Cine Club Mexicano en 1931 y con la asimilación de imágenes cinematográficas eisensteinianas a su "Primero sueño"; Jaime Torres Bodet, además, a través de la crítica cinematográfica que publicó en *Revista de Revistas* con el seudónimo de *Celuloide*;<sup>3</sup> actividad ejercida también por Villaurrutia cuando el cine mexicano se apoyó en la palabra oral; asimismo, en la etapa sonora Villaurrutia colaboraría con argumentos y diálogos, lo mismo que Salvador Novo. Por último, José Gorostiza, bajo el influjo de Eisenstein, escribiría el argumento *Huracán*, jamás filmado ni publicado.

<sup>3</sup> Recopiladas por Luis Mario Schneider, *La cinta de plata*, México, UNAM, 1986.

La aproximación de los Contemporáneos al cine obedeció, sin duda, al impacto de las vanguardias europeas, sobre todo de los dadaístas y surrealistas, y de autores europeos, Jean Giraudoux y Pierre Girard, y de escritores españoles, Jarnés y el Azorín de *Old Spain*, como lo afirman Villaurrutia y Owen.

Dentro del medio mexicano, la aproximación de un grupo de intelectuales a recursos expresivos cinematográficos es excepcional; quienes precedieron a los Contemporáneos se refirieron al cine como curiosidad, para despreciarlo o para ignorarlo. En efecto, los llamados modernistas, Luis G. Urbina,<sup>4</sup> José Juan Tablada<sup>5</sup> y Enrique Chávarri, se aproximaron cuando el cine llegó a México como curiosidad científica; al convertirse en espectáculo masivo lo despreciaron. Dos de los ateneístas, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, se ocuparon transitoriamente del cine en su destierro madrileño,<sup>6</sup> más por hambre que por gusto, como lo comentó Alfonso Reyes a Vasconcelos en la despedida que un grupo de intelectuales ofreció a éste cuando renunció a la Secretaría de Educación:

Fuimos siempre, en nuestra concordia o nuestra discordia, buenos camaradas de guerra, lo mismo cuando casi nos tirábamos los tinteros a la cabeza con motivo de un discurso sobre Goethe... como cuando, lejanos y desterrados, vendíamos, tú, en un pueblo de Estados Unidos, pantalones al por mayor, hechos a máquina, y yo, en Madrid, artículos de periódico al por menor, hechos también a máquina.<sup>7</sup>

En 1929, un año después del último de los ejercicios de prosa dinámica de los Contemporáneos, Martín Luis Guzmán, por su cuenta, se aproximó a la estética cinematográfica en *La sombra del caudillo* y en *El águila y la serpiente*, donde me parece detectar el impacto del expresionismo alemán.<sup>8</sup> Carlos González Peña escribió dos o tres crónicas para quejarse amargamente de los “estragos” que el cine causaba en el gusto popular.

La llamada generación del 15 —Antonio Castro Leal, Alberto Vázquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morín y Jesús Moreno Baca— lo sosla-

<sup>4</sup> Ángel Miguel realizó una aproximación a las crónicas de Urbina en *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1991 (Historia núm. 8).

<sup>5</sup> Tablada se ocuparía nuevamente del cine en su destierro neoyorkino a fines de los veinte y principios de los treinta.

<sup>6</sup> Crónicas recopiladas, junto con las de Federico de Onís, en *Frente a la pantalla*, México, UNAM, 1963 (Cuadernos de cine, núm. 6).

<sup>7</sup> “Un grupo de intelectuales ofreció ayer cordial ágape a Vasconcelos”, *Excélsior*, 6 de julio de 1924, 2a. sec., p. 2.

<sup>8</sup> Véase el ensayo citado en la nota número 1.

yaron. Hasta 1933 Lombardo Toledano escribió el argumento *Ha caído una estrella*, bajo el influjo del cine socialista y motivado por la presencia de Eisenstein en México.

Por su parte, las vanguardias europeas descubrieron las posibilidades expresivas del cine a partir de los futuristas italianos en el año de 1911, como lo testimonian los manifiestos “Fotodinámica futurista” de 1911, de Anton Giulio Bragaglia, y el “Manifiesto de la cinematografía futurista”, firmado por Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla y Remo Chiti.<sup>9</sup>

Aquí un alto, porque los futuristas inician la aplicación consciente y sistemática de recursos expresivos cinematográficos en la pintura y la literatura, y aun realizan experimentos cinematográficos.

Según Ida Rodríguez, los futuristas

rebelándose contra los términos “armonía” y “buen gusto”, contra los críticos y, en general, contra los conceptos e instituciones vacías del pasado, levantaron el dinamismo a valor único y universal colocándolo dentro de la pintura como “sensación dinámica” y construyendo sus cuadros bajo un ángulo siempre móvil. Mediante una rítmica superposición de formas trataron de captar el instante en que el movimiento se desplaza.<sup>10</sup>

En su reacción contra la tradición y en su búsqueda de elementos innovadores, pero sobre todo de productos del desarrollo industrial, encontraron al cine. Del cine utilizaron el afán por fijar el movimiento, el formato de los programas de mano entregados a los concurrentes a la entrada del cine y los intertítulos de las películas; esto llevaría a Marinetti a su famoso manifiesto de las palabras en libertad. Para comunicar la sensación de dinamismo a través de la pintura aplicaron la experiencia precinematográfica de Marey, cuando la cruz de malta aún no permitía fijar los instantes de un movimiento cuya proyección sucesiva da la sensación de movimiento.

Marinetti parece haber partido de la acumulación de intertítulos para elaborar sus célebres palabras en libertad, para cuya expresión escrita se valió asimismo del formato y la tipografía de los programas de cine. Paralelamente a los futuristas, Kandinsky se inspiraba en documentales científicos en su propuesta abstraccionista.

El cine soviético, a través de Maiakovski, tomó algunas de las aportaciones de los futuristas. El dadaísmo heredó la inquietud futurista de realizar cine experimental: Hans Richter realizó no pocas películas, algunas para anunciar productos industriales. Así, pues, en relación con las

<sup>9</sup> Guido Aristarco, *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen, 1968.

<sup>10</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *El arte contemporáneo*, México, Pormaca, 1964, p. 36.

vanguardias europeas, los Contemporáneos se aproximaron tarde a las posibilidades expresivas del cine.

### Ensayos de prosa dinámica

Al parecer, un día Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Enrique González Rojo, Jaime Torres Bodet y Salvador Novo platicaron sobre las posibilidades de utilizar recursos cinematográficos para aplicarlos a la literatura, pues los ejercicios de prosa dinámica ya mencionados los escribieron entre 1926 y 1928.

Es importante aclarar que no son los Contemporáneos los iniciadores de la narrativa mexicana que trata de utilizar la experiencia cinematográfica, dicho sea en honor de Mariano Azuela, que en 1923 escribió *La Malhora*<sup>11</sup> y en 1925 *El desquite*, narraciones que tienen una composición cinematográfica porque los capítulos son secuencias unitarias en tiempo, que unidas dan el sentido y el ritmo de la obra, y si se suprime una de ellas se afecta la trama; recursos empleados por los tres escritores en los ensayos ya citados y de los que hablaré a continuación.

Villaurrutia es explícito: "*Dama de corazones* pretendía a la vez ser un ejercicio de prosa dinámica, erizada de metáforas, ágil y ligera, como la que, como una imagen del tiempo en que fue escrita, cultivaban Giraudoux o, más modestamente, Pierre Girard".<sup>12</sup> En carta a Jorge Mañach añade que había pretendido "encontrar palabras adecuadas a una sensibilidad nueva en mí y fuera de mí [¿el cine?]. Eso quiso ser mi relato [y] no más".<sup>13</sup>

Gilberto Owen comentó más explícitamente:

A poesía pura, aspiración imposible, oponemos poesía plena, modestos. Su fórmula estética se integraría por dos cualidades básicas, arbitrariedad y desinterés, y su formalidad expresiva —elaboración en metáforas de un sistema del mundo— requeriría una afinación del estilo a que obliga al escritor el nacimiento de un arte nuevo, el cinematógrafo, por su superioridad en el dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata. (Esta necesidad de afinar más y más el estilo... se manifiesta no sólo en la poesía, también en la novela y en el teatro, con Giraudoux y Jarnés, con Crommelynck y el Azorín del *Old Spain*.) Sólo teniendo en cuenta lo anterior es posible crear, imperativo del artista. ¿Coincidirá nuestra fórmula con la de la poesía creacionista, realizada por Gerardo Diego? Sin cono-

<sup>11</sup> Publicada en la revista *Contemporáneos*, nov.-dic. de 1930, núms. 30-31; enero de 1931, núm. 32.

<sup>12</sup> Xavier Villaurrutia, "Prólogo a un libro de cuentos policíacos", en *Obras*, México, FCE, 1966, p. 816.

<sup>13</sup> "Variedad"; *ibid.*, p. 611.

cerla, sin saber si ha tomado ya cuerpo de doctrina, sospechamos que sí, con alegría, tan presente él en todo lo actual-permanente.

*Dama de corazones* es un relato concebido en 17 cuadros o secuencias;<sup>14</sup> el decimoquinto alude con toda claridad al cine: "Aurora se acerca lentamente, como una imagen en la pantalla de un sueño".

De la lectura del texto deduzco un conflicto entre un autor hipersensible ("me cargo en el lecho hundiéndome temeroso y gustoso en los cojines, en las mantas, como deben hacerlo los enterrados vivos a quienes la vida les hace tanto daño que, a pesar de todo, no quieren volver a ella") y un narrador que pretende neutralizar dicha sensibilidad con la frialdad de un objeto, de una cámara de cine ("Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente debe mirar, con la exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse", como el de la lente de una cámara cinematográfica, añadirla yo).

Tal parece que el narrador deseara registrar los acontecimientos insensiblemente como una máquina; el aparato equivale a una barrera, a un muro entre el exterior y el autor; la película es como un escudo que, al captar los estímulos y fijarlos en la insensibilidad del nitrato, defiende al autor de todo aquello que hiere su sensibilidad enfermizamente romántica, descrita en la personalidad de Susana:

✧ 14 A continuación los títulos, tomados de su frase inicial:

- 1) "Hace tiempo que estoy despierto".
- 2) "Naturalmente, me interesa Susana".
- 3) "Decididamente me equivoco".
- 4) "Mme. Girard está, como siempre, ausente".
- 5) "Desde la azotea miramos el jardín de un convento".
- 6) "Domingo".
- 7) "Qué delicioso trío de ópera entonamos Susana, Aurora y yo".
- 8) "Susana y yo jugamos a la memoria y a la poesía".
- 9) "Le alargo, indiferente, la mano izquierda, ignorando que en ella se puede leer".
- 10) "Estoy en la cubierta de un barco, en la noche".
- 11) "Cartas de los amigos lejanos".
- 12) "Vivo solo; sin embargo, los nombres de mis amigos lejanos saltan en mi memoria como los anuncios luminosos en el cielo de la ciudad".
- 13) "Cuando la criada, después de mirarme con sus ojos llenos de asombro, me dice secamente: 'La señora amaneció muerta', como si hubiera recibido un golpe en el cerebro me siento aislado del mundo, incapaz de pensar en nada, en una de esas caídas sin término dentro de un pozo de sombra que, con una mezcla de estremecimiento y de pavor, sufrimos en las noches de pesadilla".
- 14) "Esta calle ancha que parece estar aún más desierta, es la de las agencias de inhumaciones".
- 15) "Aurora se acerca lentamente, como una imagen en la pantalla de un sueño".
- 16) "Las siete".
- 17) "Llueve".

[Susana es] capaz de vivir en el dolor de un solo hombre el dolor de la especie; capaz de sentir que acaricia todo el mundo, al frotar una manzana pulida; capaz de sentirse imantada a un llamado religioso o patriótico, como Santa Juana; capaz de hacerse añicos al golpe de una frase cualquiera de reproche; capaz también de renacer nueva, distinta, tan sólo para volver a morir al minuto siguiente.<sup>15</sup>

Villaurrutia ve también en la literatura la posibilidad de construir una utopía imaginaria de la misma manera que los protagonistas de *Male and Female* —película realizada por Cecil B. DeMille en 1919, exhibida con éxito en México el año de 1921— construyeron su utopía en una isla deshabitada luego de salvarse del naufragio del barco en el que excursionaban: “¡Qué delicada isla la del egoísmo para mí, náufrago voluntario! ¿Por qué no traer una mujer conmigo? ¿Por qué no intentar la realidad de una novela o de una película... del naufragio en la isla desierta, en la que una pareja edifique su propia vida?”<sup>16</sup>

En el décimo episodio, al que he titulado “Estoy en la cubierta de un barco, en la noche”, Villaurrutia recurre al arbitrio de desdoblarse al narrador en dos personajes durante su sueño, uno de los cuales, el inconsciente, es una cámara cinematográfica que retrata y proyecta las imágenes de sus propios actos para que el otro yo, el consciente, tome conciencia de sí mismo (“ahora sé de qué modo camino y cuál es mi estatura con relación a las personas y a las cosas”).<sup>17</sup> De esa manera Villaurrutia convierte al inconsciente en una especie de proyector que con sus palabras proyecta las imágenes en la mente del lector para que éste con su imaginación las construya; sus palabras son como una película que sale de la boca directamente a la pantalla mental del lector-espectador, igual que de la lente del proyector salen las imágenes de la película rumbo a la pantalla del salón de cine:

Ahora me llevan ¿adónde? Al cementerio. No se han olvidado de cerrar la tapa del ataúd. Ignoran que no estoy dentro de él. Sigo el cortejo. Para mi fortuna, nadie llora. Asisten a mi entierro como si asistieran a su décimo aniversario...<sup>18</sup>

Mi amigo Jaime dice... la oración fúnebre... que termina con una frase perfecta por lo breve, ofrecida en movimiento lento como si su inteligencia la hubiese obtenido fotografiándola con la cámara ultrarrápida. Calla. El dolor sustituye, en todos los rostros, las lágrimas.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> *Dama de corazones*, en *Obras*, op.cit., p. 582.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 588.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 584.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 586.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 586-587.

En esta secuencia, el narrador es al mismo tiempo un espectador que asiste a un salón para verse a sí mismo, es la imagen perfecta del nuevo Narciso con la ventaja de ver sus imágenes en movimiento, no fijas y espacialmente limitadas como las del espejo:

Ahora, estoy muerto. Descanso. Escucho. En torno mío el silencio es tan puro que un suspiro lo empañaría. Los recuerdos se me ofrecen detenidos, en relieve, con sus colores de entonces [claro, el cine era en blanco y negro]. Yo sigo, inmóvil, el juego de vistas estereoscópicas. Cada minuto se detiene y cae para dejar llegar a otro más próximo...

Avanzo distraído, como cuando en una novela saltamos las páginas que empezaban a aburrirnos y encontramos de pronto que el personaje se halla sumergido en una aventura que ignoramos de qué modo y cuándo dio principio; vivo un episodio iluminado por una claridad molesta, detallada como la prueba sin retoque de nuestro teatro.

Concluye: “Dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin mi sombra”,<sup>20</sup> porque terminó la función.

Me parece que sólo el cine mudo podía hacer posible este experimento narrativo, pues como se desprende de las citas, los sonidos exteriores y los colores son elementos casi ausentes; sólo el cine mudo hizo posible este “monólogo interior en que seguía la corriente de la conciencia de un personaje”, como el mismo Villaurrutia calificara a su relato.<sup>21</sup> El silencio lo hizo concebir un relato en el que los diálogos son mínimos, y enfrentar al narrador consigo mismo. Incluso al hablar de la música, parece aludir a la que se tocaba en los cines, caracterizada por ser improvisaciones, popurrís de música popular o culta o variaciones de música clásica, acoplados a las imágenes: “Susana sigue la melodía a su manera: presintiendo las notas próximas, repitiendo las pasadas, equivocando las presentes, inventando, mejorando”,<sup>22</sup> al igual que los pianistas de cine.

En el título de la obra, *Dama de corazones*, el cine es un componente: “Ahora se sobreponen en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja”.<sup>23</sup> Por último, Alí Chumacero observa que “la ‘cámara lenta’ a que recurre el joven escritor, provisionalmente acelerada con frases ingeniosas, domina los hechos y el desarrollo interior de las ideas que los sustentan”.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 593.

<sup>21</sup> Villaurrutia, “Prólogo a un libro de cuentos policíacos”, *ibid.*, p. 816.

<sup>22</sup> *Dama de corazones*, *ibid.*, p. 580.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 576.

<sup>24</sup> Prólogo a las *Obras* de Villaurrutia, *ibid.*, p. XXVI.

Villaurrutia escribió el poema "Cinematógrafo"<sup>25</sup> en 1926, que para nuestro objeto carece de interés por describir el interior de un salón.

*La llama fría* y *Novela como nube* de Gilberto Owen tienen la misma estructura cinematográfica que *Dama de corazones*; la primera, además, está organizada como una función de filmes: los títulos de las secuencias son los de las películas proyectadas. El programa se inicia con "Ernestina, la beata", enseguida un "Intermedio deportivo" para continuar con "Elegía de las glándulas del mono" y terminar con una "Fotografía desenfocada". Cada secuencia tiene su propio tiempo: el primero es una evocación; el intermedio describe el regreso del narrador a su pueblo y la velocidad de los automóviles que corren por los caminos; en el tercero el narrador se encuentra con su pasado y la beata; el último, fotografía desenfocada, plantea la incomunicación y la incompatibilidad de vivir con un recuerdo.

En *La llama fría* no encontré el desdoblamiento del narrador que percibí en *Dama de corazones*. Owen, más que tener afición por el cine, la tiene por la pintura. Según este ensayo, un dibujante con el trazo de su pincel o lápiz esboza a los personajes, al paisaje o a los cuadros, "camino de Santiago, el mar devuelve sus muertos a la tierra, pero mi niñez y aquella muchacha contradictoria, esa muñeca de papel dactilografiado que yo fui dibujando, con mi pluma más literaria, sobre mi vida".<sup>26</sup>

El cine lo encuentro en la manera de estructurar los episodios y en las no pocas referencias que de él hace el narrador.<sup>27</sup> "Yo todavía me acuerdo de la Invitación al Viaje [¿título de una película?], y de mi boca saltan los paisajes exóticos como si mis palabras, larga cinta de celuloide, proyectaran vistas cinematográficas que impresionaron, en otros días, mis ojos".<sup>28</sup>

*Novela como nube*, dividida en dos partes, "Ixión en la tierra" e "Ixión en el Olimpo", y 26 escenas, está más cerca de *Dama de corazones* que *La llama fría*. Cada una de las partes son pequeños retratos independientes, unitarios, con su ritmo y su tiempo, que unidos o montados dan el significado de la obra; el doceavo incluso se titula "Film de ocasión", y su anécdota es una intriga romántica relatada como una función de cine con las características de las películas en blanco y negro, pues el color era menospreciado por los teóricos del cine porque lo contaminaba de realismo, y una de las virtudes del cine era alterar la reali-

<sup>25</sup> "Cinematógrafo", *ibid.*, p. 41.

<sup>26</sup> Gilberto Owen, *La llama fría*, en *Obras*, México, FCE, 1979 (Letras Mexicanas), p. 142.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 125: "Yo afirmaré, si no te disgustara —si no lo tomaras a herejía—, que te pareces a Zasu Pitts, una muchacha que sólo he visto en el cinematógrafo y a la que tampoco embellece la sonrisa. Pero tú tienes más realidad en el recuerdo".

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 137-138.

dad que pretendía captar con fidelidad. Owen transmite tales inquietudes precisamente en esta secuencia: “Eva segunda —bueno, más bien Eva tercera, la primera Elena— le dice más: es casada y su marido es Otel; pero, ¿cómo se llama?”

Lo anterior al parecer es la transcripción de un letrado de una película de las divas italianas, que inundaron la cartelera cinematográfica de México a partir de 1916 y hasta 1920, cuando el incesto y el adulterio son ejes centrales de los argumentos.

Empiezan los dos, la mano en la mano, como un truco de Mr. Keaton, un viaje que va desde la caseta del mecánico hasta la pantalla. Empiezan pequeños, del tamaño de la película, para llegar al lienzo con estatura el doble de lo real.

Y se entran en una primavera sólo de luces y de sombras [alusión a la estética del cine mudo], como enmudecida por aquella carencia absoluta de color; así tendrá que ser toda primavera vista, a través del recuerdo, desde el otoño que ahora termina. El paisaje cuadrado tiene un primer término [¿*close up*?] con césped y bancos y un fondo [¿*long shot*?] de árboles verdaderos pero como llenos de noche, sin un amarillo de hoja seca, sin un verdiamarillo de hoja tierna. Y, sin embargo, es de día, el mediodía casi. O todo se ha desteñido o Ernesto sufre un acromatismo exacerbado, como el alma incolora de su amigo Xavier.<sup>29</sup>

En la secuencia decimoséptima, “El ángel Ernesto”, Owen recurre al desdoblamiento del personaje, igual que Villaurrutia, pero con la diferencia de que no identifica al observador con una cámara cinematográfica, sino con el otro yo, todo bondadoso y buen cristiano.

*Novela como nube* contiene otras referencias al cine: el personaje asiste a una función en compañía de una de sus mujeres; la descripción de los aplausos y murmullos característicos al finalizar una función; los comentarios ruidosos del público (“los jóvenes se gritan por teléfono esas cosas incendiadas que hasta en el interior de los cines están mal”).<sup>30</sup> Cita a Chaplin, Wallace Beery y Buster Keaton; por último, alude a la cámara lenta al describir los movimientos de los buzos.<sup>31</sup>

Juan Coronado tiene razón al afirmar que *Novela como nube* es un relato concebido como un ejercicio literario con apoyos diversos: pintura surrealista y cubista; juegos de imágenes, de metáforas y de palabras con sonido parecido pero de significado diverso; juego de trivia intelectual; referencias a sucesos, personas y autores, familiares solamente a los Contemporáneos, sus “numerables lectores”; en fin, se trata de un *collage* de recursos narrativos en el que el cine tuvo su lugar.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 161.

Al parecer, Gilberto Owen ejerció la dirección con una película experimental que hacía en Nueva York el año de 1928, como lo informó a Xavier Villaurrutia: “Estoy haciendo, con Amero, una película. Creo que va a ser algo digno de mi grupo. Te enviaré el escenario, que tiene algún valor literario. Naturalmente que exigencias técnicas me hacen cambiarlo a cada instante”.<sup>32</sup> Por la fecha en que lo escribió, me parece que el guión puede ser “Escena de melodrama”, de abril de 1928, pero en su contenido abundan imágenes puramente literarias, a menos que intentara un ensayo surrealista de asociación de imágenes como el que Buñuel hiciera ese mismo año en París en *La edad de oro*. Aun así, en el texto son numerosas las imágenes inconcebibles en el cine por la dificultad técnica que implica su realización: “La miro perderse, nacida de mi mano, por un paisaje urbano que mis ojos sacuden para limpiarlo de nubes o de polvo. Es que la recuerdo olvidada”.<sup>33</sup>

No es claro si la experiencia cinematográfica la realizó antes, después o paralelamente a la de Buñuel y Dalí en Francia con *La edad de oro*. No encontré otra referencia que comentara el resultado del experimento, seguramente fallido; de otra manera es posible que los integrantes del grupo hubieran hablado ampliamente del asunto.

En *El día más feliz de Charlot*, cuento cinematográfico de homenaje a Chaplin, Enrique González Rojo parafrasea la película *El emigrante*, filmada por Chaplin en 1917 para la Mutual Film Corporation. Su estructura consiste en cuatro escenas y una apoteosis; cada una equivale a un “gag” o trozo independiente del relato. Si no fuera claro el sentido cinematográfico de los relatos de Villaurrutia y Owen, este cuento disipa las dudas.

Es clara la procedencia teatral de la estructura, incorporada a las películas por Méliès desde principios de siglo como un arbitrio para ordenar las imágenes, pero al mismo tiempo, en su relato, González Rojo rompe con el espacio de una manera claramente cinematográfica; y, recuérdese, la ruptura del espacio es una de las características esenciales del cine. Un elemento ajeno al cine mudo es el color, introducido en el relato por González Rojo, quizá por descuido, en la descripción de los ojos azules y la boca roja de la heroína.

Como ya lo señalé, el encuentro con el cine de los ensayos *Return Ticket* de Salvador Novo y *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet es menos afortunado. Me parecen relatos tradicionales y descuidados en el manejo del color y de los sonidos; a juicio de Villaurrutia, las imágenes de la obra de Torres Bodet son demasiado prolongadas.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Carta a Villaurrutia, publicada en Owen, *Obras, op. cit.*, p. 260.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>34</sup> “Variedad”, en Villaurrutia, *Obras, op. cit.*, p. 609.

Los autores citados aplicaron recursos esencialmente cinematográficos, como el registro de imágenes en movimiento, y elementos de la narrativa norteamericana. Owen y González Rojo citan a Chaplin; Villaurrutia alude a Cecil B. DeMille; la revista *Contemporáneos* publicó un "Retrato de Chaplin" de Waldo Frank.<sup>35</sup> En las prosas comentadas no encontré elementos del expresionismo alemán, como en las obras de Martín Luis Guzmán, ni del realismo socialista.

### INTERMEDIO

Mientras los escritores mencionados aplicaban la experiencia cinematográfica en su prosa, el sonido se apoderaba de las películas. Musicalizadas a partir del *Don Juan* con John Barrymore en 1926; con canciones y algunos diálogos un año después, a partir de *El cantante de jazz* con Al Jolson. Fascinados con la reproducción de los sonidos, los realizadores descuidarían la expresión cinematográfica. Mientras el cine asimilaba la nueva experiencia, las primeras películas sonorizadas significaron un retroceso estético y no pocas de ellas serían casi teatro filmado acompañado de cuanto ruido podía captar el micrófono, escupitajos, sonoras carcajadas, ruidos nasales, estornudos, etcétera, razón más que suficiente para que cineastas como Chaplin, Eisenstein y Griffith firmaran un manifiesto condenando la irrupción del sonido en la expresión cinematográfica. En Inglaterra y en Francia suscitaría análogas reacciones. En los *Contemporáneos* también. Marcial Rojas, al parecer seudónimo de Villaurrutia, escribió:

El cine era silencioso. Discurso de *ángulos*, *long shots*, gestos, que nos iba ganando lentamente, como nos gana la música. La marea del cine nos transportaba a una realidad superior, nuestra, que siempre nos hubiera permitido descuidarnos del cine. Ahora no. El sonido no dejará que miremos a nosotros mismos, nos tendrá fuertemente atados a la Tierra. Tendremos que oír el llanto que antes imaginábamos solamente y al cual cada quien daba la entonación y la profundidad de su propio llanto.<sup>36</sup>

Por su parte, Jaime Torres Bodet comentó al criticar el libro *Escenas de la vida futura* de Georges Duhamel:

<sup>35</sup> Waldo Frank, "Retrato de Charles Chaplin", *Contemporáneos*, julio de 1929, núm. 14, p. 289.

<sup>36</sup> Marcial Rojas, "El vitáfono", *Contemporáneos*, julio de 1929, núm. 14, p. 356. Miguel Capistrán atribuye a Villaurrutia el seudónimo de Marcial Rojas; en cambio, el *Diccionario de escritores mexicanos* lo atribuye a Jaime Torres Bodet y a Bernardo Ortiz de Montellano.

En esto —como en todo lo que sigue— aludiré simplemente al cinematógrafo mudo, el único que tiene una validez relativa para el espíritu. Del otro, pesadilla de un teatro para neurasténicos, a medias entre la realidad de la opereta y las ridículas abstracciones del método Berlitz, entrego todos los éxitos improbables a la devoradora crítica de M. Duhamel.<sup>37</sup>

Owen, González Rojo y Torres Bodet sepultarían sus inquietudes cinematográficas; Villaurrutia y Salvador Novo las guardarían momentáneamente. Bernardo Ortiz de Montellano escribiría *El sombrero*, pieza teatral para títeres, al calor de “la revisión de valores teatrales que ha provocado el cinematógrafo” parlante.<sup>38</sup>

## SEGUNDO TIEMPO

### Impacto de Eisenstein

Eisenstein, llegado a México en diciembre de 1930, estimularía la curiosidad cinematográfica de Bernardo Ortiz de Montellano y de José Gorostiza. Su visita sería importante porque aglutinaría a intelectuales de tendencias opuestas, como Luis Márquez y Vicente Lombardo Toledano, Diego Rivera y Roberto Montenegro, Agustín Jiménez y David Alfaro Siqueiros, entre otros, y porque llamaría nuevamente la atención de los intelectuales mexicanos sobre las posibilidades expresivas del cine.<sup>39</sup> Su impacto llega desde luego a la fotografía: una es la manera de retratar

<sup>37</sup> Jaime Torres Bodet, “Motivos”, *Contemporáneos*, septiembre-octubre de 1930, núms. 28-29, p. 170.

<sup>38</sup> Bernardo Ortiz de Montellano, “Teatro de títeres. El sombrero”, *Contemporáneos*, enero de 1931, núm. 32, p. 71. Agregaba:

...todo parece indicarnos que el elemento humano, el hombre, convertido en actor de sus pasiones y sus gestos reales y más que reales cotidianos, tiende a alejarse de la escena interesada en aprovechar los medios mecánicos y de prestidigitación que el mundo de los inventos pone, ahora, a su alcance.

Por tanto, descuidados aspectos del teatro, no menos expresivos —plásticos, luminosos, musicales— son objeto de premeditación de los autores nuevos que, coincidiendo con las prácticas del cubismo, desintegran, para profundizar mejor en sus esencias, los elementos del arte escénico. Estudio de la voz podría llamarse, en riguroso tecnicismo, “La Voz Humana”, de Cocteau —su último éxito teatral—, como podría ser estudio de los trucos de lo maravilloso, el “Orfeo”, y de la plástica y la música, “El matrimonio de la Torre Eiffel”.

<sup>39</sup> Sergio M. Eisenstein, “Principios de la forma fílmica”, *Contemporáneos*, mayo de 1931, núm. 36, pp. 116-135. A partir de este momento Agustín Aragón Leyva publicaría en la prensa diaria otros ensayos de teoría cinematográfica.

de Luis Márquez antes de Eisenstein y otra después de haber conocido al cineasta soviético; lo mismo puede decirse de Agustín Jiménez; incluso algunas fotografías de Manuel Álvarez Bravo no escaparon a esa presencia.

La importancia del cineasta en el medio artístico mexicano va más allá de la manera de fotografiar al paisaje y a los indios de México. Por Eisenstein, Villaurrutia cambió de opinión respecto al cine y Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza incursionaron en el cine. Sin embargo, en esta etapa no se observa unidad de acción como al escribir los ejercicios de prosa dinámica ya comentados. Cada quien se acercará al cine como mejor le parezca.

Al parecer, Salvador Novo se sustrajo a esa influencia; reacciona con mordacidad e ironía años después con el argumento de *El signo de la muerte*, donde fustiga a los nahuatlacos que soñaban con la restauración del imperio de Moctezuma, consecuencia del cine indigenista estimulado por Eisenstein:

En 1930 llegó a México Sergio Eisenstein, precedido de su fama personal por el *Crucero Potemkin* y por *Octubre*, películas soviéticas que había realizado y que le dieron fama universal... Del misterio en que al fin quedó sumida su obra maestra, hecha trizas en *Tormenta sobre México*, y exhibida después de su pleito con Sinclair, sólo quedó la valiosa enseñanza de que los cielos mexicanos, los magueyes y los calzones blancos se veían muy artísticos adecuadamente combinados con los tipos somnolientos y estáticos... A partir de Eisenstein, el cine mexicano descubrió el paisaje mexicano-ruso, visto desde el suelo con ángulos novedosos y sugerentemente fotografiados, hasta convertirse, por virtud de la repetición, en una pesadilla.<sup>40</sup>

Para apreciar el impacto del cineasta en los Contemporáneos basta hojear los números 35 y 36 de su revista, de abril y mayo de 1931. En el primero, Bernardo Ortiz de Montellano publica su "Primero sueño", obra en la que me parece descubrir el impacto de la narrativa cinematográfica y la transcripción de algunas imágenes fotográficas de *¡Que viva México!*; en la segunda, Agustín Aragón Leyva realiza una semblanza del director y da a conocer su traducción de "Principios de la forma fílmica" del mismo director; se publica la convocatoria del Cine Club Mexicano, en cuya creación parece haber intervenido Eisenstein; y se dan a conocer algunas fotografías de *¡Que viva México!* En fin, es un número dedicado, con mucho, a Eisenstein.

Vayamos por partes.

<sup>40</sup> Citado por Miguel Capistrán en la introducción a la *Crítica cinematográfica* de Xavier Villaurrutia, México, UNAM, 1970, pp. 26-27.

En primer lugar me parece que debo plantear la pregunta ¿por qué Eisenstein?

Parcialmente, en la semblanza de Aragón Leyva encuentro la respuesta: por su culto a la inteligencia, según se adivina en la respuesta de Eisenstein a una pregunta de Aragón Leyva:

La astronomía se ha vuelto el más audaz, juvenil y estético de los juegos de la inteligencia, y sus creaciones, ya dentro del dominio de la física, son tan acertadamente puras como las obras del arte más puro.<sup>41</sup>

En lo anterior encuentro dos coincidencias determinantes con los Contemporáneos: culto a la inteligencia y defensa de la obra de arte en cuanto tal. Eisenstein, por otra parte, participaba de la fobia a la sonoridad, como los poetas, al grado de firmar un manifiesto contra el cine parlante junto con Chaplin y Griffith durante su estancia en Hollywood, de donde precisamente llegó a México; fobia que no anuló su preocupación por dotar al cine de categoría artística, lo que debió llamar la atención de aquéllos. Por la fobia a la sonorización publicaron el ensayo "Cinema y teatro" de Anton Giulio Bragaglia en el número 34 de su revista. Un tercer factor parece ser el prestigio que sus películas le habían dado, de las que ya se conocía en México por lo menos *El acorazado Potemkin*. Un cuarto factor debió ser su obra sobre México que, de acuerdo otra vez con la semblanza de Aragón Leyva, impactó no sólo a los Contemporáneos sino al medio intelectual y oficial de México:

Como ninguna escuela psicológica ni singular intuición nos pueden dar la cifra sintética del hombre, examinemos mejor el dato objetivo, sujeto a experimentación, de su obra y de su obra sobre México...

El gusto con que Eisenstein escoge esos fragmentos, es el de un artista. Encuentra lo profundo, lo genuino, lo verdadero; desecha lo superficial, lo meramente exótico, lo que es sólo incidente sin significado. Está muy lejos de ser un *turista*.<sup>42</sup>

Quizá también les llamó la atención que Eisenstein hubiera sido prácticamente expulsado de los Estados Unidos y que hubiera sido encarcelado en México dos días después de llegar, bajo el cargo de "denigrar al país" por filmar aspectos del 12 de diciembre en la Villa de Guadalupe para incluirlos en su película; era, entonces, un perseguido, un marginado y una víctima, no por ser marxista, socialista, soviético o revolucionario, sino por no dar concesiones respecto a su concepción del cine como arte.

<sup>41</sup> Agustín Aragón Leyva, "Sergio M. Eisenstein", *Contemporáneos*, mayo de 1931, núm. 36, p. 182.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 183, 184.

### Bernardo Ortiz de Montellano

Según los dos números de la revista citada, el 35 y el 36, el impacto en Bernardo Ortiz de Montellano se manifiesta de dos maneras: en las imágenes literarias de su “Primer sueño” y en la organización del cine club, como ya se dijo. De acuerdo con la convocatoria para la fundación del Cine Club Mexicano, éste sería una filial de la London Film Society y de la Ligue des Cineclubs de París. Eisenstein, con toda seguridad, sirvió de enlace porque, ¿de qué otra manera se conectaron con las instituciones citadas? Ambas habían sido responsables de la invitación al cineasta para visitar Londres y París, respectivamente. También me parece ver su presencia en la redacción de los objetivos del cine club:

Procurar la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, y películas de vanguardia. Implantación del cinema educativo, con especial cuidado en la exhibición sistemática de películas científicas. Historia del Cine por medio de exhibiciones retrospectivas. Conferencias de propaganda sobre la importancia estética, científica y social de la Cinematografía... Su fin es altamente social y no lucrativo.<sup>43</sup>

Ese afán por conocer “buenas películas europeas, americanas y asiáticas”, esa “implantación del cinema educativo”, esa “importancia estética, científica y social de la Cinematografía” y ese fin “altamente social y no lucrativo” me suenan a ciertas características del cine soviético transmitidas por Eisenstein, pues, se recordará, Lenin había dicho entre otras cosas que, de las artes, el cine era la más importante porque permitía conocer a todos los pueblos de la tierra.

Por otra parte, seguramente las retrospectivas cinematográficas pretendían valorar la expresión artística del cine mudo, en un momento coyuntural para México, cuando se hablaba de fundar la industria cinematográfica nacional, como queda establecido con claridad en la misma convocatoria.<sup>44</sup> Si el cine en lo futuro sería parlante, lo menos era buscar una manera de conservar su categoría de arte. De ahí que los organizadores buscaran las películas de vanguardia, de ahí que la revista publicara el ensayo “Principios de la forma fílmica” de Eisenstein y de ahí otra de las razones para fundar el cine club.

¿Eisenstein, Torres Bodet y Agustín Leyva darían conferencias en ese cine club? ¿Qué otros especialistas cinematográficos había en México en ese momento capaces de satisfacer las inquietudes planteadas en la convocatoria? Me parece que no hubo otros.

<sup>43</sup> “Fundación del cineclub”, *Contemporáneos*, mayo de 1931, núm. 36, pp. 187-188.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 188.

Según Miguel Capistrán, la Universidad Nacional patrocinó dicho cine club, cuyas actividades se iniciaron con la proyección de *Maternidad* de Tissé.<sup>45</sup>

Pasemos al “Primero sueño”, publicado al principio del número 35 correspondiente al mes de abril de la revista *Contemporáneos*, el ejemplar anterior al número prácticamente dedicado a Eisenstein. Bernardo Ortiz de Montellano lo inicia con la palabra “argumento” que parece aludir al cine. Desde el primer párrafo, como en *Dama de corazones* de Villaurrutia, me parece encontrar el impacto del cine en la narrativa literaria en la unión de frases breves, o de palabras colocadas una después de otra como en montaje cinematográfico, cuya lectura inmediatamente provoca el surgimiento de imágenes en la mente del lector, como si las percibiera en una pantalla cinematográfica:

Suben olas de polvo. El poeta andaluz y yo caminamos por la orilla del Río del Consulado. En un jacal —caja de juguetes— cubierto por enramadas de flores, descubrimos un velorio indígena: tres niñas, sentadas, giran alrededor de la niña muerta, cantando coplas alusivas a la flor del romero.<sup>46</sup>

En la cita anterior también me parece encontrar dos aspectos íntimamente relacionados con Eisenstein, exteriorizados en un reportaje de Adolfo Fernández Bustamante publicado en *El Universal Ilustrado* por esas fechas: el mundo indígena y la relación de éste con la muerte, que impresionaran al director soviético. Precisamente el número 36 de *Contemporáneos* publica la fotografía que Agustín Jiménez tomó de Eisenstein mostrando una calavera de azúcar, de las que en otros tiempos se vendían en abundancia el día de muertos.

La cita “Reanímase en mi mano la niña muerta. Crece como una flor, o una ciudad, rápidamente. Después vuelve a quedar dormida”,<sup>47</sup> remite a las películas “de magia” que mostraban transformaciones instantáneas: de un ramo de flores brotan pequeños enanos que corren precipitadamente hasta desaparecer del cuadro; o los espectadores veían asombrados cómo, mediante un truco, las personas atravesaban gruesos muros de cal y canto, etcétera.

Las líneas “Formados, en grupo, aparecen algunos indios. Cada tres hombres conducen una guitarra, larga como remo”,<sup>48</sup> remiten a dos fotografías de *¡Que viva México!*, una publicada, al igual que la anterior,

<sup>45</sup> Miguel Capistrán, *op. cit.*, p. 14.

<sup>46</sup> Bernardo Ortiz de Montellano, “Primero sueño”, *Contemporáneos*, abril de 1931, núm. 35, p. 1.

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 2.

en el mismo número de *Contemporáneos* y en *El Universal Ilustrado*: la primera muestra a tres indios, en actitud doliente, recargados rígidamente, con una especie de rictus de la muerte, contra una pared; la segunda, bastante conocida y que Eisenstein o Tissé mostraron a Ortiz de Montellano, retrata a unos indios conduciendo un ataúd. Por cierto que una fotografía de otro momento de esta secuencia, que capta los rostros del cadáver y de dos de los conductores, también se publica en el número de *Contemporáneos* antes citado.

Polvo de los bolsillos de la tierra,  
 polvo de siglos descalzos  
 por escalar pirámides  
 y abrir el corazón de los magueyes.<sup>49</sup>

Estos versos remiten a otra de las fotografías publicadas en *Contemporáneos*, la del tlachiquero cuyo rostro se asoma entre las pencas de los magueyes, y a los indios atormentados de Eisenstein. El indio no como símbolo del México turístico, sino del que aún era explotado.

Bernardo Ortiz de Montellano parece pretender con su poema lo mismo que Eisenstein: encontrar “lo profundo, lo verdadero” del México rural; asimismo, al igual que Eisenstein, parece desechar “lo superficial, lo meramente exótico, lo que es sólo incidente sin significado”; más allá que Eisenstein, por amor patrio y amor propio, no quiere ser un *turista* en su tierra.

### José Gorostiza

En cambio, creo que José Gorostiza pretendía encontrar “lo profundo, lo verdadero” del mestizaje cuando escribió su argumento cinematográfico *Huracán, el corazón del cielo*,<sup>50</sup> posiblemente como una respuesta a *Janitzio*, película de Carlos Navarro filmada en 1936, y a *La noche de los mayas* de 1939 de Chano Urueta, cuando el indigenismo llegaba a las pantallas del cine mexicano.

El argumento de *Huracán* refleja conocimiento de Chichén-Itzá; quizá Gorostiza lo escribió después de visitar la zona maya. “La acción transcurre en Chichén-Itzá, antes de la Conquista pero después del descubrimiento de América, cuando ya existían establecimientos españoles en las islas del mar Caribe”, cuando solía haber naufragios que

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>50</sup> Argumento registrado en la Dirección General de Derechos de Autor en noviembre de 1939.

arrojaban españoles a las costas de México, como el caso de Jerónimo de Aguilar.

Un día, el rey de Tulum da como tributo al rey de Chichén-Itzá a un hombre español de unos cincuenta años y a su hija, una niña de siete. El rey de Chichén dispone que el hombre sea sacrificado y que la niña, a la cual llaman Cabellos de Oro, quede adscrita a su servidumbre, al cuidado de su mayordomo, quien tiene un hijo ligeramente mayor que ella. Ambos comienzan una amistad. “Una serie de escenas nos sitúa, en seguida, en medio del antiguo ambiente maya, hilando leyendas y costumbres en torno de la naciente amistad”; la película debía mostrar “cómo a él lo adiestran en el juego de pelota, la lucha y la caza, y cómo le enseñan a ella a moler el maíz, tejer mosaicos de pluma, etcétera”. Gorostiza proponía intercalar “alguna de las fantásticas tradiciones del Popol-Vuh” en labios de la esposa del mayordomo, madre de Lembá y cuidadora de Cabellos de Oro. Ésta entabla amistad con un adivino, quien a escondidas un día “le muestra el cielo y le explica cómo se hace el cómputo del tiempo”, seguramente en el caracol de Chichén-Itzá. Mientras observaban el cielo, debía mostrarse al espectador la transformación de Cabellos de Oro de una niña de 7 años a una mujer de 20.

La amistad entre Lembá, ahora de 25 años, y Cabellos de Oro se transformó en amor. El joven era el jefe del ejército de Chichén, en guerra con el reino de Tulum. Parte a la guerra después de que Kinyá, el gran sacerdote, lo consagra “en el interior del templo... en medio de coros y danzas y en presencia de todos los altos dignatarios”. Durante la ceremonia, Cabellos de Oro llora y comunica a su nodriza “es hermoso Lembá” y “entrecierra los ojos como para adueñarse de la imagen que ve”.

Lembá, que ganaba la guerra, es herido; lo llevan a Chichén; la joven lo atiende; un día ésta le canta una canción de cuna española que de pronto acude a su memoria. Durante la convalecencia de Lembá, los de Tulum comienzan a derrotar a los de Chichén. Mientras tanto la hija del rey de Chichén se ha enamorado de Lembá. Al sanar Lembá, el rey lo llama para ordenarle que acuda a combatir a los de Tulum; el joven pide la mano de Cabellos de Oro, el rey se la concede a condición de que regrese victorioso. La hija del rey, que de modo subrepticio escuchó la conversación, que había alimentado en silencio amor al joven y que se había arreglado para recibir a Lembá, desesperada por los celos “rasga sus vestiduras y se arranca sus alhajas”; acude a Zuyá “—hechicero, adivino y autoridad teológica del pueblo—” a quien le cuenta su pesar; Zuyá no ve con simpatía la unión de Lembá con Cabellos de Oro; promete actuar. Llegan la sequía y las enfermedades a Chichén. Un día Zuyá anuncia que “ha escrutado el corazón del cielo y que los dioses desean que Cabellos de Oro les sea sacrificada, arrojándola al cenote

sagrado". El rey y la población, que aman a Cabellos de Oro, se resisten a cumplir la sentencia, pero el hambre y las enfermedades continúan hasta que le piden a Cabellos de Oro que acepte el sacrificio. Ésta, "en un raptó supremo en que su antigua fe católica se funde extrañamente con la fe de su pueblo, acepta ofrecerse al corazón del cielo". En medio de ceremonias y ritos la conducen al cenote sagrado. Mientras tanto Lembá gana la guerra. Llega a Chichén en el preciso momento en que Cabellos de Oro va a ser sacrificada; ve, le explican y entiende los motivos; excepto Zuyá y el gran sacerdote, que ríen con malicia, el resto de la población lamenta el sacrificio,

entonces Lembá se dirige a Cabellos de Oro, en el borde mismo del cenote, y tomándola suavemente por la cintura, se arroja al fondo con ella. Un relámpago cruza el cielo; se oye un trueno cercano y el huracán se desata sobre la población en señal de que era este desposorio el que estaba en el designio de los dioses.

¿Qué pretendía decir José Gorostiza con el argumento? ¿Es acaso una crítica a las películas indigenistas que postulaban restaurar el reinado del indio, pues el argumento parece ser un alegato en favor del mestizaje?

Difícilmente una película no hecha se puede juzgar a través del argumento y en ausencia de la reconstrucción histórica visual, de los ambientes, del vestuario, del escenario; algunas veces Gorostiza se apoyaba en los especialistas, pues anota en el argumento que la reconstrucción de las batallas debía ser obra de los expertos. ¿Su propuesta, un mestizaje no llevado a cabo —pues Cabellos de Oro y Lembá no consuman su unión matrimonial ni tienen descendencia—, a su juicio, sería lo profundo y lo verdadero de México? ¿Es ahí, en la no consumación del mestizaje, donde radica la tragedia del argumento y no tanto en el hecho de arrojar al cenote sagrado? ¿O quizá es demasiado atribuir un simbolismo que no tiene a la obra de Gorostiza, quien sencillamente sucumbió ante el impacto de las ruinas mayas?

El argumento transmite la fascinación de Gorostiza por el mundo indígena, específicamente el de los mayas, al parecer descubierto en un viaje a Yucatán, al que trata de rescatar y describir en la pantalla cinematográfica. Salvo la novedad de ubicar la acción antes de la conquista, el argumento no ofrece un interés mayor; en pocas palabras, es la historia de "un amor desgraciado", como diría una nota roja del diario porfirista *El Imparcial*. Debo destacar que el argumento no trasluce la fina ironía de Salvador Novo.

Como dije anteriormente, en el número 36 de *Contemporáneos* se publicó el ensayo "Principios de la forma fílmica" de Eisenstein, traducido por Agustín Aragón Leyva. Junto con "Cinema y teatro" de Anton

Giulio Bragaglia, publicado en el número 34 de la misma revista en marzo de 1931, eran dos de los escasos, escasísimos escritos con una propuesta teórica publicados desde que el cine llegó a México. De ahí la importancia de los escritos y de que haya sido precisamente la revista mencionada la responsable de su publicación.

Poco se había especulado en México sobre las posibilidades expresivas del cine; había crítica cinematográfica sistemática desde 1917, y ésta implicaba una propuesta teórica del cine al comentar las películas, pero los escritos con propuestas teóricas para dotar de cualidades artísticas al cine son pocos, si acaso tres en más de treinta años de historia cinematográfica. Al inicio de los treinta, el principal divulgador de teoría cinematográfica es precisamente Aragón Leyva, el traductor del ensayo de Eisenstein, en las páginas de un diario capitalino, en las que sigue de cerca a Eisenstein.

Debo llamar la atención sobre Bragaglia, porque en 1911 publicó su manifiesto "Fotodinámica futurista" ya mencionado, que muestra la inquietud de los futuristas italianos por encontrar recursos expresivos en el cine. Asimismo, sobre el hecho de que la publicación de los ensayos de Bragaglia y de Eisenstein sin duda obedecía a la inquietud de los editores por el acercamiento, momentáneo, entre el cine y el teatro, motivado por la sonorización.

### Xavier Villaurrutia

En 1934, antes de iniciar su colaboración con el cine sonoro con la adaptación de *Vámonos con Pancho Villa*, o quizá mientras realizaba dicha adaptación, Villaurrutia escribió el argumento cinematográfico *El solterón*, al que registró en la Dirección General de Derechos de Autor de la Secretaría de Educación, pero lo guardó, y lo publicó hasta 1945 como obra de teatro.<sup>51</sup> Desde el principio tiene más características de obra de teatro que de cine: el argumento se desarrolla en un espacio cerrado y carece de las anotaciones técnicas correspondientes, no indica emplazamientos de cámara, ni la posición de ésta. Es notoria la dificultad que transmite para concebir el argumento cinematográficamente. También escribió para el cine *La mulata de Córdoba*:

...tema que usó además para una revista musical incluida en el espectáculo *Upa y Apa* (montado originalmente con este nombre en México en 1938 y con el de *Mexicana* en Nueva York) y como libreto también —en co-

<sup>51</sup> Según la Bibliografía de Xavier Villaurrutia, en *Obras*, se publicó en la *Revista de Guatemala*, julio-agosto-septiembre de 1945.

laboración con Agustín Lazo— de una ópera con música de José Pablo Moncayo.<sup>52</sup>

Lo cual confirma su vena dramática. En consecuencia, se desempeñará mejor como dramaturgo que como cineasta, según lo señaló Miguel Capistrán. La dirección de películas no se le facilitaba de la misma manera que la creación de obras de teatro. Su habilidad dramática, por una parte, le permitirá adaptar obras literarias o escribir diálogos para las películas; y su dificultad para concebir cinematográficamente los argumentos, por otra, quizá lo llevó a rechazar la dirección de películas cuando se la ofreció Clasa Films Mundiales “aduciendo que la industria debía aprovecharlo en sus funciones de autor, escritor y crítico”.<sup>53</sup>

Intervino en por lo menos doce películas.<sup>54</sup> El argumento *El amor es así*,<sup>55</sup> que dedica a Julio Bracho, lo escribió a fines de los cuarenta, según se deduce por el contenido: el mundo de los cabarets. No tiene mayor interés para mí.

En sus ensayos teóricos sobre cine, “Servidumbre del cine” y “Grandeza del teatro”, escritos para *El Universal* en 1934, y “Teatro y cinematógrafo”, publicado en *Cuadernos Americanos* en 1947, se percibe, además de sus propios razonamientos, la influencia de Bragaglia, de Pudovkin, pero, sobre todo, de Eisenstein:

de quien toma la idea del *tempo*, esto es, Eisenstein le hace sentir con más fuerza la necesidad de una clara percepción del problema, y es así que este elemento aparece repetidamente en las críticas de Villaurrutia y el desconocimiento del cual es la falla más grave que señala a los directores de cine mexicanos...

Por ese aferramiento a las raíces teatrales, no llegó a un deslinde preciso de los campos propios de un arte y de otro.<sup>56</sup>

La crítica cinematográfica la ejerció “en la revista *Hoy* de 1937 a 1941 y de entonces a 1943 en la revista *Así*”.<sup>57</sup>

De todos los Contemporáneos, Villaurrutia es quien tuvo mayor continuidad en su trato con el cine. Su obra al respecto merece verse con mayor detenimiento.

<sup>52</sup> Capistrán, *op. cit.*, p. 14. Es indispensable la consulta de la introducción de Capistrán para el interesado en profundizar más en esta etapa de la vida cinematográfica de Villaurrutia.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>55</sup> En *Obras*, pp. 597-600.

<sup>56</sup> Capistrán, *op. cit.*, p. 25.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 15.

Quizá existen más conexiones, que desconozco, de otros miembros de los Contemporáneos con el cine; me parece que he señalado las más importantes, aunque no me detuve a comentar ni a analizar la crítica cinematográfica de Jaime Torres Bodet y de Xavier Villaurrutia, tarea realizada ya por otros autores.



## QUE LOS QUE SE AMAN SUFRAN DE MODO TAN POCO JURÍDICO: LOS CONTEMPORÁNEOS Y EL CINE

GUSTAVO GARCÍA

*Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM*

En el principio fue el cine. Síntoma de lo abrupto de su llegada y de los entusiasmos mágicos que despertó, el cinematógrafo es una referencia obligada en las infancias de aquellos nacidos entre 1896, el año de llegada del invento de los Lumière, en adelante. Una generación que podríamos situar entre 1886 y 1910 crece con el cine, madura su lenguaje con él, llega a la adolescencia cuando David Wark Griffith asienta la primera gramática cinematográfica; es una generación que entiende la vida de otro modo, cotejando los arcaísmos de la cotidianidad porfiriana con las audacias y desmesuras de un primer cine de aventuras, amoroso o cómico, espectacular o fantástico. El cine consigue sus primeras obras maestras cuando esa generación está lista para venerarlas y romper lanzas contra la generación anterior, que despreciará al cine como un apéndice del teatro o lo entenderá con demasiada distancia (Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán).

Daniel Cosío Villegas aún no cumplía los diez años cuando ya trabajaba en el cine, y no tras la cámara, sino del otro lado de la pantalla. Cuenta en sus *Memorias* que:

Trabajaba los sábados y los domingos en el cinematógrafo de Colima para hacerme de veinte centavos adicionales al “domingo” paternal... me instalaba tras la manta que servía de pantalla para hacer los ruidos, o “efectos especiales”, como se llaman ahora. El chapoteo de un vado que cruzaba un jinete solitario me salía bastante bien golpeando con dos troncos el agua puesta en una gran bandeja; pero la veracidad del ruido disminuía si lo cruzaba todo un escuadrón de dragones, pues entonces el único recurso era golpear el agua frenéticamente. La falla mayor, e irremediable, era el disparo de armas de fuego: como yo no disponía sino de una sola pistola de fulminantes, la detonación era por fuerza débil, pero la cosa llegaba al

extremo del ridículo cuando en la pantalla se veía todo un tiroteo, pues entonces se advertía fácilmente la divergencia entre un fuego visual nutrido, y las detonaciones aisladas que producía mi pobre pistola, a la que debía yo quitarle el fulminante gastado y poner el nuevo que iba a detonarse. En realidad, lo que me salvaba en muchas ocasiones era la naturaleza o el “argumento” de las películas que se exhibían. Por ejemplo, en la llamada *La purga de papá*, la más elemental discreción imponía el silencio, y en *Aladino y su lámpara maravillosa* lo importante era la luz de la lámpara indagadora y no el chancleteo de Aladino.<sup>1</sup>

Pionero de tantas cosas en nuestra cultura, don Daniel tenía que serlo también de nuestro cine, aunque no pasara a la historia por sus empeños reforzando la fantasía de los primeros cinéfilos colimenses. De su infancia en la ciudad de México nos dejó un testimonio minucioso del cine más importante, el Salón Rojo, en los últimos meses de 1910:

A calle y media del hotel estaba el Salón Rojo, centro de diversiones de moda entonces... La cercanía del Salón y la simplicidad de la breve caminata para llegar a él, no nos quitaba la sensación de estar en una ciudad inmensa... A la sensación de inseguridad se agregó el mareo al trasponer la puerta misma del Salón. Lo que nos pareció una enorme multitud (y en buena medida lo era de verdad) entraba, salía, caminaba en una dirección y en la opuesta, arremolinándose sobre todo en dos sitios de la planta baja: los espejos deformantes y la escalera eléctrica que llevaba al segundo piso, donde estaba la sala de cine. Por lo pronto renunciábamos a vernos en los espejos, no sólo porque cada uno estaba copado por unas diez personas, grandes y chicos, sino porque nos pareció excesivo añadir a la inseguridad y al aturdimiento una deformación que acabara con la escasa identidad que de nosotros mismos nos quedaba... Pero sí nos formamos en la larga cola de los aspirantes a preparar por la escalera eléctrica. Ocho o diez turnos antes de llegar el nuestro, nos estiramos cuanto pudimos de manera de ver cómo se las arreglaban los otros para plantarse en el escalón primero de aquella máquina infernal. Cuando me tocó a mí, dejé pasar dos o tres escalones hasta sorprender el siguiente y poder poner en su centro la planta del pie. Salí bien de la prueba, pero no al terminar la ascensión. Por una parte, sentí que la escalera me disparaba, y por otra, que el tacón de uno de mis zapatos se atoraba en algo, impidiéndome pisar en tierra firme. Para cortar con aquella tensión nerviosa, nos tumbamos en las sillas de la sala del cine, donde vimos una película cuya trama no entendimos cabalmente, en parte porque ya había comenzado, pero en otra mayor porque su atrevimiento nos impulsaba a entrecerrar los ojos para no ver sino a medias aquellos abrazos y besos interminables del galán y la doncella.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Daniel Cosío Villegas, *Memorias*, México, Joaquín Mortiz, 1976, pp. 15-16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

El cine era una forma de la infancia; las mejores cinefilias nacen en esa etapa, cuando los valores morales y la idea de lo épico y de lo absurdo llegan de la demostración contundente de un argumento cinematográfico: es una formación inconsciente, cuyas resonancias, décadas después, serán asombrosas. Jaime Torres Bodet tampoco cumplía los diez años cuando ya era llevado al cine. Un tenedor francés de libros en una joyería, el señor Duval, dice Torres Bodet en sus memorias,

... nos invitaba al cinematógrafo, a admirar a Gabriela Robinne en *La reina de Saba* o a sonreír con las tribulaciones cómicas de Max Linder.

Para mí, aquéllas eran horas de intensa delectación. Me pasmaba la inmovilidad en el palco oscuro, frente a la pantalla en cuyo rectángulo plateado seguían mis ojos las aventuras de un pueblo mudo, elástico y transparente. En la sombra, las manos del invisible pianista acariciaban las olas de un viejo vals, los holanes de una mazurka o los polvosos pliegues de raso de un minueto. La música de ese piano (no exenta de notas falsas) se avenía a veces muy mal con los argumentos de las películas.<sup>3</sup>

Atemos los cabos de una generación que nació cinéfila dejando que Salvador Novo recuerde sus primeros avances en una ciudad que se medía de película en película, de cine en cine:

Puedo invocar el rectificable testimonio de mis recuerdos personales para atrever que uno de los primeros fue, antes de la revolución, el *Cine Friné*, que en las calles de Guerrero exhibía las cintas Pathé y sonorizaba desde detrás de la pantalla el trote de los caballos... Lo que después haya ocurrido en este capítulo, ni lo sé ni me consta sino hasta el año de 1917 en que a mi reingreso en esta ciudad, la dual y compartida admiración por las películas italianas —¡Oh, Pina Menichelli; oh, Francesca Bertini; oh, Gustavo Serena; oh, Tullio Carminati; oh, Febo Mari; oh, Maciste!— y por las yanquis de episodios —¡Oh, espeluznantes *Misterios de Nueva York*, *Misterios de Myra*, *Teléfono de la muerte*, *Moneda rotá!*— crearon, con sus funciones, los órganos adecuados en qué dar sus funciones, y así fueron prosperando el *Cine Casino* y el *Briseño* (que se reventaba tan chéveres danzones) por Guerrero; el *San Hipólito* —hoy *Monumental*—, el *Venecia*, con sus afamadas marimbas. Y en el centro, por supuesto, aquel paraíso celestial que era el *Salón Rojo*, con sus dos salones aparte, y en medio sus escaleras eléctricas, sus espejos deformadores para reventar a uno de risa, y poco más tarde sus orquestas de jazz llenas de banjos, hasta para bailar. Allí, en el *Salón Rojo*, se realizó el primer intento precursor de adecuar toda una larga partitura de música expresiva a toda una larga película de Mary Pickford, la Novia de América. Allí, también, el Cine Nacional nació en los pañales de aquella película de escenas como al horno que se llamó

<sup>3</sup> Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, México, Porrúa, 1981, p. 9.

*La luz, se parecía al Fuego de la Menichelli, y reveló la asombrosa belleza de aquella María Félix de por 1918 que era Emma Padilla.*<sup>4</sup>

El cine es una gufa total: el hombre del siglo diecinueve se parece más al de la Edad Media que al del siglo que le seguiría. El cine alteró para siempre la mente del hombre, le acercó el mundo, le dio concreción a sus fantasías más desatadas. Ahora es difícil marcar la línea divisoria entre nuestro comportamiento natural y el adquirido por el cine, que nos ha enseñado a sentarnos, apoyar el mentón en la mano, declarar el amor o el odio, habitar nuestra ciudad, vestir. Fue la generación de los Contemporáneos la que tuvo más clara la polémica interna entre el entusiasmo por el cine y la disciplina analítica que exigía la cultura de la época, tan preocupada por el método. La generación del Ateneo de la Juventud ya estaba intelectualmente formada cuando empezó a verse el cine en México; vio en el nuevo medio una ampliación de sus posibilidades narrativas. A finales de los veinte, la influencia de la gramática cinematográfica, que ya ha pasado por Griffith, Eisenstein, Pudovkin y el expresionismo alemán, era perfectamente identificable en su prosa y en su poesía, en sus figuras, en la puntuación, en el ritmo, en la audacia de las elipsis, influencia que podía venir directamente de la experiencia como espectador o por las lecturas de otros igualmente influidos antes.

En 1925, los Contemporáneos se abren de capa ante el cine: Salvador Novo publica su poema "Cine", melancólica meditación sobre una escapada al cine con un ser amado. Ahí ya se precisa el valor didáctico del cine para la vida cotidiana de la generación: "Asistimos al cine / como quien no sabe el papel / y va a verlo ensayar por profesores. / El director sabe siempre / cómo acabarán las cosas / y nosotros deberíamos ya saberlo". En el mismo 1925, Jaime Torres Bodet, con el pseudónimo de *Celuloide*, es el primero de la generación que hace crítica cinematográfica por sistema, en *Revista de Revistas*. Sus notas son de una lucidez y un goce por el espectáculo que sólo pueden derivar de una cinefilia alimentada, al menos, cada sábado. Llega con un elenco de favoritos, entre quienes destacan el actor Adolphe Menjou, a quien estudia en una película tras otra, enamorado de su personaje de "el amante perfecto", y Charles Chaplin, a quien dedica las mejores notas a partir de *La quimera del oro*. Está al tanto del *star system* y sus riesgos, los imitadores de Valentino, los talentos desperdiciados de los mexicanos Ramón Novaro (de quien aún no se exhibía aquí su *Ben Hur*) y Dolores del Río.

Jaime Torres Bodet entendió de inmediato las posibilidades del cine como expresión cultural autónoma; pese a lo que se pudiera esperar, no se empeña en cotejar al cine con la literatura (aunque sí con el teatro,

<sup>4</sup> Salvador Novo, *Nueva grandeza mexicana*, México, Hermes, 1946, pp. 44-46.

pero en términos mucho más inmediatos, a partir de las obras que se representaban en México en el momento). Ya está valorando los empeños de los primeros cineastas mexicanos por filmar obras de algún valor narrativo (las adaptaciones de Federico Gamboa, las películas piadosas) en busca de un público de iguales, universitario, letrado. Con las armas de André Gide y de Jules Michelet, analizaba las películas, les rescataba su pertinencia histórica, su pertinencia moral. Adelantado a su época, ya exigía a los exhibidores y distribuidores que las películas se conservaran en una filmoteca, aunque fuera para reciclar los mejores títulos cuando la cartelera incluyera horrores. Si Michelet le permitía explicar las virtudes de la superproducción de Henry King, *Romola*, que la MGM había ido a filmar a Florencia, Gide lo guiaba en el compromiso cultural y ya reivindicaba, en 1927, la relación del literato con el cine:

Los escritores más angulosos de la crónica —José Juan Tablada, entre ellos— dedican gran porción de sus noticias informativas a reseñar, a ilustrar las películas del día. ¿Por qué el cine no aprovecha a su vez esta expectación favorable y sustituye los recursos populares, los efectismos truculentos de que se nutre por los procesos, por las situaciones, por la sólida geometría que podrían convertirlo en arte puro?<sup>5</sup>

Torres Bodet no estaba solo en el panorama del comentario cinematográfico: al citado José Juan Tablada, que publicaba en *El Universal* sus crónicas neoyorkinas, frecuentemente sobre lo que veía en el cine, se deben agregar los comentarios, en *El Universal Ilustrado*, de Luz Alba, pseudónimo de la periodista y actriz Cube Bonifant, y que en su sección cinematográfica ejerció la crítica más severa y mejor documentada del medio, hasta 1940, cuando se desvió al trabajo teatral, y Carlos Noriega Hope, contemporáneo puntual de los Contemporáneos. Nacido en 1896, el año de llegada del cine a México, fue el primero en escribir un libro sobre Hollywood (*El mundo de las sombras*, 1922) y en abrir secciones fijas de información sobre el medio, en cuanto pasó a dirigir *El Universal Ilustrado*. A él corresponde, también, inaugurar para México la literatura cinematográfica: a lo largo de los años veinte, publica varios cuentos ambientados de Hollywood, documentando a los extras, los técnicos, las estrellas en decadencia, sin los afanes simbólicos que acompañaron a Ramón Gómez de la Serna cuando inventó a partir de Hollywood su antiutopía de *Cinelandia* (1923). En *El Universal Ilustrado* de Noriega Hope, Gilberto Owen publicaría en el mismo 1925 su relato *La llama fría*. Nombres, entusiasmos, obras; en 1925, el caldo de cultivo estaba listo para que cuajara la generación. Vendrían los empeños del

<sup>5</sup> Jaime Torres Bodet, *La cinta de plata*, México, UNAM, 1986, p. 146.

teatro y la revista *Ulises*, los de la revista *Contemporáneos*, y la publicación de poemarios y novelas.

Recuperamos a Torres Bodet en 1933. Tras varios experimentos, el cine sonoro se instaló definitivamente en México en 1931 con *Santa*, dirigida por Antonio Moreno, el actor español afincado en Hollywood, y con guión, precisamente, de Noriega Hope. Dos años después, ya estaba filmando sus primeras obras maestras definitivas: *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes, según un cuento del vasconcelista Mauricio Magdaleno, y *La mujer del puerto* de Arcady Boytler, según un cuento de Guy de Maupassant adaptado por Guz Águila. El primer cine sonoro mexicano se nutrió de camarógrafos estadounidenses como Alex Phillips, Ross Fisher y Jack Draper, y de los actores de habla hispana, muchos de ellos mexicanos, que ya habían hecho carrera en Hollywood, ya fuera en su etapa silente o en las versiones al español de las películas en inglés.

De las notorias carreras de Dolores del Río, Lupe Vélez y Lupita Tovar en Hollywood, Piedad Santelmo, el personaje medular de *Estrella de día*, hace una sorprendente recapitulación de los influjos de la imagen como tema romántico: Piedad Santelmo es una presencia, una belleza indescriptible, la jovencita que llega a Hollywood como triunfadora de un concurso para encontrar las cejas más bellas. Añorará un México provinciano hecho de sabores, aromas; en Hollywood se le reinventa la vida, el pasado, los gustos, se le despoja de la carne para dejarla en imagen. En México, el estudiante Enrique vive sólo para contemplar esa imagen en la pantalla. Escribe Torres Bodet:

Piedad no existía para él sino en primer plano, en función del cine. Lúcida, activa, franca, inexorablemente despierta. Le quemaba, sí; pero como el hielo. Todos los gestos humildes que el hombre busca en la mujer para comprobar que no es sólo una diosa —o un monstruo—, sus ojos no los veían. Sabía de qué modo accionaba en el éxtasis, el coraje, el terror, el incesto o la muerte; pero no tenía idea de cómo bostezaba, cómo dormía, qué expresión congelaba su boca durante la obstinación, en la duda, frente a una taza de chocolate.<sup>6</sup>

*Estrella de día* continúa la línea de relatos sobre el enamoramiento de una imagen, que ya había alimentado al *Drácula* de Bram Stoker y al pintor de *El retrato oval* de Poe (esa premonitoria parábola sobre la vida de la imagen), aunque las semejanzas más claras de la novela se dan con la *Isabel* de André Gide; como en el relato gideano, la imagen antecede y pospone el encuentro con la persona real que está al alcance de la mano. La imagen es la concreción de sueños y el motor de temores;

<sup>6</sup> Jaime Torres Bodet, *Estrella de día*, en *Narrativa completa*, México, Offset, 1985, tomo 2, p. 35.

uno es en función de esa imagen; en la pausa para el encuentro final, el enamorado se entrena, se transforma, se educa, se vuelve imagen y semejanza de la imagen. Gide tampoco llegaba solo a la mente de Torres Bodet; las muchas historias de amor emanadas de los relatos románticos y que el cine había adaptado con todos los excesos necesarios, habían dado el pie narrativo; las propias estrellas de cine, las revistas de chismes y una atmósfera cinematográfica, hacían verosímil, llevaban al extremo de lo cotidiano un ejercicio narrativo que a la fecha permanece como una rareza poco atendida.

Escribía Torres Bodet en sus *Memorias*: “Cada generación elige sus espectros. Pocas los crean. Para la nuestra, el cinematógrafo mudo empezaba a ser una fácil mitología: el sucedáneo de lo que fuera, para los románticos, la novela de Ponson du Terrail o de Eugenio Sue ... Más que los actores, nos atraían los personajes”.<sup>7</sup> Y, en efecto, harían falta unas cuantas sacudidas —la persecución al viejo grupo de los Contemporáneos tras el escándalo de la revista *Examen*, sobre todo, con las consecuentes pérdidas de espacios— para que el grupo sin grupo se decidiera por fin a entrar al cine. En 1935, Celestino Gorostiza y Xavier Villaurrutia ingresarían como guionistas de *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Fernando de Fuentes, la mejor película mexicana hasta la fecha; Novo lo haría dos años después, también para Fernando de Fuentes, como dialoguista de *La Zandunga*, que marca el retorno a México de Lupe Vélez, con quien Gorostiza debutaría en la dirección con *Naná* en 1943. Pero ésa ya es la historia de los otros o, como diría Kipling, simplemente otra historia.

<sup>7</sup> Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, op. cit., p. 55.



## CONTEMPORÁNEOS Y “L’ESPRIT NOUVEAU”: EL CINE

LOUIS PANABIÈRE  
*Universidad de Perpignan, GRAL,  
Universidad de Toulouse*

En cuanto entran en las categorías de la historia literaria, los movimientos y los escritores adquieren una postura monolítica, una imagen como paralizada. Una de las funciones más importantes de estos encuentros que presenciamos es, a mi parecer, tratar de matizar, revitalizar o mejor dicho humanizar los estereotipos. Esto vale más que nunca para la generación de los Contemporáneos, porque han sido muchas veces víctimas de definiciones y de etiquetas que limitaban de manera errónea el sentido y el alcance de su obra.

A partir del tema del cine, y necesariamente de modo esquemático, intentaré considerar una actitud significativa de su obra crítica y proponer una explicación que subraye su valor.

A principios de nuestro siglo, precisamente el 17 de noviembre de 1917, Guillaume Apollinaire dio una famosa conferencia en la que definía el “Espíritu nuevo” expresado antes en su poema “Zone”:

Al fin estás harto de ese mundo antiguo  
Pastora oh torre Eiffel el rebaño de los puentes bala esta mañana  
Estás cansado de vivir en la antigüedad griega y romana.

Apollinaire distinguía la cultura contemporánea de la cultura clásica, y añadía en “La hermosa pelirroja”: “Juzgo esta larga querrela entre la tradición y la invención / El Orden y la Aventura”.

Este “Espíritu nuevo” se manifestó también en México con los Estridentistas, quienes exaltaron en sus actos y obras los adelantos técnicos de la civilización.

El cine, género nuevo e industria cultural, más cerca en aquel entonces de la aventura que del orden clásico, puede ser un buen revelador de las opciones de los intelectuales y de los creadores frente a la dico-

tomía entre el impulso hacia el futuro y el culto respetuoso al pasado. Para unos, el cine no era más que una diversión comparable al circo o, en el mejor de los casos, un subproducto del teatro. Acordémonos de lo que escribía el “clásico” Paul Valéry: “Los actores de teatro son más verdaderos que los fantasmas idénticos que una fuente luminosa proyecta sobre la pantalla... las voces mismas suenan a ultratumba”. Para otros, el cine representaba una de las expresiones privilegiadas de nuestro tiempo. Pero las resistencias eran fuertes. En México, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán habían abierto el camino con las excelentes críticas de cine en periódicos españoles firmadas con el seudónimo de “Fósforo”. Escribía Reyes, sintiéndose muy solo en esta disciplina: “Entiendo que sólo Fósforo y cierto periodista de Mineápolis consideran el cine como asunto digno de las musas”; y también: “Epitafio a Fósforo: aquí yace uno que desesperó de ver revelarse un arte nuevo”.

El camino estaba abierto. Pero en la generación siguiente, me parece interesante considerar la actitud de los Contemporáneos, mucho más medidos que los Estridentistas en el área del arte, admiradores de Gide y de Valéry y considerados justamente como los “clásicos” de la cultura mexicana contemporánea. Sus opciones y posiciones frente al cine nos deberían permitir aclarar y poner de manifiesto las características más reveladoras de su situación cultural e ideológica en los tiempos de la “querella” del “Art Nouveau” o Vanguardia.

Lo primero que hay que decir es que, si bien aplicaron su rigor crítico a las formas culturales más tradicionales, del soneto a la elegía, nunca ignoraron las expresiones contemporáneas en las áreas de la literatura, la música y las artes plásticas. Y por supuesto no faltaron los análisis y los juicios acerca del cine. Pero sería preciso examinar en qué forma lo hicieron: ¿con el entusiasmo desbordante de la afición por lo nuevo o con el recelo desconfiado de los tradicionalistas?

En los diferentes escritos de los Contemporáneos que se refieren al cine, lo primero y lo más notable es el afán de definir una forma nueva de expresión, un nuevo significante. Los varios y extensos ensayos de Villaurrutia al respecto son muy significativos. Se trata ante todo de separar al cine de los demás lenguajes. La forma, el nuevo tipo de código, fue lo que más les preocupó. Villaurrutia insiste en distinguirlo del teatro (lo que no lograban hacer en Francia con el “cine de arte”) y en destacar la originalidad del discurso cinematográfico. Escribe: “Mientras que la obra dramática es un proyecto, como una partitura, pensada para una interpretación futura, el cine es una realización”. Mostrando así uno de los aspectos claves en que poca gente se fijaba entonces.

Pero lo que más interesó a Villaurrutia fue sin duda la posibilidad que tiene el cine de *crear un nuevo tiempo y un nuevo espacio*, de una manera mucho más tangible que las demás formas de arte: “El tiempo

del cine escoge partes significativas de la acción... son tiempos ideales que escapan al tiempo real". Y en la revista *El Espectador* dice Humberto Rivas: "El cine no se conforma con describir un episodio pretérito o ausente. Nos los evoca, los acerca, los resucita y los hace desfilar nuevamente por la tarima de su escenario vital".

En cuanto al espacio, Villaurrutia escribe: "El cine tiene el privilegio de trasladarse de un lugar a otro, no por medio de una figura retórica, no en virtud de una indirecta facultad descriptiva, sino en cuerpo y alma... Hecho para la vista, el cine transforma toda su energía en movimiento; su constitución orgánica es la velocidad". De lo mismo se asombra José Gorostiza cuando escribe acerca del *Acorazado Potemkin*: "Todo el mundo ha visto y admirado esta película y sabe hasta dónde puede penetrar la visión del gran cineasta ruso en la carne de las multitudes y en la esencia de las máquinas, para arrancarles un gesto dramático que el rostro humano es incapaz de producir". No hay mejor ilustración de la preocupación esencial de Apollinaire y de su "Espíritu nuevo" deseoso de borrar las cadenas del tiempo y del espacio. Los Contemporáneos, sin alardes revolucionarios, estuvieron entre los primeros, con sus análisis rigurosos y agudos, en ver esta prodigiosa facultad del cine que puede forzar la realidad, modificar lo visible y dar cuerpo y movimiento a lo invisible.

El otro aspecto formal del cine en que hicieron hincapié fue *el papel de la técnica y de los recursos expresivos* que podía crear. El trabajo sobre la película, la importancia de la exposición del revelado para efectos dramáticos, son para Villaurrutia nuevas posibilidades de lenguaje original. También lo es la posibilidad de mover la cámara y de cambiar las perspectivas. Escribe: "El cine hace un uso particular de la imagen en movimiento... Con los cambios de perspectiva, la cámara decide acercarse al sujeto o al objeto", y da como ejemplo de posibilidad expresiva el gran acercamiento del ojo desgarrado en *El perro andaluz*. Insiste también Villaurrutia en las modalidades diferentes del uso particular de la economía del diálogo, del material sonoro como ambientación psicológica y de la necesidad de recurrir al lenguaje de las formas plásticas con la sustitución de la corporeidad viva del actor por la imagen, pasando de tres dimensiones a dos. José Gorostiza, como él, muestra la primacía de la técnica sobre todo, hasta sobre los actores: "Eisenstein ha suprimido al actor: no lo necesita. México, que no puede ofrecerle actores y sí vida extraordinariamente rica en toda clase de formas, es un campo propicio como ningún otro al desarrollo de su genio".

Sin dejar de considerar la expresión cultural tradicional, como lo hacían muchas veces los supuestos "Futuristas" iconoclastas del pasado, los Contemporáneos consideran las nuevas posibilidades tecnológicas como un apreciable enriquecimiento. Por eso, en un número de la revista

hay un extenso artículo de Eisenstein sobre las particularidades y la importancia del montaje en el cine, considerado como una técnica muy elaborada.

Pero como siempre, en todo lo que hicieron frente a este nuevo lenguaje considerado técnicamente como tal, los Contemporáneos, lejos de dejarse llevar por el entusiasmo y los impulsos arrolladores de las modas, insistieron sobre la *necesidad "clásica" del rigor y de la lucidez*. El cine ofrece enormes posibilidades nuevas, tiene una gran flexibilidad y mucha mutabilidad, pero, escribe Villaurrutia: "Como dijo Diderot a propósito del teatro, la claridad es lo esencial, y más en el cine todavía ya que el público es heterogéneo". Con el rigor formal que lo caracterizaba, insistió sobre la necesidad de fijar límites precisos a este tipo de expresión para no confundirlo con otros medios y diluir sus potencialidades. En mayo de 1930, en *El Espectador*, subraya lo imprescindible de la especificidad formal: "Para nosotros, el cine tiene un ámbito estricto donde moverse, y dentro de ese ámbito ha de proyectar hacia afuera sus victorias y sus fracasos. Todo lo que sea querer evadirse de ese recinto hermético —baluarte de su máxima libertad— lo conducirá fatalmente a la disminución y a la postre a la pérdida total de su potencia artística".

Vemos así claramente que, sin ningún prejuicio y con rigor espiritual, los Contemporáneos consideraron al cine como una nueva forma de expresión artística, rica en posibilidades y con grandes recursos formales. Pero su análisis es medido y llevado más por el rigor que por el entusiasmo desbocado. Como en los otros géneros literarios, el cine ofrecía, según ellos, virtudes expresivas a partir de un lenguaje, de un código o significante particular.

En cuanto al *contenido*, encontramos las mismas ideas serias y profundamente lúcidas. En primer lugar, los Contemporáneos han visto muy bien las facultades que tiene el cine de *ilustrar el mundo del siglo XX* y de dar cuenta de nuestra realidad. Un nuevo realismo nace en la pantalla. Según Villaurrutia: "Devuelto desde el cine, el realismo resulta un fenómeno completamente nuevo. Está cerca y está lejos del panorama objetivo: cerca por la totalidad de sus perspectivas y lejos por la manera de soslayar la concreción incongruente y excesiva". El ojo de la cámara nos puede hacer penetrar más allá de las apariencias sensibles, como, según José Gorostiza, lo hizo Eisenstein: "La gran virtud de Eisenstein consiste en animar lo inanimado, haciéndonos descubrir zonas escondidas de la materia que no conocía nuestra mirada, torpe como es y hecha a reposar en la superficie de la materia". Lo mismo afirma en la revista el especialista de cine Agustín Aragón Leyva acerca del director ruso: "Eisenstein toma fragmentos de la realidad para reconstruirla... en una yuxtaposición desfigurativa, que avizora un porvenir". Los "vastos y

extraños dominios" de los que hablaba Apollinaire para definir la nueva circunstancia están aquí.

El cine permite descubrir la profundidad de lo real, pero es también, según los Contemporáneos, un género perfectamente adaptado para reflejar la civilización de nuestro siglo y rehabilitar lo que antes no formaba parte de los temas "nobles", dignos de expresión cultural. La vida cotidiana y el entorno contemporáneo se vuelven objetos de arte, y en esto estamos muy cerca de la gran preocupación del "*Esprit nouveau*". Lo mismo que Torres Bodet había alabado a Apollinaire por "su apasionada curiosidad por los objetos y los seres que representan un camino cualquiera del mundo que nace", al igual que Alfonso Reyes había escrito que el cine de Hollywood era "el Olimpo de los tiempos modernos en el que la mecanógrafa es la musa de la nueva civilización", encontramos en el número 5 de la revista *Contemporáneos* el muy significativo texto de Enrique González Rojo titulado "El día más feliz de Charlot" —cuento cinematográfico en cuatro escenas y una apoteosis— cuyo final ilustra muy bien el valor del cine para el imaginario de nuestro siglo:

Atrás ha quedado la enorme masa de la estatua de la Libertad, dando la espalda a los Estados Unidos y alumbrando las sendas tumultuosas del mar. Los rascacielos de Nueva York se vislumbran penosamente entre la bruma. Elevan sin misericordia sus agujas y de tanto picar la esfera azul harán que un día caiga sobre nosotros desinflada e inútil... Charlot y su compañera... juntan los labios y se dan un largo beso de rigor.

La idea de que el lenguaje cinematográfico puede ser uno de los mejores intérpretes del mundo contemporáneo lleva al concepto que define al cine como el significante más adecuado de nuestra civilización. Luego puede ser el lugar de una nueva mitología, de "nuestra" mitología, en el sentido que le daba Roland Barthes. El artículo de Jorge Cuesta "Una mujer de gran estilo: Mae West" es muy revelador al respecto. Cuesta trata de demostrar, a partir de la película *No soy un ángel*, que el cine es el teatro griego de nuestros tiempos: es la puesta en escena, la "contemplación de la mitología". Esta mujer "fascinante" (y Cuesta da a este adjetivo el sentido que le dará más tarde Baudrillard) "está por encima de lo común, de lo natural... es la victoria del símbolo sobre la realidad, del artificio sobre lo real". En esta película, según Jorge Cuesta, tenemos la personalización de la realidad del deseo. Escribe: "La virtud del mito es ser fascinante, cautivador... todos saben que lo que allí vivió es mentira, pero Tira advierte la verdad que en esa mentira existe de un modo permanente, en vez de la inexpresiva sombra del hastío cotidiano, una inesperada promesa de placer". No se puede definir mejor el cine como fábrica de mitos y como reflejo simbólico

de nuestra época. Habría que añadir, es evidente, muchos ejemplos que nos ofrece en este caso la obra de Salvador Novo, quien fue sin duda el mejor ilustrador de los mitos contemporáneos entre el grupo, pero la falta de espacio lo impide.

Lo importante, para concluir, era tratar de definir la actitud de los participantes en la revista *Contemporáneos* frente a un movimiento cultural importante de nuestro siglo, que oponía dos maneras de considerar el futuro de la literatura y de la cultura en general. Con los pocos ejemplos aquí presentados, necesariamente incompletos, he intentado mostrar que estos excelsos representantes de la cultura mexicana han tenido una actitud, como siempre, particularmente original y ejemplar.

Frente a un género nuevo, el cine, y en el momento en que el “Espíritu nuevo” era, en muchos casos, motivo de provocaciones y de estallidos espectaculares por un lado, y por el otro de recato prudente y desconfiado, ellos han mostrado el camino del verdadero análisis, riguroso y profundo. En las tensiones entre los partidarios del pasado y los promotores del porvenir había muchas exageraciones y no existía el justo medio. A propósito de las novelas de Galdós, Jaime Torres Bodet escribió que existía un abismo entre “la España en ruinas y la España en germen”. La situación era a veces igual en el campo de la cultura de principios del siglo. Entre estos extremos, el “clasicismo” de los Contemporáneos, en el sentido que Jorge Cuesta daba a esta palabra, es el ejemplo más valioso. Sin “rancia” adulación del pasado y sin arrojo impetuoso hacia lo nuevo, ellos fueron los más notables promotores y los mejores teóricos de una nueva forma de arte. Como André Gide, quien fue muchas veces su punto de referencia, fueron “exploradores incansables tanto de lo machacado como de lo desconocido” (Eric Deschodt), dando el mejor ejemplo del eslabón entre dos tiempos culturales.

Estoy persuadido de que ellos constituyen, en sus escritos sobre el cine y en todas sus obras, la mejor ilustración de lo que entendía Guillaume Apollinaire por “*Esprit nouveau*” cuando escribía: “Oh sol es el tiempo de la Razón ardiente”, ya que aplicaron a todo lo que analizaban, como ya se ha dicho, su “Inteligencia en llamas”.

# FACETAS



## LA PROSA DE BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

MERLIN H. FORSTER  
*Brigham Young University*

Durante unos quince años, entre 1920 y 1935 más o menos, sabemos que el grupo de amigos que ha pasado a la historia como “los Contemporáneos” se definía con una serie de actividades colectivas. En colaboración con sus compañeros de grupo, Bernardo Ortiz de Montellano contribuía en forma significativa a esas iniciativas comunales y al mismo tiempo se esforzaba, como los otros amigos, en desarrollar su propia obra de creación y crítica literarias. Es más: en algunas de las actividades colectivas, en particular en todo lo relacionado con la publicación de la revista *Contemporáneos*, Ortiz de Montellano era la figura absolutamente central. En vista de su presencia fundamental en el grupo, entonces, y tomando en cuenta también su considerable producción creativa y ensayística, es interesante reflexionar un poco sobre el virtual olvido en el cual este “Contemporáneo” ha caído. Tenemos que reconocer que en el medio siglo después de 1940, la obra de Ortiz de Montellano ha tenido relativamente poca atención crítica. Las dimensiones de su colaboración en el grupo y su propia obra literaria no han sido suficientes para que Ortiz de Montellano se considere, en el ya abundante discurso crítico sobre los Contemporáneos, en el mismo nivel de importancia que Gorostiza, Torres Bodet, Villaurrutia y Owen, por ejemplo, o aun que Novo y Cuesta. Con la posible excepción de González Rojo, creo que Ortiz de Montellano ha quedado a través de los años como el menos estudiado entre las figuras centrales de los Contemporáneos. Debemos reconocer que sí ha habido cierta atención a su obra poética, mayormente en la forma de comentarios breves o estudios enfocados sobre una dimensión en particular,<sup>1</sup> pero sus considerables aportes a la na-

<sup>1</sup> Entre los comentarios aparecidos durante la vida de Ortiz de Montellano, podrían mencionarse los siguientes: Agustín Loera y Chávez, “La joven literatura mexicana: Bernardo Ortiz de Montellano”, *México Moderno* 2.8 (marzo de 1921): 113-115; Benjamín Jarnés, “Pescador de imágenes”, *Ariel disperso* (México: Stylo, 1946): 102-103; las cartas de

rrativa, al ensayo y al teatro no han recibido la misma atención.<sup>2</sup> Podríamos sugerir, creo yo, que la obra de Ortiz de Montellano merece, al lado de la de sus compañeros de grupo, una consideración más detallada, y que tal rectificación debe comenzar con su prosa como la vertiente de esa obra que menos atención ha recibido. Espero que este comentario sirva como modesta aportación a ese proceso necesario.

Como fue el caso de todos los Contemporáneos, sin embargo, tenemos que reconocer primero que la poesía representa el pilar central de la obra de Ortiz de Montellano, y que su obra en prosa debe situarse inicialmente entre las seis colecciones de textos poéticos que él publicó entre 1921 y 1937.<sup>3</sup> La obra no poética, en su mayoría aparecida entre 1925 y 1946, consta a mi modo de ver de tres aspectos distintos: 1) escritos teatrales; 2) escritos ensayísticos y críticos; 3) escritos narrativos. En forma algo arbitraria tal vez, voy a dejar los materiales del primer aspecto para otro estudio. Estos breves textos teatrales,<sup>4</sup> a veces en verso, muestran el vivo interés que tenía Ortiz de Montellano por la he-

---

crítica sobre *Sueños* que se incluyen en *Una botella al mar* (México: Rueca, 1946); J.M. González de Mendoza, "La obra de Bernardo Ortiz de Montellano", *Cuadernos Americanos* 46.4 (julio-agosto de 1949): 262-274. En mi libro *Los Contemporáneos (1920-1932)* (México: Andrea, 1964: 56-65) se estudia la poesía temprana de Ortiz de Montellano y se presentan algunas ideas breves sobre su prosa. El estudio más extenso, y al mismo tiempo el más estrechamente enfocado, es la tesis doctoral que presentó Ana Ortiz de Montellano Taylor (Yale University, 1979) bajo el título de "A Surrealist Perspective on Bernardo Ortiz de Montellano's *Sueños*" (véase el resumen en *Dissertation Abstracts International*, 40.11, mayo de 1980, pág. 5892A). Taylor estudia "las afinidades profundas entre Ortiz de Montellano y los surrealistas, como también una idea compartida de que la poesía es un acto vital". El estudio más reciente que he encontrado es el excelente prólogo detallado de María de Lourdes Franco Bagnouls a una reedición de *Sueños* y *Una botella al mar* (México: UNAM, 1983): 11-43.

<sup>2</sup> Hay que reconocer la contribución crítica y bibliográfica de María de Lourdes Franco Bagnouls, cuya recopilación *Obras en prosa* (México: UNAM, 1988) representa un paso enorme hacia la consideración apropiada de esta dimensión de la obra de Ortiz de Montellano.

<sup>3</sup> En orden cronológico los datos de publicación son los siguientes:

*Avidez*. México: Editorial Cvltvra, 1921.

*El trompo de siete colores*. México: Editorial Cvltvra, 1925.

*Red*. México: Editorial Contemporáneos, 1928.

*Primero sueño*. México: Editorial Contemporáneos, 1931.

*Sueños*. México: Editorial Contemporáneos, 1933.

*Muerte de cielo azul*. México: Editorial Cvltvra, 1937.

Wilberto Cantón hizo una recopilación póstuma, publicada bajo el título de *Sueño y poesía*. Nota preliminar de Wilberto Cantón. México: Imprenta Universitaria, 1952.

<sup>4</sup> El texto principal es "El sombrero", una pieza para títeres en tres escenas, que utiliza una figura legendaria maya-quiché como personificación del Diablo. Fue publicado primero en *Contemporáneos* (enero de 1931, núm. 32, pp. 77-96) y después en *La poesía indígena de México* (México, Talleres Gráficos, 1935: 67-90). Tuvo publicación separada e ilustrada como *El sombrero* (México, 1946), con la inclusión de dos textos más breves, "Martes de carnaval (Areito)" y "La cabeza de Salomé".

rencia indígena maya-quiché. Deben ser analizados primero como teatro, lo cual los pone un poco fuera de nuestro enfoque aquí, y al mismo tiempo necesitan ser confrontados con otros textos mitológicos de la misma época, como por ejemplo *Leyendas de Guatemala* (1930) de Miguel Ángel Asturias. Dejando sin más comentario estos escritos teatrales, entonces, quisiera dirigirme en más detalle a los otros dos aspectos, o sean la ensayística crítico-cultural y la narrativa.

Como crítico y antólogo literario, Ortiz de Montellano produjo una obra de envergadura considerable. Compiló y publicó, por ejemplo, varios libros críticos de importancia. En 1926 aparece en la Editorial Saturnino Calleja de Madrid su *Antología de cuentos mexicanos*, según el compilador “la primera selección que de cuentos mexicanos se hace”. Este tomo de casi trescientas páginas incluye, después de un breve prólogo del antólogo, cuentos de veinticinco autores mexicanos (a razón de un texto por autor), comenzando con Roa Bárcena y terminando con algunos “novísimos cuentistas”: Monterde, Jiménez Rueda, Horta, etc. En 1935 Ortiz de Montellano amplía sus exploraciones de la literatura precolombina con *La poesía indígena de México* (México: Talleres Gráficos, 1935), en la cual inicia la revalorización de esa expresión, “interpretándola por su significado espiritual más que por su contenido histórico” (p. 9). Comienza con una serie de breves reflexiones conectadas, en forma de estudio preliminar, y añade después una antología de textos antiguos, una reflexión sobre la poesía moderna y una segunda versión de su propia obra teatral “El sombrero”. De 1946 es una tercera publicación panorámica, un manual de extensión mediana (con unas cien páginas) que lleva el título de *Literatura indígena y colonial mexicana* (México: Secretaría de Educación Pública, 1946). En su prólogo Ortiz de Montellano presenta un esquema cronológico en cinco divisiones principales para el estudio de la literatura mexicana, y entonces presenta documentación y apuntes pertinentes a las dos primeras épocas (precolombina y colonial, hasta 1800).

La obra más sustancial que publicó Ortiz de Montellano en esta línea fue su biografía del poeta modernista Amado Nervo, la cual aparece bajo el título de *Figura, amor y muerte de Amado Nervo* (México: Ediciones Xóchitl, 1943). Concebido como “notas sobre la vida de un poeta mexicano” (p. 59), este libro de unas ciento setenta páginas se basa en una documentación variada<sup>5</sup> y tiene una presentación casi narrativa de los detalles biográficos. Funciona como ejemplo esta descripción del regreso de Nervo a México en 1903, con Ana, su mujer francesa:

<sup>5</sup> En una breve nota bibliográfica (p. 171), Ortiz de Montellano hace mención de varias fuentes publicadas y no publicadas, como por ejemplo varias colecciones de prensa, expedientes del archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores, y correspondencia inédita.

Es necesario que [Ana] conozca México, y en un coche de bandera azul pasean Ana y Amado por los alrededores, guardando de incógnito para no herir la susceptibilidad social de este pequeño mundo en donde los artistas no pueden vivir a su modo, el secreto de un amor que vive de sí mismo y no de las apariencias legales. Prefieren Coyoacán y San Ángel a Xochimilco, el bosque de Chapultepec a la Alameda (p. 63).

Al lado del material crítico publicado en forma de libro, convendría considerar brevemente también la obra ensayística no recopilada. A raíz de sus muchos años de asociación con varias revistas literarias, en particular con *Contemporáneos*, Ortiz de Montellano escribió un número considerable de reseñas, notas, críticas y ensayos. A diferencia de otros miembros del grupo, sin embargo, Ortiz de Montellano nunca recopiló esos escritos en forma de libro. González de Mendoza observa que sus ideas son “coherentes, bien ligadas entre sí, pero no forman cuerpo de doctrina. Las expuso aquí y allá, fragmentariamente, en breves ensayos, en comentarios sobre libros o pintura” (“La obra de Ortiz de Montellano”, p. 269). Enfocándonos nada más en lo publicado en *Contemporáneos*, podemos apreciar la amplitud de los intereses intelectuales de Ortiz de Montellano. Escribió sobre la literatura francesa moderna, sobre la poesía española contemporánea (por ejemplo, con una reseña de *Romancero gitano* de García Lorca), y sobre la literatura argentina. En asuntos mexicanos, publicó comentarios sobre tópicos tan variados como los antiguos cantares prehispánicos, el corrido y su relación con el romance, la historia literaria y esquemas para el estudio de la literatura moderna.

El enfoque tal vez más importante de este material ensayístico, no obstante, tiene que ver con el movimiento hacia una nueva literatura mexicana en el cual Ortiz de Montellano estaba profundamente involucrado. En una reseña aparecida en el primer número de *Contemporáneos* (“Una antología nueva”, junio de 1928, pp. 76-81), hace uso de la debatida antología firmada por Jorge Cuesta para este pronunciamiento a favor del arte novedoso:

Siempre el arte nuevo ha ido en contra del gusto establecido, tratando de reformarlo para crear su nueva propia atmósfera, porque este poder de agrado por las cosas de belleza que es el gusto ... sufre las transformaciones que el artista le impone. El artista crea la obra y los ojos para contemplarla (p. 77).

En un ensayo titulado “Notas de un lector de poesía” (julio-agosto de 1930, núm. 26-27, pp. 91-95) resume en tres tendencias centrales el confuso cuadro actual (la poesía pura, el surrealismo, la poesía social) y ofrece esta percepción de la “verdadera poesía”:

La verdadera poesía de hoy tiende a una perfección mayor en cuanto a su técnica propia y una verdad más pura y exacta en cuanto al contenido. Se apoya en la imagen, como nunca insólita y por eso desconcertante, hurga en el misterio más allá de la realidad conocida, como la ciencia, aplicando sus oídos más finos y los ojos más penetrantes de su sensibilidad para encontrar su propio ritmo de acuerdo con la lógica poética distinta de la lógica usual. Es una poesía descubridora ... sujeta a sus propias, *rigurosas* leyes ... (pp. 94-95).

En un ensayo que representa su intervención en una polémica muy notoria ("Literatura de la revolución y literatura revolucionaria", abril de 1930, núm. 23, pp. 77-81), Ortiz de Montellano reflexiona sobre el arte nuevo y revolucionario en un contexto mexicano:

El tema de la revolución no creará nunca para nosotros la literatura revolucionaria, nueva en su concepto estético y en su propia expresión; autóctona dentro de la cultura heredada y abonada durante siglos con fisonomía particular; enraizada en la más profunda vertiente de la sensibilidad peculiar de México y enemiga de viejos moldes ... Lo que logró hacer la revolución mexicana con la nueva generación de escritores fue convencerlos de la existencia de una sensibilidad personal, mientras más personal más genuinamente mexicana, en donde había que ahondar *sin retrasarse con la cultura del mundo* ... (p. 80).

Hasta aquí nos hemos ocupado de la prosa expositiva de Ortiz de Montellano, y ahora quisiera pasar al otro aspecto importante de su obra en prosa, o sea la narrativa. Debo comenzar con una aclaración, realmente nada novedosa: todos los Contemporáneos ensayaron relatos narrativos, y desde la década de los 20 se produjo una obra considerable en este género.<sup>6</sup> El iniciador de esta línea fue Owen (*La llama fría*, 1925), la continuaron con obras breves González Rojo (cuentos en *Ulises y Contemporáneos*, 1928), Villaurrutia (*Dama de corazones*, 1928) y Novo (*El joven*, 1928), y la culminó Torres Bodet, como tal vez sería de esperar, con una abundancia de siete títulos, tanto novelas como relatos cortos, publicados entre 1927 y 1941. La contribución de Ortiz de Montellano a esta línea vino bastante tarde, realmente después de los años más activos del grupo, con dos colecciones de relatos breves: *Cinco ho-*

<sup>6</sup> Para una visión completa de esa producción, consúltese *Homenaje nacional a los Contemporáneos: Monólogos en espiral, antología de narrativa* (México: INBA, 1982), con introducción, selección y notas de Guillermo Sheridan. El ensayo introductorio es especialmente útil, y se incluyen información bio-bibliográfica y textos seleccionados de Ortiz de Montellano, González Rojo, Torres Bodet, Villaurrutia, Novo y Owen, como figuras centrales del grupo, y también de Martínez Sotomayor, Barreda y Salazar Mallén. Hay un apéndice muy breve con información y textos de Gorostiza y Cuesta, así como una lista bibliográfica final.

*ras sin corazón (entresueños)* (México: Letras de México, 1940) y *El caso de mi amigo Alfazeta* (México: Costa-Amic, 1946). El primer libro comprende nueve relatos, que varían en extensión entre seis y veinte páginas impresas y que presentan títulos atrayentes y a veces intertextuales: “La máquina humana”, “La niña de Guatemala”, “Historia de una imagen”, “La calle de los sueños”, “Crimen sin castigo”, “Naturaleza muerta”, “Mr. Dream, detective particular”, “Cinq-Heures-Sans-Coeur” y “Noche de Hollywood”. El segundo libro es mucho más breve, de solamente unas treinta páginas, con dos relatos sin título y más o menos de la misma amplitud.

Hay varias tradiciones narrativas que se vislumbran en este *corpus*. Por ejemplo, podemos ver algunas convenciones de la novela policial-detectivesca en las situaciones y personajes de “Crimen sin castigo” o “Mr. Dream”. La literatura fantástica se ve claramente en algunas de las vueltas inesperadas de “La niña de Guatemala” (que tiene que ver con la apariencia de una bella mujer misteriosa, supuestamente de Guatemala), en “Cinq-Heures-Sans-Coeur” (que presenta en cinco segmentos la curiosa historia de un ser, sin corazón, que mide una pulgada y media), o en el segundo relato de *Alfazeta* (en el cual aparece en la calle un hombre que había muerto seis meses antes). Hay resonancias de la novela epistolar en las cartas reproducidas textualmente en “Crimen sin castigo”, como las hay también del relato autobiográfico en “La máquina humana” y “Noche de Hollywood”. La novela histórica se sugiere en “Naturaleza muerta”, que presenta irónicamente y casi en clave una visión onírica del México actual (“una multitud un poco silenciosa de hombres y mujeres meticulosamente vestidos a la europea, de maneras corteses y voces apagadas”, p. 91), una visión ampliada con más de un detalle autorreferencial:

Numerosos poetas también. Jóvenes inteligentes, cultos, tenían muy grave preocupación por las palabras, como si ningún idioma fuese propiamente el suyo, y escribían bellos versos a la muerte que les rodeaba, sin reconocerla. En el espejo de agua de una cripta dedicada a la Poesía de sus antepasados habían hecho escribir —¿nostalgia de la muerte?— estas palabras: sueños, muerte de cielo azul, muerte sin fin (p. 94).

Al mismo tiempo que debemos reconocer las múltiples resonancias que figuran en el discurso narrativo de Ortiz de Montellano, creo que hay algunas constantes que también son centrales para ese discurso. Es importante señalar, por ejemplo, que sin excepción los relatos utilizan una presentación narrativa en primera persona, y que sin excepción pretenden ser exploraciones, en una u otra forma, de la compleja relación entre el fluir mental consciente y el fluir subconsciente. Ortiz de Montellano hace uso de varios recursos documentales para sus fines narra-

tivos, recursos que en cada caso van hacia la representación de ese intersticio misterioso: apuntes sobre un sueño, fragmentos de un diario, un documento comenzado por un autor implícito y terminado por otro, una conversación ampliada con textos escritos leídos en voz alta, libros que deben documentar toda una vida pero que en realidad están en blanco. Para poder ejemplificar esa relación temática/estructural, convendría tal vez comentar más de cerca un texto en particular. “Noche de Hollywood” es el relato, ostensiblemente escrito, de un narrador enfermo que busca reconstruir en detalle una relación amorosa que ha dejado de existir. En el delirio producido por la fiebre, los detalles precisos de su relación ya pasada con la muchacha se mezclan con las ficciones surgidas del cine, tanto en el proceso ruidoso de la producción como en las repetidas exposiciones compartidas con su amada en varias noches de cine. En un momento, por ejemplo, el protagonista se divide en dos, y su mitad cinematográfica le lleva a la chica en auto, con todas las convenciones atractivas de una situación ficticia de cine, mientras que la mitad consciente, enferma, se ve lúcidamente en crisis mortal. El enfermo pasa toda la noche con estas visiones diabólicas e interminables, experiencia que solamente termina con el canto del gallo:

El coro de risas, mezcladas a los cantos del estribillo, se generalizó y fue aumentando, creciendo, hora tras hora. Risas destempladas, burlonas, otras agrias y salvajes, pequeñas y harapientas aquéllas, alcoholizadas y tenebrosas éstas. El estribillo. La voz del megáfono. El silencio. Una orgía de muerte saturaba la honda quietud de la noche. Y durante toda la noche se repitió el ensayo satánico de la escena monocorde y trivial: ¡CÁMARA! ¡CORTE! ¡Ja, ja, ja, ja, ja! ¡Ji, ji, ji, jiiii! ¡Camarón que se duerme...!

Hasta que, a lo lejos, por las cortinas del alba y de la luz tranquila y carnal de la mañana, todos los gallos soltaron, también, su carcajada (pp. 146-147).

¿Qué conclusiones podemos adelantar para finalizar este breve viaje a través de la prosa de Ortiz de Montellano? Primero, no tengo dudas en sugerir que no merece el olvido relativo en el cual se encuentra actualmente, y que en general su obra y su contribución editorial deben ser consideradas al lado de las de otras figuras centrales del grupo. Segundo, en el ámbito más limitado aquí propuesto, yo veo una considerable obra en prosa que no se ha estudiado con la debida atención. Ortiz de Montellano hizo contribuciones significativas como prosista, en sus ensayos como también en sus relatos narrativos, y esas contribuciones deben ser mejor reconocidas.



## JORGE CUESTA: PENSAR LA POESÍA

ADOLFO CAICEDO

*Facultad de Filosofía y Letras, UNAM*

### I

El pensamiento poético de Jorge Cuesta verifica la tesis del desarraigo, producto, en primer lugar, de someter al examen cultural a sus mayores y a sus contemporáneos de la tradición mexicana; y en segundo lugar, del desarraigo como contingencia del ser humano y específicamente en cuanto condición del artista contemporáneo. Esta premisa es reiterada en sus ensayos, más que con erudición, con profundidad del saber y sentir asimilados.

En torno al primer aspecto encuentra con frecuencia un cuerpo reducido de escritores y otro de fama sospechosa. No hay en él amnesia ni negligencia por las obras nacionales. Percibe, por ejemplo, altos valores estéticos en Sor Juana, R. López Velarde, Díaz Mirón, José Juan Tablada, y entre los más cercanos en el tiempo: Enrique González Martínez, Alfonso Reyes, Villaurrutia, Gorostiza, Owen, Octavio Paz. Aquello que Cuesta crea es la inquietud de reevaluar la crítica de obras del pasado. Desdeña la modorra crítica empeñada en recostarse sobre los oropeles de los instituidos; encuentra que tanto Amado Nervo como Gutiérrez Nájera y José de J. Núñez son “detestables” poetas (poetastros). Pero no es sólo la expresión de su gusto y alegría la que señala, sino la necesidad de aguzar la lente para detectar la imagen cultural de México. Y lo hace acompañado de la malicia depuradora del gusto mayoritario.

Así, al husmear lo inmediato de su cultura, afirma la necesidad de conocimiento por decantación cultural —en lo literario— y pugna por superar las propuestas telúricas. Se desprende, viaja no tanto por su corto viaje a Europa en 1928, sino por su traslado a aventuras intelectuales con las raíces presas y las ramas libres. El haber conocido a Breton no lo anegó en simulaciones que le impidieran una relación crítica con el

Viejo Continente, antes bien operó una auténtica asimilación. Cuesta no vive probándose demasiados trajes intelectuales. Muy pronto identifica a sus mayores. Puesto que existe la licencia de nóminas —aunque aquí inconclusa— las reflexiones de Cuesta están en conexión con Edgar A. Poe, Baudelaire, Díaz Mirón, André Gide, Paul Valéry y el infaltable Nietzsche. Nómina que brinda una línea de afinidad para “cubrir” (término empírico) al desarraigo detectado. No olvidemos que hacia 1923 llega a la capital del país con amplio conocimiento de la literatura francesa y las lecturas asiduas, en lengua original, de la revista *Mercure de France*.

Aunado al desarraigo que produce el panorama cultural, se halla el desarraigo al concebir la vida como reto (riesgo) a que lo incita el postulado de Nietzsche: “Hazte quien eres” o “vivir peligrosamente”. Por ello en lo propio del artista destaca la individualidad de éste, su comunicación restringida: “sólo el artista conoce al artista”, repite con el pensador alemán.

La prescripción “el arte para artistas” de Nietzsche es la consigna que Cuesta lanza contra todo tipo de “virilidad reclamada por los nacionalistas del momento que hace del arte un espectáculo y no una acción, es decir, aquellos que reducen el objeto de la poesía y esquivan el rigor que ella exige”; rigor, de acuerdo con Cuesta, universal, de la especie. Ante los dueños y amos del facilismo anecdótico y de la trivialización de la retórica, ante los sujetos que veneran las tenues musas populares, la modorra y, en el terreno del pensamiento, aquellos que anhelan una filosofía estomacal con axiomas de caridades y de estéticas sin riesgos, ante los seres ávidos de clasificaciones, de respuestas gratificadoras y de soluciones totales, el arte para artistas es una de las salidas al carácter desarraigado que posee el poeta, sin escamoteo a la crítica, al valor del arte, a la vida misma. Es el artista que *debe* y *sabe* descantar su *materia*, consciente de que lo hace para la posteridad.

Para que cada artista logre su significación, el autor expone la necesidad de profundizar en las carencias, en el desarraigo o vacío de cada conciencia individual. La escisión, el ser anfibio que evoca a Hegel, al descastamiento que trae a la mente a Alfonso Reyes y a su compañero Villaurrutia, la desterritorialización que remite a su admirado Díaz Mirón, el hombre que es (al modo de Kant) “ciudadano de dos mundos” (el real, que se le impone por la necesidad natural, y el ideal, que le atrae por su valor: el primero más fuerte, pero más bajo; el segundo, más valioso, pero más débil); en fin, el *desarraigo* activó la fuente y la necesidad de una filosofía con sabor metafísico. Se trata al mismo tiempo del atisbo de “otredad” por cuanto el problema afín al poeta y al crítico estriba en que uno y otro se dirigen hacia la “conciencia del otro”, mediando la imagen del “apocalipsis del yo”, la visión del

poeta que lleva consigo a su propio ángel exterminador, pleno a purificar, a profundizar para poder emprender el vuelo, ganar altura y suspenderse. Aventura de apocalipsis del yo que corre paralela a la necesidad (deseo) de construirse el artista un lenguaje propio para representar el mundo.

Crearse un lenguaje propio equivale a la misión del “arte para artistas” y que Nietzsche reclamará, es la forma de asir la escisión del ser en la libertad poética; razón que conduce a Cuesta a concebir la poesía en cuanto “la sociedad en que cabe nuestra vida al lado de lo que la contradice, la ignora, la impulsa, la fascina, la sumerge en el sueño y la aniquila también... la poesía es lo más hospitalario que existe”.

La poesía, lugar hospitalario en que se dan cita la excepción, lo premeditado, las tenaces contradicciones, la desintegración del individuo, impone y dispone restricciones y libertades así en lo formal como en sus tópicos. El desarraigo, las carencias, las alegrías y las alergias son de hecho susceptibles de usufructuarse en la literatura de las más variadas formas. De ello es consciente Cuesta, pero también lo es de lo canallesco si se torna en un poema elegíaco, en lo que sigue a Baudelaire: “Todos los elegíacos son unos canallas”. Se puede ser desgarrado, sin ser elegíaco, pues lo elegíaco es remiendo de verdades.

Cuesta prefirió una conciencia desgarrada a una conciencia remendada, visión que prolonga a Hegel para quien, en general, es mejor una media muy zurcida que una media desgarrada. Pero lo mismo no es cierto cuando se trata de la conciencia, pues la conciencia desgarrada es más prometedora que la conciencia remendada.

## II

El pensamiento poético de Cuesta gira en torno a la proximidad y el abismo que hay entre pensar lo que se siente y sentir lo que se piensa como una necesidad, esto es, en cuanto una condición y un orgullo de la actividad artística. Para ello hace petición de principios que, en última instancia, se hallan regidos en el quehacer poético por el rigor, la consideración de la irracionalidad objetiva y la serenidad en el desarraigo.

El rigor, noción de constante presencia en sus ensayos, recuerda la idea de “obligación de esfuerzo” que Mallarmé introdujo en el terreno del arte. Una muestra del uso que de tal noción hace Cuesta figura en sus citas sobre *Margarita de niebla* de Torres Bodet, pretexto para exponer el rigor lógico en las letras contemporáneas y su contraparte: la

afectación romántica en lengua española. Piensa lo mismo de la aversión a la disciplina, el rigor y cierta falta de lógica que se puede observar en algunas obras literarias de nuestros días. El rechazo permanente de Cuesta al Romanticismo, llevado hasta la obsesión, lo hace enfático respecto del *deber* de la concisión, el rigor que no es pudor sino pasión intensa por el lenguaje, la síntesis o solución orgánica. Descarta la imagen del poeta como pararrayos celeste, pues la poesía no es “un estado de gracia”, ni una excepcional inspiración, tampoco sueño extraviado o alambicada alquimia que quiere confundirla con la poesía abstracta. Es un “oficio de los ojos y de las manos. Lo excepcional es la constancia, el esforzado amor que hace a las manos hábiles para fabricar las formas que agradan a los ojos, y la cultivada exigencia que hace a éstos difíciles de agradar” (*Poemas y ensayos*, México, UNAM, 1964, vol. II, p. 30).

Un artista, de acuerdo con tal formulación, difiere de otro en la forma de ser sensual (sin connotaciones afectivas). Es decir, las manos —prolongación de la inteligencia y nacidas de la pasión por fabricar, mediante constancia y rigor, formas e imágenes que no agradan al simple impacto de los ojos— hacen del poema un puro objeto intelectual.

De un lado, la poesía como síntesis; de otro, “un método de análisis, un instrumento de investigación en que lo oculto encuentra ocasión de revelarse”. Esto es: concisión en el estilo y dilatación hacia el conocimiento que halla su concreción por la *necesidad* de desromantizar la realidad a través de hacer equiparar o conciliar la fórmula de Díaz Mirón: “forma y fondo”, pero también el precepto “voluntario” para ser espíritu *clásico*.

Ser clásico equivale en Cuesta a ser un espíritu libre, un escritor exento de dogmas retóricos e ideológicos; es decir, son clásicos los autores que reconocen y practican la autonomía del arte, los poetas que cincelan y depuran al máximo su materia —la palabra— a costa de sacrificar sus afectos, sus fantasías inmediatas. Esta acción y no espectáculo la admira en Baudelaire, Nietzsche, Goethe, Aldous Huxley, Góngora, Quevedo y Sor Juana.

En su artículo sobre Díaz Mirón defiende los moldes de escritura. Según Cuesta las diversas estructuras estilísticas, en particular las que atañen al esquema métrico, el lenguaje y el tono del poema, no se deben escoger al azar. Por el contrario, propone que todas las formas de composición se ciñan al asunto, al tema. Este rigor que constriñe la libertad e impone límites constituye, no obstante, el reto de explorar las libertades de la restricción formal. Pero la forma deja de ser un nuevo esqueleto cuando se convierte en instrumento de conocimiento, pues en él han de intensificarse los tópicos de la tradición y, sobre todo, como misión de todo artista, se ha de intentar la aventura a terrenos inexplorados haciéndose del lenguaje una acción.

Cuesta tiene la suficiente conciencia de la naturaleza de la poesía. En su artículo “Un poema de León Felipe” (1933), define —en un tono entre formal y poético— lo siguiente:

En el poema de León Felipe, es la poesía como realidad la que se pone en duda, la que se entrega a la ficción. Y la poesía, *el arte de la ficción* aparece en esta operación como lo que es: una ficción del arte. La poesía es una ficción del lenguaje... pero poesía significa creación y sabemos que no pueden crearse sino realidades. ¿Qué nos dice, pues, la poesía al crear ficciones? ¿Qué nos dice, sino que las ficciones son nuestras realidades? ¿Qué hace, sino volverlas a su naturaleza, esto es, al único modo de su realidad? Representarse una cosa poéticamente es representársela como ficticia... Y representarse poéticamente la acción viva del poeta es reconocerla como una ficción y convertir en un balbuceo, en una reserva, al lenguaje que el poeta tiene en la vida. Pero qué profundo sentido, qué fascinante realidad no se revela entonces a ese balbuceo, que vaga por la boca de carne del poeta, igual que un fantasma por una mansión deshabitada: el fantasma la hechiza (II, 144-145).

La poesía y su carácter ficcional, pero no sólo la ficción de la anécdota sino del lenguaje mismo, por él. Del mismo modo, se observa la poesía como “balbuceo”, idea que hoy se ha vuelto lugar común para aludir a su rango de inefabilidad. Decimos *inefable* porque Cuesta arroja una gran sombra a este hecho poético. En el ensayo sobre Díaz Mirón escribe: “La necesidad que debe ligar a la forma con el fondo se conserva en la sombra” (III, 343).

Cuando hoy se habla del signo lingüístico y los debates sobre su arbitrariedad o convención, ¿no acude Cuesta para insinuar el *sentido*, la *sombra*, el *querer decir* que se arroja sobre la dicotomía *significante-significado*? Pero el balbuceo para hechizar con la palabra es también —como lo señala— la conciencia de ficción que vive el poeta. En otras palabras, conciencia de su propio vacío y de la necesidad de darle orden al caos mediante el rigor donde inteligencia y sensibilidad (Huidobro-Vallejo) danzan en pieza volcánica.

### III .

Ante la conciencia del caos y vacío del hombre, resulta lógico que el rigor de Cuesta privilegie la inteligencia sobre el sentimiento. Jamás admite el caos intercambiable del ingenuo empirismo: el realismo y el romanticismo; razón por la que acoge a los espíritus clásicos, esto es, a los escritores que llevan dentro de sí a un crítico.

Al rechazar los vicios de los poetas románticos y sus excesos de confianza en sí mismos, y al proclamar a un tiempo el rigor y la infalibilidad, el pensamiento de Cuesta entronca con el camino alquímico de Pessoa; camino el más difícil y perfecto:

para comunicarse con los seres más de... que se apoya en la idea de que la poesía se presenta con el rigor y la infalibilidad de una experiencia de laboratorio...; dará cada emoción o sensación una prolongación metafísica o racional, de suerte que ella, tal como es dada, sea inteligible y gane inteligibilidad por la prolongación explicativa.

Al proponer la poesía como juego, a éste lo concibe “de más precio mientras más escabroso y resistente al espíritu, en el cual la pasión no es sino la región donde hay más dificultad de mantenerse sereno, como la embriaguez no es sino la región donde hay más dificultad de permanecer lúcido”. Su pensamiento constituye, pues, recordando a John Donne, una experiencia que modifica la sensibilidad, mecanismo que establece nexos con la prolongación metafísica o racional de cada sensación, que expusiera Pessoa.

Antes observamos en Cuesta su definición por la vía negativa (el no ser alambicada alquimia). En la crítica a Thomas Craven, admite la presencia de lo esotérico en la obra de arte:

El Sr. Craven quiere que el arte sea accesible a la mentalidad realista del espectador común y que esté inspirado en la experiencia cotidiana de los hombres y no en los trances artísticos que tienen por efecto hacer del arte un mundo esotérico que no convive con el mundo real.

Podemos aventurar, parodiando a Cuesta frente a la crítica de Craven, que su temperamento pretende, en este caso, menos que precisar una idea, moldear una actitud.

Así, en él se refugia una amalgama de conceptos sobre arte y literatura. Sobre la poesía, la hallamos como el lugar más hospitalario, el sitio de inmolación, la satisfacción, el interés más deliberado (si bien está presente el arte “desinteresado” en cuanto lejano de lo totalizador, simplista, previo, propuesto por Heidegger), un método de análisis, el espacio de la síntesis, la ficción del lenguaje, la sumisión a lo imaginario, la libertad del rigor; pero sobre todo “una inteligencia incondicionada del azar y de la aventura”. En dicha aventura las emociones son incomunicables por la inteligencia, incluso por la memoria. Nociones que posteriormente Lezama Lima ha de recuperar al caracterizar lo característico del arte: lo incondicionado y lo hipotético. No causa-efecto, sino el principio de libertad creadora frente a todo determinismo de la realidad. Una poesía regida por el hecho de que siempre se libera de sus antecedentes y va más allá de sus propios fines.

## IV

Rigor y madurez es la petición de Cuesta al estimar el *irracionalismo* de los objetos sometidos a la acción poética. Observa en el arte contemporáneo lo mismo que en la pintura primitiva, un irracionalismo no subjetivo sino objetivista. La poesía como acción de engrandecimiento de quien tiene que soportar el rigor, es decir el arte del *irracionalista* lo considera en cuanto nacido de “una propiedad del objeto y no como un defecto interior de la conciencia...”. Considera, en suma, que la irracionalidad es una cualidad esencial y natural a la realidad que confronta a nuestro entendimiento.

No se debe, entonces, renunciar a la razón para mantener la coherencia del mundo en que se satisfacen nuestros sentidos, ni abdicar al orden natural —irracional— del mundo externo en beneficio de los sentimientos, como tampoco dar cabida a los significados cercanos, domésticos. Estos aspectos le confieren el carácter revolucionario e impopular al “irracionalismo objetivista”. Y el camino certero es el de avizorar (como lo hizo con *Muerte sin fin* de Gorostiza) lo propio del poeta: “la posesión del disimulo”, necesario para adquirir madurez en el fingimiento que condiciona, provoca, el objeto irracional sometido a poesía.

La mentira consciente que sería el poema, la deliberada deformación artística que se apoya en el “irracionalista objetivista”, y no la captura del objeto real, albergan la avidez de la Razón en Cuesta, seducido por el “Mito de la Razón”, torre para trascender los más variados mitos. La necesidad de la mentira en la poesía como mecanismo estético eficaz, en oposición a la “irracionalidad subjetiva” de los románticos; la deliberada deformación artística provocada por las imágenes del mundo y límites de la palabra y su consecuente constelación, el poema, donde brilla cada signo con su luz propia; las notas de la conciencia desarraigada del ser; de tiempo, sobre todo, al presente paradójico (sensible e impalpable); a todas estas propuestas que buscan investigar asuntos del espíritu y de la materia (humana y de la naturaleza), Cuesta les añade la racionalidad ocultista o, mejor todavía, la secularización de la poesía: la acción científica del diablo, esto es, la poesía como ciencia. (La poesía): El misterio que se torna renovado deseo “lo que hay que tener es hambre”. ¿Qué otra cosa puede representar mejor lo humano que el lenguaje mismo?

Al comentar la poesía de Villaurrutia afirma su concepción de la poesía como lugar de conocimiento. En “El diablo en la poesía” manifiesta:

Dice André Gide que no hay obra de arte sin la colaboración del demonio. Y lo recíproco es igualmente cierto: no hay colaboración del demonio sin

obra de arte. El demonio es la tentación, y el arte es la acción del hechizo... Sólo el diablo está detrás de la fascinación que es la belleza. Apenas el arte aspira a no incurrir en el pecado sólo consigue... falsificar el arte.

Y como no hay revolución que sea angelical, como no lo es tampoco ninguna poesía, la perversidad toma asiento, no para mirar de reojo, sino para fascinar, para convertir todo en problemático, hacer de todas las cosas un puro objeto intelectual. La imagen del Tentador asociada con el conocimiento representa la aventura contra la costumbre, es decir, la transgresión en que inteligencia e imaginación (ciencia y poesía según Cuesta) desconfían de los engañosos sentidos.

El diablo que fascina e incita al conocimiento sobreviene, entonces, en la hora más recóndita y sutil, pues si los sentidos se vuelven desleales y cada impresión se vuelve su contraria,

para penetrar a ese ambiente diabólico es preciso desprenderse de toda realidad, de todo afecto, de toda seguridad; es preciso confiarse a la aventura imprevisible de la inteligencia; es preciso no temer los abismos que a cada paso se abren, los peligros que cada contacto significa, las muertes porque cada instante se cambia, para nacer y perecer otra vez (II, 170).

Sólo que ello requiere serenidad en el desarraigo (la ley de Cuesta-Owen) vital y verbal.

La concepción poética de Cuesta gira sobre un presupuesto: desromantizar la naturaleza y el hombre, mediante la práctica consciente de un ontologismo donde el sentimiento, aguafiestas del saber, ceda al rigor. Su interés: la génesis psicológica de la producción de la obra de arte, empresa que desarrolla mediante un amplio —no erudito— popurrí filosófico de sello metafísico, resultado de su toma de conciencia ante el irracionalismo existente en el objeto poético que escapa de continuo a las gamas del pensamiento. El gusto, elemento que pidió desechar en el momento de acercarnos al poema, pero inapelable por su persecución, no escatima esfuerzos. El gusto sería, entonces, el resumen de cada inteligencia. Hay que ceder paso al comercio prolongado entre la inteligencia geométrica y los sólidos referentes, comercio que utiliza una huella indeleble pese a mostrarse fugaz, pues hay un corazón pensante más que delirante.

Complejas y singulares sus reflexiones poéticas, éstas prolongan preocupaciones del Modernismo y ante todo se vinculan con el Ateneo de la Juventud, grupo generador de las condiciones de posibilidad de una puesta al día en el diálogo de México con las más diversas culturas. Se ha examinado suficientemente, por parte de la crítica, su parentesco espiritual con creadores y pensadores franceses, alemanes, etc. No obstante, a 50 años de su muerte, hay un diálogo aplazado con Rubén Darío,

Ramón López Velarde, Macedonio Fernández, Vallejo, Alfonso Reyes, Lezama Lima y Octavio Paz, entre algunos latinoamericanos, para delinear una historia de la lírica latinoamericana, capítulo siglo XX.

Pues, ¿no encarnan ellos finalmente ese movimiento del espíritu hispanoamericano que oscila entre el desarraigo y el arraigo, la evasión y el retorno, en ensayos y obra creativa, con una pasión intensa por el lenguaje? ¿Qué otra cosa puede encarnar mejor lo humano que el lenguaje mismo? Y el lenguaje en su cima: la poesía, constituye para Cuesta un misterio que se torna renovado deseo, pues bien lo aludió: “Lo que hay que tener es hambre”.



## SALVADOR NOVO ÚLTIMA POESÍA ERÓTICA

LUIS ANTONIO DE VILLENA  
*España*

Quienes conocieron a Salvador Novo jamás desdeñan un rasgo distintivo de su imagen: apetito de epatar, cierta altivez, una rebuscada elegancia. (Aun en su velorio le llenaron las manos de sortijas.)<sup>1</sup> A todo eso se le suele llamar —con precisión imprecisa— *dandismo*. Sabemos que un dandi nunca es un elegante a secas, sino un rebelde, un insatisfecho, alguien que se distancia y desdeña el mundo —la realidad— a través de la vestimenta y de la impertinencia: un rey de las contradicciones. Octavio Paz —que no creo que simpatizara con Novo— lo ha descrito bien, por la medianería de los años treinta:

Nos azoraban sus corbatas, sus juicios irreverentes, sus zapatos bayos y chatos, su pelo untado de “stacomb”, sus cejas depiladas, sus anglicismos. Su programa era asombrar o irritar. Lo conseguía.<sup>2</sup>

Es natural que un personaje que jugó a díscolo, que fue homosexual en una sociedad famosa por su exaltación machista, y que se quiso —como otros Contemporáneos— crítico, audaz y moderno (y además cosmopolita), es normal, digo, que se sintiera tentado por la sátira. Es un género —muy hispánico— que permite unir la crítica y la risa. Pero la sátira —latina también— no es radicalmente constructiva: por eso puede ser obra de dandi.

Me atrevería a decir que la plural actividad de Novo (poesía, teatro, crítica, novela y periodismo) está señalada por dos vectores más o menos evidentes según el momento. De un lado la sátira y de otro el amor,

<sup>1</sup> El dato está tomado de un poema de Juan Luis Panero, sobre el velatorio de Novo, al que asistió. Cf. “La muerte está servida”, del libro *Galera de fantasmas*. Visor, Madrid, 1988.

<sup>2</sup> Cf. Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz* (tomo II, *Generaciones y semblanzas*, p. 87). Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

cosas contradictorias de nuevo. Y con cuidado, he dicho el amor, no el erotismo. Distinto a Gide o a Cernuda (y pese haber sido amigo, en México, del colombiano Porfirio Barba-Jacob), Novo fue un homosexual notorio, que sólo al fin de su vida, públicamente, utilizó esa baza como posible (no probable) arma de combate social o reivindicación de una minoría oprimida. Novo fue amoroso, amatorio, en libros tan decisivos como *Nuevo amor* (1933) y se hizo irónico, cáustico en otra de sus obras fundamentales, *Poemas proletarios* (1934). Hasta ahí —a su manera— fue un poeta típico de Contemporáneos: alto de calidad, moderno, ligeramente tentado por la abstracción. En los primeros años sesenta (Novo andaba muy cerca de la misma edad) empezó a publicar amores distintos: pienso en el poema “Hurgo mi corazón”. Sátiras a estoque había escrito —y difundido minoritariamente— desde los años veinte —como demostrará *La Diegada*, fechada en 1926. Pero tiene razón nuevamente Paz al afirmar: “El erotismo no es una nota distintiva de los Contemporáneos”.<sup>3</sup>

En general el erotismo —no el amor— tampoco es nota demasiado distintiva de las literaturas hispánicas. Aunque es verdad que algunos autores de la Generación española del 27 (Cernuda, Aleixandre, Lorca, Salinas) se aproximaron más a lo erótico, o entraron en ello, con mayor empeño que Pellicer, Gorostiza o Villaurrutia. Sí, la excepción es Novo, pero especialmente el Novo final. El que se atrevió a jugar (desde su importancia, desde su impertinencia, desde su invulnerabilidad) el papel de nuevo Aretino mexicano. Naturalmente estoy hablando de su último libro de versos publicado en vida, *Sátira* (1970).<sup>4</sup> Para muchos ese variopinto y atrevido libro es un mezcla de juegos, de sabia retórica tradicional, y de mero afán vapuleador. Los hispanistas suelen repetir, con risa pícara, ese par de versos del soneto dedicado al erudito de Sor Juana: “Has de saber, Ermilo, que sor Juana, / cual todas las demás, cagaba mierda”. Sí, Novo, escatológico, zumbón, zurriaguero, se dedicó a atizar disciplinas a diestro y siniestro. Lo podía hacer porque era el *maldito* y a la par el dandi. Imitó a Catulo, a Marcial, a Quevedo, al Góngora o aun al Lope satíricos. Demostró (como otros Contemporáneos) que nuestra poesía del Siglo de Oro le era cercana y querida: décimas y sonetos, con no escaso retintín barroco, se le rendían. Sin embargo en la pura sátira echamos de menos una moral. ¿Por qué Novo no reivindicó ni argumentó directamente, limitándose a constatar su disidencia? ¿Por qué no elevó a categoría lo anecdótico? ¿Por qué prefirió ser maligno, burlón, antes que subversivo? Nuestra literatura —que es la literatura del idioma— ha necesitado (y aún necesita, pese a los muchos avances)

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>4</sup> Salvador Novo, *Sátira*, Alberto Dallal Editor, México, 1970. Todas las citas del texto provienen de esta primera edición.

la sana, la creadora subversión. Los Contemporáneos —aun con su evidente modernidad— no llegaron a ella. Sin embargo existe una sección en el múltiple (y a veces anecdótico) libro *Sátira*, en que Novo alzó la frontera y unió los dos extremos de su poética: ironía crítica y temas de amor, trasladándolos a la sátira personal (algo de *self-pity* hispánica) y grueso erotismo, con raíces amorosas. Novo habló de sexo y se rió blandamente, guiñándose el ojo, de sí mismo: un verdadero paso adelante.

Porque el conjunto del libro *Sátira*, pese a su impertinencia, a su frescura, a su antiacademicismo, a su coprofilia, a su gusto por la sal gorda y el dicitio *ad hominem*, pese a su serena maestría formal clásica, no es una novedad. *Sátira* es un tributo contemporáneo (en los dos sentidos) al Siglo de Oro, desde el célebre *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519) o, antes, desde el medieval galaico-trovadoresco *Cancionero de escarnio y maldecir*. No, la burla sexual y gorrina, el canto al sexo festivo y su labor, no es nuevo entre nosotros. Veníamos del epigrama latino, andaban por medio Beccadelli y Aretino —ya he dicho— y más modernamente, Moratín y su *Arte de las putas* o los versos licenciosos de Espronceda; pero esa burla epigramática y gruesa que sigue Novo, se parapeta en el chiste, en la gracia, en la risotada de taberna. Es decir, es una crítica social, tendiente a la risa, nunca a la moral. O al menos nunca a una moral de progreso. *Sátira* es, bajo todos estos aspectos, un libro tradicional y bien hecho. Nada especial. Salvo una sección, la penúltima, en la que voy a detenerme: “Y he de concluir, soneto, y contenerte”.

Se trata de un conjunto de doce impecables sonetos (me atrevería a decir un pequeño *Cancionero*) donde Novo, mayor, se ríe de sí mismo, habla claramente del amor homosexual y es capaz de amalgamar lo escatológico con lo sentimental. Novo canta —me parece— a un viejo amante reencontrado, a alguien casi de su edad. Y pasa revista a ese amor y a ese encuentro. A la situación de un hombre avejentado y bujarrón (dirían en el siglo áureo) ante el amor-erotismo. El primer soneto (como en todos los *Cancioneros*) es un prólogo. Algo de autorretrato espiritual:

Ya no parece bien, a mis abriles  
 pensar en el amor. Fuera locura  
 llorar, sentir, querer —¡ay!— con la pura  
 ilusión de los años juveniles.

¿Qué ha de hacer, entonces, el viejo que, inapto aparentemente para el alto amor, se siente aún tentado, aguijoneado por el sexo? Naturalmente, acudir al amor mercenario:

La ley de la demanda y de la oferta  
que me ha enseñado su sabiduría  
lleva al fácil amor hasta mi puerta.

Está bien: *fácil amor* contra *alto amor*. Pero (termina el soneto) “a veces, todavía / sobre el crespón de mi esperanza muerta / vierte su llanto la melancolía”.

Pasado el atrio, el *Cancionero* manda tratar de un encuentro, volver al amor (y se olvida, entonces, de lo mercenario). Y Novo nos brinda un apasionado soneto amoroso (“Tus manos fuertes, grandes, que me daban”) no exento de toques eróticos. Las manos del amante arañaban de amor el pecho del amado. *Sangre* (pasión, ardencia, apetito) era la palabra de ese encuentro. Dejaron las manos fuertes y arañantes recuerdos del amor, y el amante ruega a Dios volver a encontrarlo:

Y volvieron a ver mis ojos ciegos  
tintas en sangre tus soñadas manos  
(pero sangre de reses y borregos).

El amante era matarife. Y junto a la pasión erótica (real) queda el resabio irónico de que el objeto cantado no es, a menudo, príncipe ni princesa. “Ya no hay princesa que cantar”, había dicho Rubén Darío.

El esquema elevación/descenso vuelve a repetirse, a menudo, y constituye el modo en que Novo encara la pasión célica y la pasión térrea: el amor/sexo como vuelo, y el amor/sexo como abismo.

En el soneto “Pienso, mi amor, en ti todas las horas”, la melancolía, el ansia, la turbación del amante, su alto anhelo, ocurre en el fondo (sin dejar de ser verdad) “porque hace una semana que no cojo”. Otras veces Novo (en el hilo de este pequeño *Cancionero*) invierte la fórmula en la que mezcla los dos pivotes de su mundo. Primero sueña en el amor carnal, fáctico, actuante (“Si pudieras quedarte, dueño mío; / si yo pudiera compartir tu lecho”) para concluir en la elevación, de que si no es posible la felicidad “siempre será mejor soñar contigo”. A igual fórmula dual invertida responde la siguiente pieza: “¡Ay, qué castillos fabriqué en el viento / cuando tu voz acarició mi oído!”, que tras la vocación de arrebató, concluye: “(Pero al llegar el anhelado día / como cuadra a personas educadas, / dormimos —tú en tu cama, y yo en la mía).”

Aunque la serie de poemas que comentamos tienda a lo erótico y al descaro exhibicionista, Salvador Novo (poeta amatorio) no deja de hacer un remanso de puros sonetos de amor, donde reina la nostalgia de la separación y el apetito del encuentro, en un tono sosegado y casi diríamos de rigor petrarquista —pese a las alusiones cotidianizantes. Son los sonetos: “Escribirte otra vez, ir al correo” y “Yo te escribiera a diario,

dueño mío; / fatigara tus ojos con mi anhelo”, que se cuentan entre los más serenos y convencionales del conjunto. Pero está claro que Novo, en *Sátira*, no ha optado por el lirismo regular. En el siguiente soneto, “Ya se acerca el invierno, dueño mío”, sigue acercándose a la cotidianidad, pero su reflexión sobre el frío, el paso del tiempo y la Navidad, vuelve a una nota veladamente erótica: “Y hazme después la consabida cosa” (después de poner mano sobre mano, y de declarar que el amor y el gusto aún perduran, estamos en un reencuentro amoroso) que no es más que una introducción liviana a los dos subsiguientes sonetos, donde Novo (nuevo Aretino, algo hay en esta colección de los *Sonetti lussuriosi*<sup>5</sup> del de Arezzo, y de aquel verso suyo que empezaba “Mettimi un dito in cul, caro vecchione”) se lanza a amalgamar, osadamente, autosátira (*self-pity*), amorosidad y pornografía. El soneto que —elevadamente— comienza: “Me dije: Ya por fin la vida mía / el objeto encontró de su ternura”, es capaz de bajar, aretinescamente, a los detalles más escabrosos de una relación *per angostam viam*: “El tiempo ha de ayudarme a subsanarte. / Nada en mí te recuerda —salvo una / leve amplitud mayor en cierta parte.” Tono de autoburla, de despedida (como manda el *Cancionero*) y de erotismo *piéd à terre* que aumenta en el texto que comienza “¿Qué hago en tu ausencia? Tu retrato miro”, donde los deliquios del amor se contrarrestan rápidamente con la coprofilia (“al grado de tomar un simple pedo / por un hondo y nostálgico suspiro”) y una pornografía manual (“premiando la ilusión de tu retrato / y los nuevos oficios de mi dedo”). Aunque es el penúltimo soneto de la serie (el último es pura despedida, broche o cierre, de donde está tomado el título del conjunto), en él Salvador Novo lanza la cohetería mayor de este erotismo. Es otro encuentro de viejos amantes masculinos. Todo ha cambiado, los cuerpos ya no son iguales (“nos encontramos uno al otro extraño”) pero como ni pasión ni anhelo han variado, los dos viejos se disponen a acometer una *fellatio* (recordando sus tiempos, su amor, su amargura, aboliendo la ausencia) y dice —rotundamente— el terceto final:

Quiero corresponder a tu ternura:  
 Levanta tu barriga, vida mía,  
 que me voy a quitar la dentadura.

Recapitulemos: Novo —al fin de su vida, cuatro años antes de morir— dio a Contemporáneos (en un pequeño *Cancionero*) lo que les faltaba: el erotismo. Y se lo dio aunando los dos caracteres cimeros de su restante poesía: amor e ironía satírica. Novo logró así, en todas sus fases,

<sup>5</sup> Pietro Aretino, *Sonetos lujuriosos* (edición bilingüe), traducción, prólogo y notas de Luis Antonio de Villena. Visor, Madrid, 1991.

ese *Cancionero* rico, atrevido, audaz, burlón, en el que pese a los logros —tradición marcialca o quevediana de la sátira, tradición aretinesca del soneto pornográfico— algo faltó: el testimonio moral. Novo se declara homosexual (era conocido) y juega a incrementar un erotismo que viene de la *Antología palatina* o de su amigo Barba-Jacob. Pero frente al temple moral de Cernuda o de Cavafis, frente a ese asumir la disidencia, Novo se parapeta en la risa zumbona de la autocompasión. Novo no se convertirá en el poeta de la homofilia como otra variante posible de la sexualidad, no optará por la *moral de la diferencia* (que es más rica que cualquier paradigma sexual). Dandi al fin, hombre altivo, deseoso de epatar, se autoproclama viejo bujarrón, se ríe, se acaricia, se exhibe y gime a la par que goza. Novo (sentimental y pornógrafo sensitivo) es una pieza fundamental en la tradición erótica hispánica: erotismo de boca con dientes abierta en carcajada. Erotismo de lo festivo y lo sucio. Su logro: la *self-pity* elevadora y el testimonio —pese a todo— de que el erotismo es plural. Y de que risa y ternura pueden también vivir (y florecer) en la disidencia. Novo dio un beso a la tradición y le hizo —a la par— un jugoso corte de mangas.

## MUERTE SIN FIN CON MATASELLOS

GUILLERMO SHERIDAN

*Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM*

Las correspondencias sostenidas entre los miembros del grupo de los Contemporáneos suelen aportar un importante contrapeso a la obsesiva discreción con la que obligatoriamente negociaron los múltiples escollos públicos de su ruta y con la que preservaron —parecería que hasta de sí mismos— su propia vulnerabilidad.<sup>1</sup> Ya Celestino Gorostiza explicaba, hablando de sus relaciones con el grupo, que

El pudor que nos constreñía en México al trato superficial de la mera cortesía, como que se diluía con la distancia y las cartas nos permitían explicarnos con más sinceridad y dar escape a nuestro afecto.<sup>2</sup>

Esta discreción, natural en un momento y un medio tan agresivo, reedita en los descargos epistolares información determinante para que las aguas de la intimidad creativa encuentren su nivel de pertinencia histórica.

Les pido que me acompañen en un breve paseo por una pequeña bahía en el mar de la correspondencia de José Gorostiza.<sup>3</sup> Se trata de atisbar, entre sus tormentas y sus amaines, un posible perfil del naufrago de las *Canciones para cantar en las barcas*, de 1925, que busca la balsa de *Muerte sin fin*, de 1939.

<sup>1</sup> Se han publicado algunos volúmenes de correspondencia entre los Contemporáneos. Los más recientes: *Cartas a Celestino Gorostiza* de varios autores, con notas de Gabriel Zaid y Luis Mario Schneider, El Equilibrista, México, 1988; *José Gorostiza, cartas de primeros rumbos (correspondencia con Genaro Estrada)*, compiladas por Luis Mario Schneider, UNAM, México, 1991.

<sup>2</sup> *El trato con escritores* (segunda serie), INBA, México, 1964, p. 101.

<sup>3</sup> Martha y José Gorostiza Ortega me han entregado, para su estudio y eventual publicación, un centenar y medio de cartas enviadas y recibidas por su padre entre 1917 y 1940. El primer volumen, que pudo armarse gracias a la correcta disposición de Carlos Pellicer López, la correspondencia Gorostiza-Pellicer, será publicado en breve. [José Gorostiza / Carlos Pellicer, *Correspondencia 1918-1928*, Ediciones del Equilibrista, México, 1993.]

El de Gorostiza es un perfil elaboradamente frágil a fuerza de susceptibilidades, y vigoroso a fuerza de determinación. Villaurrutia ya ha colocado, en el pentagrama de su ensayo sobre Gorostiza,<sup>4</sup> las notas contrapuntuales sobre las que, quienes aspiramos a precisar ese perfil, solemos entonar meras variaciones: el “fino tacto” y la “delicada proporción” de su trato y su juicio; su “complicada y sencilla psicología”, su “infranqueable laberinto psicológico”.

Esta correspondencia puede aportar, acaso, algunas nuevas tonadas sobre el ya aceptado *cantus firmus* de la melancólica personalidad del poeta; algunos hilos nuevos que ir recogiendo, si no para acertar con la imposible salida, sí para conocer con mayor precisión los corredores del laberinto.

¿Laberinto? En una carta que dirige Gorostiza a Pellicer en marzo de 1925 prefiere imaginar —*leitmotiv* también de Villaurrutia, Owen y Novo— que es una alcoba:

En el edificio de nuestra poesía [tú eres] la ventana... Nosotros, tú lo sabes, somos las piezas de adentro. Xavier, el comedor. Los demás, las alcobas. Hasta la última, la del fondo, que es Jaime... amagada de penumbras y con una lámpara en que se quema el aceite de todas las confidencias. ¿Salvador Novo? La azotea. Los trapos al sol. ¡Y ese inquieto de González Rojo, que no se acuesta nunca en su cama!<sup>5</sup>

¿Qué es, qué hay en la alcoba que Gorostiza se adjudica? Un elevado, perenne contraste entre la luz y la sombra. A la luz de las inminentes *Canciones para cantar en las barcas* opone la sombra de su autodescalificación. Está enamorado, pero se siente inepto. Tiene trabajo, pero lo desprecia. Ama a su familia, pero con inquietud y miedo. Sus amigos lo quieren, pero lo duda. En las evocaciones de esos amigos, Gorostiza se ensombrece; prefiere diluirse, se encarga de cambiar los discos mientras los demás bailan, se mueve (más que Owen) a la hora del retrato, se enamora de tiples fulgurantes e imposibles, se viste de negro como López Velarde, “no usa sino frases imperceptibles”.<sup>6</sup>

En 1927, después de aparecidas las *Canciones*, en una impetuosa decisión, abandona la geografía de México y la imaginaria alcoba de su edificio poético. Apenas se instala en Londres, inicia (se antoja que con más sistema que angustia) un peculiar comportamiento autoflagelante que terminará por ser compulsivo. Escribe a Pellicer:

<sup>4</sup> “Seis personajes (V: Un poeta)”, *Obras*, FCE, México, 1966, pp. 680-683.

<sup>5</sup> Archivo JG. Años después, en “Diciéndole a José Gorostiza”, Pellicer comienza uno de los sonetos: “La ventana soy yo...” (*Obras*, FCE, México, 1981, p. 582).

<sup>6</sup> Torres Bodet, *Tiempo de arena*, FCE, México, 1955, p. 80. Véanse también Eduardo Luquín *La cruz de mis vientos*, Ediciones La Artística, México, pp. 142-143, y Celestino Gorostiza, *op. cit.*

No tengo libertad, no tengo dinero. Ante una situación así, he considerado preciso no cargar con la dificultad de ser un poeta, conformarme con la idea de ser un buen empleado que escribió versos en su primera juventud ¡ay, como cualquier abarrotero! No seré más una de nuestras alcobas literarias, sino el desván irrespirable de las cosas prematuramente envejecidas... Pero tú, Ventana, sigue anunciándonos de qué color salió la luz cada mañana... No sé escribir, Carlitos, esa es la dolorosa verdad.<sup>7</sup>

¿Qué sucedió, en los dos años que hay entre las *Canciones* y Londres, que lo conduce a esta delación de sí mismo? ¿Qué abrumadora "línea de sombra" lo retaba? Las *Canciones* no podrían haber tenido una mejor recepción, iniciaba su carrera diplomática, se divertía escribiendo revistas para el teatro,<sup>8</sup> y a pesar de la esclavitud a que lo sometía la oficina, se hallaba en Europa. Como es frecuente, dedica parte de su tiempo a reconstruir epistolariamente, con sus moradores, el ámbito del edificio que le había urgido abandonar.

En octubre de 1927, Torres Bodet y Ortiz de Montellano le solicitan autorización para incluir algunos poemas suyos en la *Galería de poetas nuevos de México*<sup>9</sup> y le solicitan un inédito. Gorostiza contesta que no merece figurar en ella. Torres Bodet le reprocha "ese injusto desapego de tu obra" e insiste en que remita el inédito al doctor González Martínez que, en Madrid, trata la edición con Gabriel García Maroto. Gorostiza, el asumido ex poeta, termina por aceptar y le remite el poema al doctor, quien contesta:

Su poema es bellísimo, de lo más bello que ha logrado su espíritu fino, sutil y de gran aristocracia lírica. ¡Qué obra tan depurada y perfecta va usted a darnos!<sup>10</sup>

Pero, casi en las mismas fechas, Gorostiza escribe a Villaurrutia:

<sup>7</sup> Archivo JG.

<sup>8</sup> Gorostiza solía escribir revistas, al alimón con Ortiz de Montellano y con Novo, para un par de empresarios teatrales, Campillo y Bernáldez, que tenían influencias en los teatros Lírico e Iris. "Sólo para mujeres" (¿1926?) fue la de mayor éxito. Intentaba, además, escribir teatro serio, como una pieza titulada "Tumbas en el mar", que Ortiz de Montellano le pide para el Teatro de Ulises. Más sobre la afición teatral de Gorostiza en "Habla José Gorostiza" de Luis Terán, *El Gallo Ilustrado*, 401, 1 de marzo de 1970, p. 1.

<sup>9</sup> La idea de Torres Bodet era hacer la que, eventualmente, se convertiría en la *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta. La parte de los jóvenes en aquel proyecto se independizó en la *Nueva antología de poetas mexicanos* o bien la *Galería de poetas nuevos de México*, que aparece como responsabilidad de Gabriel García Maroto en *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1928. La correspondencia confirma que la selección y las notas fueron responsabilidad de cada poeta.

<sup>10</sup> Carta del 27 de diciembre de 1927, Archivo JG..

He fracasado completamente, y se lo digo ya sin amargura, con la terrible serenidad de una certidumbre. He fracasado. He fracasado. He fracasado.<sup>11</sup>

Esta oscura pulsión, que ya deviene rasgo de carácter, seguirá empeorando hasta convertirse en un comportamiento que los psicoanalistas llaman “neurosis de fracaso”<sup>12</sup> y que suele manifestarse en un comportamiento social de insistentes y repetidas quejas. Es lo que recibe el nombre (casi en inglés) de *querulancia*, una actitud consistente en relacionarse con los demás a fuerza de lamentos y autodescalificaciones. Es curioso que, sin quitar el dedo de la llaga, y también por las mismas fechas, Gorostiza describa el mismo estado, pero en términos calculadamente más irónicos, a Pellicer:

No leo, no escribo. Londres me tiene completamente apendejado. ¿Londres o Genaro?<sup>13</sup> Lo único que puedo decirte es que estoy peleando con la poesía, con la prosa, con el libro, con todo... Es una lástima, porque yo tenía mucho talento, “pero los azares de una vida de miseria —dirá Xavier cuando escriba mi biografía— marchitaron esta inteligencia en botón, privándonos, ¡ay!, de la rosa que ese botón abrochaba.”<sup>14</sup>

El *querulante* —o, digamos, el “quejicoso”— insiste en lamentarse, pero lo hace con prudente atención y solicitud al carácter de sus interlocutores. El Villaurrutia propicio a la sutileza psicológica reaccionaría de modo muy distinto al vehemente Pellicer, o al enérgico y silogístico Torres Bodet. De cualquier modo, Gorostiza vive suspendido de la camaradería de “esa masonería natural”, su generación, recluida en el lejano edificio del que se quiere expulsado.

Unos meses más tarde, Gorostiza regresa a México, dice Novo, “quejumbroso y cesante”.<sup>15</sup> La idealización, atizada por la nostalgia, del país y del edificio poético, se enfrenta a la realidad de su disgregación. Las pugnas internas del grupo, que obedecen a la madurez de casi todos co-

<sup>11</sup> Recogida en “De José Gorostiza”, *Revista de Bellas Artes*, 8, marzo-abril de 1973, recopilación de Miguel Capistrán.

<sup>12</sup> Freud menciona esta alteración, que no es síntoma neurótico sino precisamente su desencadenador, sobre todo en *Más allá del principio del placer* (1920:III) y la relaciona con la “neurosis de destino”; René Laforgue la describió en *Psychopathologie de l'échec* (Payot, París, 1939): se trata del mecanismo de autocastigo que paga una neurosis para limitar las posibilidades de realización del sujeto, especialmente después de haber conseguido éxito en alguna empresa (en el caso de Gorostiza, el éxito de las *Canciones*). El sujeto “naufraga” en su propio éxito, se niega la satisfacción y termina en la paradoja, de acuerdo con Laplanche y Pontalis en su *Diccionario de psicoanálisis* (Labor, Barcelona, 1977, pp. 258-259), de resolver su deseo en su propia negación.

<sup>13</sup> Genaro Estrada es el jefe de Gorostiza en la Secretaría de Relaciones.

<sup>14</sup> Carta del 24 de abril de 1928. Archivo JG.

<sup>15</sup> Carta del 12 de enero de 1933. Archivo JG.

mo individuos y a las crecientes querellas respecto a la suerte de la revista *Contemporáneos*, han convertido al edificio en una vecindad rija. Gorostiza reacciona procurando cruzar su personal línea de sombra e intentando superar su dependencia afectiva del grupo. ¿No había exigido Gide, uno de los penates, en su *Journal des Faux Monnayeurs*, que el verdadero artista no debe alimentarse de la fuerza de sus amigos ni del *élan* de los esfuerzos literarios anteriores? Gorostiza, el que más se había empeñado en la disolución del grupo, es, a su regreso, quien más se preocupa por analizar, y tratar de remediar, las discordias internas. En carta desde París, Torres Bodet lo reprende:

El balance de nuestra generación no es tan desesperado como tu melancolía lo imagina... La hora del corte de caja no ha sonado para nosotros... No importan las pequeñas diferencias, los conflictos y cóleras de la convivencia, cuando la convivencia es un hecho. Hay que aprovechar el roce de nuestra sensibilidad contra el filo de las asperezas ajenas. Así se pulen mejor los espíritus de un grupo afín. Lo único que no debemos ser es opacos para la irradiación de nuestros amigos ¿pero, quién de nosotros puede sentir indiferencia por los problemas de los demás?<sup>16</sup>

Casi al mismo tiempo, en noviembre de 1931, Gorostiza insiste en explicarle a Reyes, que solicita poemas para *Monterrey*, que él no es escritor y no desea saber ya nada de eso. Pero, al mismo tiempo, a Torres Bodet le pide que le encuentre en París un ejemplar de la *Revue de l'Amérique Latine* en la que, le han dicho, Jean Cassou ha traducido algunos poemas suyos.<sup>17</sup> Reyes, fastidiado por los lamentos de Gorostiza, responde con patriarcal energía:

Su carta es ofensiva para el espíritu. Usted no tiene derecho a considerarse oficinista y abandonar la poesía. Se lo dice quien ha sacrificado a las letras todas sus pasiones, aun las más legítimas y humanas. Siempre lo consideré un alto poeta lírico, en realización y en promesa. No creo equivocarme. Quisiera llegar a usted con la voz de la persuasión. Sí se puede repicar y andar en la procesión. Todo se puede, con tal de no abandonarse. Quiero versos inéditos suyos para *Monterrey* y aquí no ha pasado nada. Las musas y yo no queremos soltarlo a usted. ¡Nuestro por la vida! ¡Gorostiza, no me vuelva usted a decir esas cosas!<sup>18</sup>

Las cartas en las que sus amigos lo reprenden, le manifiestan su incredulidad o lo abruma de consejos, son recibidas por Gorostiza. Las

<sup>16</sup> Carta del 13 de marzo de 1932. Archivo JG.

<sup>17</sup> Torres Bodet no los encuentra y no existe referencia alguna a esas posibles traducciones.

<sup>18</sup> Carta del 19 de marzo de 1931. Archivo JG.

abre ¿con qué especie de urgencia?, las lee ¿con qué tipo de sonrisa?; les escribe al margen, con su modosa caligrafía, la fecha, la palabra “recibido”, las primeras letras del apellido del remitente y las archiva en su nutrido catálogo de reconvenciones o afectos. Su táctica tiene que rendirle algún tipo de satisfacción. ¿Fortalece con esas cartas su esmerado autodesprecio? ¿O, quizá, efectivamente, lo atenúa? Se antojaría que los años de practicar su “neurosis de fracaso” obedecen, más allá de la alteración emocional, a un recurso dilatorio, a una cierta ansia de existir literariamente sin necesidad de crear literatura: si antes producía poemas, ahora suscita compasión. Sin embargo, la falta de congruencia entre sus pregonadas determinaciones y los actos que las harían consecuentes (colocarse efectivamente al margen de la página literaria) se perpetúa en un pacto de sobreentendidos: la línea de sombra es cada día más amplia, más contradictoria y estática. Como en la novela de Conrad, el barco de Gorostiza está detenido, y el capitán sólo puede avanzar por la cubierta, en redondo, hacia ninguna parte.

No se puede descartar, desde luego, la existencia de un estado de crisis vocacional surgido de su temerario aliño escritural y una exigencia de perfección paralizante; tampoco una crítica fragilidad emocional atizada por su constante miedo a la muerte, una extraña intolerancia a la naturaleza del tiempo, una morosa delectación en la certeza de la perenne agonía que lo arrincona, de modo cada vez más irremediable, en la soledad y en una contraparte sintomática que se agravará, de acuerdo con varios testimonios, después de *Muerte sin fin*: la hipocondría.

Una carta, que no tenemos, de Gorostiza a Rafael Orozco Muñoz, remitida en mayo de 1933, tuvo que delatar esta nueva evolución emocional hacia la constante, vicaria experiencia de la muerte que comienza a padecer Gorostiza. Esto se infiere de la respuesta que, desde Bruselas, remite Orozco Muñoz:

¡Qué beatitud la de su carta! ¡Qué soledad revelan sus palabras! Antes admiraba a usted mucho; a partir de esta carta le querré, además, profundamente. No terminaba aún la lectura cuando ya sentía, presurosas y resplandecientes, en lo secreto del alma, las Voces de la Tierra en el *Nemrod* de Raymond Schwab: “*Mais tu seras un mort! Prends garde à ma demeure. Homme plein d’hommes morts, reste avec ceux qui meurent.*”<sup>19</sup> Sí, está usted en lo cierto, hacemos versos porque “sabemos que estamos muriendo a cada paso”.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> *¡Pero serás un muerto! Cúdate de mi morada. Hombre lleno de hombres muertos, quédate con los que mueren.* Raymond Schwab escribió durante varios años su monumental *Nemrod*, del cual publicaba adelantos en la *Nouvelle Revue Française*, que le llegó a dedicar un número completo. Después, adquirió cierta oscuridad.

<sup>20</sup> Carta del 22 de junio de 1933. Archivo JG.

En la línea de sombra, Gorostiza cae en la hipnosis del “ojo lánguido” que repite con sus guiños la medieval *mors certa, hora incerta*. Algo ha sucedido en su alma, a partir de 1925, que lo ha desconcertado. En las páginas de Rilke sobre el miedo, la muerte, y el miedo a la muerte de *Malte Laurids Brigge*, o en las *Elegías de Duino*, fortalece el enigma de su perturbación: “Vivimos en perpetua despedida”.<sup>21</sup> Su remedio ante esta fascinada angustia puede ser de estoica naturaleza, y obedecer al consejo de Séneca: “Para no temer a la muerte, piensa siempre en ella.”<sup>22</sup>

Gorostiza llega al cenit de la crisis en 1935. A sus problemas previos, agrega ahora la enorme violencia con la que pelea con Carlos Chávez, Novo y Narciso Bassols a raíz del escándalo de *Examen*. Entonces le escribe a Villaurrutia:

Quisiera poder hablarle de mí, pero hace tiempo que sufro de una repugnancia tan honda de mí mismo, que ningún otro tema me es más desagradable. Espero salir pronto de esta crisis e instalarme de nuevo en la vida de una manera más firme, purgado ya de orgullos y esperanzas estúpidas. Quizá no perseverare en el deseo de escribir.

En sus quejas, sin embargo, la angustia comienza a ser sustituida por una serena resignación que nace de lo que empieza a considerar la certidumbre de su esterilidad:

Ahora puedo decirme, ya sin angustia, que nunca fui un escritor ni un poeta. Acaso, y eso sí desmedidamente, no haya sido siempre sino un vanidoso.<sup>23</sup>

“Instalarme de nuevo en la vida”, dice este hombre que se acostumbra a estar muriendo.

Miembro de la misma familia, Villaurrutia le escribe desde New Haven, también en 1935, acusándolo de haber interrumpido con una carta los únicos dos poemas que ha trabajado desde su llegada a Estados Unidos, “Nocturno en que habla la muerte” y “Muerte en el frío”, cuyo verso central dice:

Siento que estoy viviendo aquí mi muerte...

Aburrido y angustiado, Villaurrutia comienza su carta, en la que cita versos de los poemas, con una frase que habrá impresionado a Gorostiza: “Tengo la idea de que ya no hay otra cosa que hacer sino morir.”

<sup>21</sup> *Elegías de Duino*, VIII. Tanto la novela como los poemas mencionados se hallan registrados en la biblioteca del poeta.

<sup>22</sup> *Epístola a Lucilio*, XXX.

<sup>23</sup> Carta de 1935, recogida por Capistrán, *op. cit.*

Gorostiza ha dejado de escribir. Trabaja, a su salida de Educación, como secretario del ingeniero Alberto J. Pani en la construcción del Hotel Reforma; en 1935 se convierte en secretario del general Eduardo Hay, ministro de Relaciones y traductor, en sus ratos de ocio —y con la ayuda de su empleado— de las *Rubaiyat*; en 1936 logra publicar su primer poema en siete años, “Preludio”; se escribe principalmente con Torres Bodet, con quien rumia recuerdos de juventud casi compulsivamente. Entonces, en algún momento de 1938, comienza a escribir *Muerte sin fin* y lo termina en seis meses.<sup>24</sup>

Apenas termina una primera versión del poema, y después de cosechar los primeros asombros, el estudiadamente recoleto Gorostiza toma una serie de enérgicas decisiones dirigidas a instalarse “de nuevo en la vida”: contrae matrimonio con doña Josefina Ortega y se consigue un nombramiento como primer secretario de la Legación Mexicana en Roma, hacia donde parte el 2 de febrero de 1939. El 18 de marzo, en tránsito, se encuentra en París con Torres Bodet y lee para él *Muerte sin fin*. Torres Bodet, muy impresionado, escribe una semana más tarde:

La perfección es cosa tan espontánea en ti que, al contrario de lo que ocurre habitualmente, lo que debiste procurar no fue tanto evitar los fallecimientos, sino el no acumular los aciertos, en forma que resultara impecable para los lectores.<sup>25</sup>

A principios de 1939, desde Roma, Gorostiza le manda el poema a su amigo Bernardo Ortiz de Montellano, quien fungiría como editor ante Cvltvra, la editorial de Rafael Loera y Chávez.<sup>26</sup> El 28 de junio Ortiz de Montellano acusa recibo de las primeras pruebas, que vienen de regreso de Roma, y el 17 de septiembre anuncia que ha terminado de corregir las pruebas finales:

Me parece muy justificada tu inquietud en espera —demasiado larga— de saber impreso tu libro. He hablado con Loera sobre el punto y comparto tus inquietudes. ¿Cuándo lo imprimirá? Cada semana me ofrece que será la próxima.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> De acuerdo con una entrevista realizada por Elena Poniatowska, citada por Edelmira Ramírez en *José Gorostiza: poesta y poética*, CNCA, México, 1989, pp. XLII y XLIII, nota 22.

<sup>25</sup> Carta del 28 de mayo de 1939. Archivo JG.

<sup>26</sup> Dice Edelmira Ramírez, *op. cit.*, p. XLII, que Rafael Loera y Chávez “tuvo el privilegio de editar” *Muerte sin fin*. Este privilegio corresponde, en realidad, a Ortiz de Montellano, quien, de hecho, sostuvo una guerra de siete meses contra las ineptitudes organizativas de ese impresor “de carácter tornadizo y de humoradas” (Carta de Ortiz de Montellano a Gorostiza, en su archivo). Gorostiza le mandará de regreso a México el primer ejemplar de *Muerte sin fin*, dedicado.

<sup>27</sup> Carta del 17 de septiembre de 1939. Archivo JG.

Por fin, el 11 de octubre, Ortiz de Montellano le remite a Gorostiza el primer ejemplar. Una semana más tarde, nace en Roma Luis Gabriel Gorostiza Ortega. Mientras comienza la escalada bélica, Gorostiza planea una estrategia para su libro: pide a Daniel Cosío Villegas direcciones de autores españoles; desde sus oficinas del Fondo de Cultura Económica, le consigue las de Dámaso Alonso, Juan Ramón Jiménez y Alberti; Enrique Munguía, que empaca para abandonar Ginebra,<sup>28</sup> le remite las de T.S. Eliot, Marcel Brion y Jean Cassou. Ortiz de Montellano y el general Hay se encargan de distribuirlo en México y América. Gorostiza, en un contradictorio giro frente a su actitud anterior, solicita entonces, a sus amigos, cartas con comentarios sobre el poema. El archivo conserva sólo la de Torres Bodet:

Debes sentirte orgulloso, querido Pepe. En años en que el surrealismo y el nerudismo envenenan los manantiales juveniles, tú has seguido fiel al rigor de un temperamento clásico, estricto y puro. Construido sobre una tesis, tu poema no es un poema de tesis, ni un discurso enojado de metáforas esenciales. Bajo la piel de la forma, que los incautos creerán fría, late una vehemencia patética y varonil. En ese eterno contraste está el secreto mejor de tu inteligencia.<sup>29</sup>

¿Se habrá Gorostiza reinstalado “de nuevo en la vida”, sostenido por el nacimiento de su hijo y la aparición de su poema? ¿Acaso el deslumbramiento que produce el poema en propios y extraños habrá producido la agudización de su “neurosis de fracaso” que lo conduciría al ensayo general de la muerte de su hipocondría? A la luz del poema, en carta al Abate de Mendoza, opone, por lo pronto, la sombra de la guerra:

Pensando en él (mi poema) y en los tiempos tempestuosos en que aparece, por inercia de la imaginación poética caigo en el verso aquel de “¡Pobre barquilla mía!”, pero la inmediata asociación de esta idea con la de los submarinos y las minas flotantes echa inmediatamente a pique el ya viejo y, por demás, agujereado símil...

La plantación del árbol, que es lo único que me falta para dar por agotada mi existencia, la dejo supersticiosamente para después... No quiero cerrar las puertas a la posibilidad de encargarme algún día del Departamento Forestal.<sup>30</sup>

Dos meses más tarde, Gorostiza regresa a México en la pobre barquilla que navega la cubierta del trasatlántico. México es la misma,

<sup>28</sup> Munguía trabajaba en la Sociétt des Nations, que anuncia su liquidación al comienzo de las hostilidades.

<sup>29</sup> Carta del 1 de febrero de 1940. Archivo JG.

<sup>30</sup> Carta del 28 de noviembre de 1939. Archivo JG.

diferente, ciudad. Gorostiza instala a su familia y luego endereza sus pasos hacia un extraño edificio. De lejos mira, en la ventana, a Carlos Pellicer; en la azotea, chiflando boleros, Salvador Novo tiende la ropa; adentro, en el comedor, apoyado en la mesa, Villaurrutia dormita; en la recámara del fondo Torres Bodet enciende una lámpara; en otra, respira la cama vacía de Enrique González Rojo; Gorostiza se dirige al estudio, pone un libro en el librero común, luego “se mira a sí mismo en plena marcha”, se mete a su alcoba y se queda callado.

**SIMPATÍAS  
Y DIFERENCIAS**



## LOS HIJOS DE IXIÓN

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL  
*Fondo de Cultura Económica*

En una palabra, mi alma se llenaba de un lirismo que mi soledad exasperaba y que, ya hacia el atardecer, me producía cansancio.

ANDRÉ GIDE,  
*Los alimentos terrenales* (1897)

Su estilo, como su sonrisa, como sus corbatas plagadas de patéticos laberintos, derivaba de una cultura tan hecha a los aciertos y a los compromisos de la represión exterior que no comunica hoy, a los especialistas, otro matiz que el de una honorable pobreza.

JAIME TORRES BODET,  
*La educación sentimental* (1929)

Desde que la poesía abandona la casa natal de la epopeya no han sido gratas sus relaciones con su hermana menor, la novela. Entre ambos géneros la comunicación ha sido ingrata, signada por la indiferencia, los préstamos mal retribuidos y algunos momentos de comunión tan efímera como sospechosa. El viejo honor que la lírica concedía al gran prosista al nombrarlo Poeta cayó en desuso. Quizá fue Joyce el último novelista que aspiró a esa distinción. Nuestro siglo no tomó en serio la concesión del título de Poeta que Thomas Mann quería para Kazantzakis o los laureles que George Steiner solicitaba para Tolstoi o Dostoievski.

Las vanguardias dejaron una zona de niebla en la rigurosa frontera decimonónica entre poesía y novela, pero anulando la separación taxonómica no resolvieron el problema. La reivindicación del poema en prosa, el auge del monólogo interior y la aparición de la novela lírica moderna hicieron superflua la discusión. Sin embargo, todo habitante del mundo de la literatura distingue muy bien a un poeta de un novelista. Los grandes poetas desprecian la novela. Y los novelistas suelen escribir versos en secreto, ya sea para introducirlos de contrabando en la trama o como un ejercicio de estilo que tiene algo de nostalgia por la unidad perdida.

En la literatura hispanoamericana el asunto comienza a plantearse hacia 1912. En ese año Ramón del Valle-Inclán reclama a su tocayo

Pérez de Ayala (1881-1962) la decidida orientación lírica que estaban tomando sus novelas. El creador del marqués de Bradomín aceptó con resignación los argumentos de su discípulo.

La pintura, la música y el cine alimentaban a las letras de vanguardia cuando Ortega y Gasset rompió lanzas contra la “novela deshumanizada”. En 1925 el filósofo español no sólo estaba tomando su lugar en una de las recurrentes oleadas antivanguardistas propias de la modernidad sino enfrentando a la generación del 98. Ya había ocurrido la famosa expedición española a París, que cuenta Rafael Cansinos-Assens, para averiguar qué cosa era aquella “de Reverdy”. Pero Unamuno, Ganivet, Valle-Inclán, Azorín y Gabriel Miró estaban avanzando hacia la novela lírica desde 1900. No fue un joven vanguardista sino Pío Baroja (1872-1952) quien respondió a Ortega en *La nave de los locos*, con una justicia todavía acertada:

En la novela apenas hay arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela; un soneto, como un discurso, tiene reglas; un drama sin arquitectura, sin argumento, no es posible; un cuento no se lo imagina uno sin composición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición.<sup>1</sup>

¿Qué decían las confusas *Ideas sobre la novela* de Ortega y Gasset en 1925? Sentenciaba el agotamiento de la novela tras una crisis letal y recetaba paliativos para alargar artificialmente la vida del enfermo o para ofrecerle una sepultura digna. En el marco de un positivismo apenas decimonónico, Ortega y Gasset recomendaba a la novela el uso de los avances de la psicología científica *pero* sin caer en el abominable caos freudiano. Después lamentaba que la novela no fuera la expresión de los sentimientos del pueblo —eterno argumento de los adversarios de la indagación estética y tan caro a la ontología nacional que el filósofo pregonaba— y, finalmente, llamaba a la restauración de la preceptiva realista que prohibía al narrador toda intervención egomaniaca en la vida de sus personajes.<sup>2</sup>

El ataque de Ortega y Gasset contra la vanguardia formaba parte de una estrategia más profunda, expuesta en *La deshumanización del arte*, y provocó la ira de muchos escritores en ambas orillas del Atlántico. El poeta y crítico español Juan Chabás (1898-1954), que fue corresponsal de Xavier Villaurrutia, recuerda que:

la crisis de la novela, su *tempo lento*, su desinterés por la peripecia humana eran temas discutidos en las revistas literarias de aquella época en cual-

<sup>1</sup> Pío Baroja, *La nave de los locos*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1925, pp. 47-48.

<sup>2</sup> En 1992 académicos como Pablo Gil Casado siguen hablando de la “novela deshumanizada” española y en México un grupo de escritorzuelos acaban de pronunciarse alegremente “por una literatura fácil”. Es increíble.

quier capital europea y sobre todo en París. Ortega repetía en España el diagnóstico funeral que ya se había leído en alguna de esas revistas, al mismo tiempo que se hablaba de poesía pura.<sup>3</sup>

En Francia André Gide defendía a la novela en otro frente contra los jóvenes surrealistas y demostraba con *Los monederos falsos* (1925) que la novela podía asumir las conquistas de la vanguardia sin licuarse por completo en ésta. Ese año la polémica ya estaba en México. Confundidos en la querrela por “una cultura revolucionaria”, los argumentos de Ortega y Gasset fueron utilizados por los defensores de la “virilidad” en nuestras letras.

Como registra Víctor Díaz Arciniega en su libro sobre 1925, las discusiones fueron entre Francisco Monterde y Julio Jiménez Rueda o entre Carlos Gutiérrez Cruz y Nemesio García Naranjo. Es decir, entre escritores colonialistas (que tenían la misma edad pero no el prestigio de los ateneístas), proletaristas y nostálgicos del porfiriato. De los futuros miembros de la órbita de *Contemporáneos*, sólo intervinieron —y tímidamente— José Gorostiza, Salvador Novo y Genaro Estrada.<sup>4</sup>

1925 no sólo es el año del descubrimiento de *Los de abajo* de Mariano Azuela y de la polémica que desató, sino también el del viaje a Europa de Arqueles Vela (1889-1977). Vela debe ser recordado como el pionero de la prosa de vanguardia en el país. Sus primeros versos fueron escritos a la sombra de González Martínez, pero pronto se unió al estridentismo y tras publicar *La señorita etcétera* (1922) obtuvo la aprobación de la estrella de la nueva novela lírica en España: Benjamín Jarnés (1888-1950), que luego vivió algunos años en México.

Jarnés, autor de *El profesor inútil* (1926), escribió un decálogo de la “novela poemática” —así la llamaba el fundador Pérez de Ayala— y recibió calurosamente al escritor mexicano-guatemalteco en *La Gaceta Literaria* de Madrid: “¿Por qué al ver a Arqueles Vela destripando peponas de la gran feria del mundo nos acordamos tanto de Ramón Gómez de la Serna?”<sup>5</sup> Vela, a su vez, interesó a Jarnés en las novedades latinoamericanas y éste comentó en la *Revista de Occidente* a Borges y Oliverio Girondo, nombres anotados en el directorio internacional de vanguardia que el poeta estridentista llevaba consigo.

El viaje de Arqueles Vela coincide con la empresa intelectual de Carlos Noriega Hope (1886-1934), su amigo y protector. Etnólogo de for-

<sup>3</sup> Juan Chabás, *Literatura española contemporánea, 1898-1950*, Ed. Cultural, La Habana, 1952, p. 366.

<sup>4</sup> Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, FCE, México, 1989.

<sup>5</sup> Luis Mario Schneider, *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*, INBA, México, 1970, p. 168.

mación, Noriega dirigió *El Universal Ilustrado* entre 1920 y el año de su muerte precoz. Su cosmopolitismo destacó por encima del resto de la prensa mexicana de los años veinte y, como cinéfilo entusiasta, en sus simpáticas narraciones sustituyó a París por Hollywood como el rito de pasaje indispensable para el artista adolescente. Dejando para otra ocasión esas libertades de la imaginación que se permitió como cuentista en *La inútil curiosidad* (1923), *Ché Ferrati, inventor* (1923) y *El honor del ridículo* (1924), Noriega Hope, al fundar "La Novela Semanal" en las páginas de su periódico, ofreció a la narrativa mexicana la insólita posibilidad de dirigirse al gran público más allá del antiguo folletón. Esa exigencia de concentración y brevedad permitió el debut de Arqueles Vela y Gilberto Owen.

En *Las 18 Novelas de "El Universal Ilustrado"* (INBA, México, 1969), que recopiló Francisco Monterde, se incluye a Armando C. Amador, Carlos Barreda, Juan Bustillo Oro, el abate José María González de Mendoza, Daniel Cosío Villegas, Antonio Helú, Manuel Horta, Xavier Icaza, Gregorio López y Fuentes, Eduardo Luquín, María Enriqueta Camarillo de Pereyra, Monterde, Noriega Hope, Owen y Félix F. Palavicini.

Esta sorprendente ecumene de políticos soñadores, anticuarios colonialistas, narradores indigenistas, poetisas del modernismo y autores de vanguardia se dio a conocer entre 1922 y 1925. Los jóvenes que editarían *Contemporáneos* ya tenían acceso a los prosistas de vanguardia, no sólo a través de Noriega Hope sino por la colección "Nova Novorum" de la *Revista de Occidente* que publicó *Víspera del gozo* de Pedro Salinas, *Luna de copas* de Antonio Espina y *Estación ida y vuelta* de Rosa Chacel entre 1926 y 1931. Más allá del contacto con Jarnés y Chabás, no olvidemos la frecuentación directa de Gide, Cocteau y Giraudoux en la *Nouvelle Revue Française*.

El ambiente literario internacional estaba, como hemos visto, propiciando la lectura y escritura de novelas líricas. Arqueles Vela, estri-dentista, nunca gozó del reconocimiento de los Contemporáneos —como el que dieron, justos pero de mala gana, a Manuel Maples Arce— y tras *El café de nadie* (1926), el amigo de Jarnés se deslizó hacia un nacionalismo radical que tuvo sus días más virulentos durante el cardenismo. En *La señorita etcétera* y en *El café de nadie* Vela combinó con éxito la obediencia debida a la novela lírica y al apremio vanguardista. Su autodefinición es precisa:

La novela corta, los poemas sintéticos... no son sino un producto de nuestra reducción... después de aventurarnos a vivir la vida de los personajes en las novelas... estamos neurasténicos... y preferimos lo mínimo, lo que en unas cuantas páginas no deja el cansancio de trescientas.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Cit. en Schneider, *op. cit.*, pp. 84-85.

Lírico y futurista, Arqueles Vela no podía ir más allá de la revelación. Trotsky, que fue un buen crítico literario, en hora temprana, se sorprendió de la naturaleza periférica de los movimientos futuristas y dadaístas: Marinetti era italiano, Maiacovski ruso y Tristán Tzara rumano. De igual manera olvidamos que Maples Arce, List Arzubide y Arqueles Vela venían de Xalapa, Puebla y Guatemala, y que para ellos la urbe moderna no sólo fue un descubrimiento estético sino una confrontación lumínica de carácter vital. El propio Salvador Novo, cronista de la ciudad por excelencia, pasó su adolescencia en la provincia y es a un aldeano a quien muestra la *Nueva grandeza mexicana* en 1946.

En *El café de nadie* Arqueles Vela edifica una mitología especial para la Estridencia y la clausura. Su imagen de la ciudad como materia prosaica cava un abismo entre la mirada ática del joven Alfonso Reyes y la velocidad cinematográfica de Novo en *El joven*, de 1928. Los separa un siglo. El siglo de las vanguardias: de la buhardilla del acomodado solitario que imagina una ciudadela ateniense al hombre de la muchedumbre que se enamora de los signos luminosos de la ciudad tan oscura.

Guillermo Sheridan documenta que fue precisamente Novo quien en 1924 acicateaba a sus amigos para que escribieran novelas.<sup>7</sup> Era necesario distanciarse tanto de la escritura colonialista como de la retórica de la Revolución Mexicana. Y la "crisis de 1925" exigía cerrar filas contra Ortega y Gasset. Pero a diferencia de sus amigos en España y América, los jóvenes Contemporáneos, a excepción de Torres Bodet, desistieron de la novela lírica hacia 1930. ¿Por qué? Ellos conculcaron la importancia de aquellos "ejercicios juveniles" y, como la crítica posterior, adujeron razones exógenas a la creación literaria para explicar sus novelas líricas, ya fuera como provocaciones contra la novela revolucionaria o como reacción crítica antiorteguiana. Nosotros creemos que aquellos textos ocupan una función más importante en su itinerario intelectual.

El caso de Salvador Novo es ejemplar en la medida en que se desplaza de la imaginación prosística de sus amigos. Fue el prosista más importante de su generación gracias a que no necesitó liberar su yo lírico. Amaba ese mundo exterior compuesto de electricidad sin culto por los aparatos técnicos que sonrojaron a la Estridencia, elogio de la velocidad sin accidentes teatrales sobre la pista y placer por la calle sin lamentaciones por el paso del tiempo, la corrupción de las costumbres y la destrucción de los edificios. Es difícil soportar las memorias de cancellería que escribió Torres Bodet, mientras que las *vidas* de cortesanos que nos legó Salvador Novo siguen abriendo el apetito de los comensales de nuestro tiempo. No es gratuito que sea un enfermo el que se le-

<sup>7</sup> Guillermo Sheridan, *Monólogos en espiral*, INBA, México, 1982.

vanta y sale a fundar la ciudad moderna en *El joven*, como si Novo hubiera querido dejar atrás los achaques de la antigua melancolía.

## II

El 6 de agosto de 1925 apareció *La llama fría* de Gilberto Owen en "La Novela Semanal" con una ilustración de Duhart. La anodina meditación sentimental de Owen no mereció comentario por escrito de ninguno de sus amigos. Solo, el poeta de *Perseo vencido* (1948) comenzaba la búsqueda de su yo lírico.

En ese año Gilberto Owen insiste con *Novela como nube*, emblemática entre las novelas líricas que escribieron los Contemporáneos. Torres Bodet la saluda desde la revista *Contemporáneos* y más que hablar del texto resalta la honrosa heráldica que lo precede: atacar a Ortega y Gasset y ser descendiente de Rémy de Gourmont, de Philippe Soupault, de Giraudoux y de Proust entre los franceses y de Salinas y Jarnés en España.

Jaime Torres Bodet no se detiene en las dos figuras más evidentes de *Novela como nube*: el héroe griego Ixión y el escritor francés André Gide. En el primer caso, Owen sigue la habitual convención metafórica que identifica a cualquier personaje de la mitología con la modernidad y en relación a Gide le basta asegurar, en las primeras líneas, "¿quién no ha leído a Gide?"

Ixión, hijo del rey lapita Flegias, traicionó a su futuro suegro Deýoneo y lo quemó en la víspera del banquete nupcial. Por razones incomprensibles para nosotros, Zeus perdonó a Ixión y hasta lo invitó a compartir su mesa. El pendenciero Ixión traicionó a su salvador intentando seducir a la ansiosa Hera. Zeus adivinó las malas intenciones de Ixión y aprovechando su ebriedad logró que se dejara engañar con una falsa Hera en la forma de una nube. Mientras Ixión pervertía la imagen, Zeus lo sorprendió y ordenó a Hermes que lo azotara sin clemencia. Ese fue el destino del primer e involuntario iconoclasta de Occidente y desde entonces Ixión gira atado a una rueda ardiente en el firmamento.

Ixión satisface su deseo con una nube, con una ficción que se desintegra. Sumando una lectura superficial de *Los alimentos terrenales* de Gide con el mitema recogido por Apolonio de Rodas y Píndaro, nos encontramos ante la esencia, poco original, de *Novela como nube* de Gilberto Owen: sólo la imaginación satisface al deseo.

*Novela como nube* sigue con exactitud el decálogo lírico de Benjamín Jarnés: "El novelista deberá ser siempre un poeta viajero. Como todo viajero desfallecerá, se sentará a descansar, olvidando un poco al

Hermes alado que lo guía, pero colgado al cinto llevará siempre su generoso vino lírico. Un sorbo le bastará para curarse del cansancio".<sup>8</sup> Y habrá de generar la atmósfera que para Ricardo Gullón es la precisa en la novela lírica hispánica, "estampas, escenas, cuadros... exposiciones apenas figurativas, indicaciones de vocación especial: estatismo, temporalidad suspendida, figuras inmóviles moviéndose lentísimas entre la metáfora y el símil".<sup>9</sup>

*Novela como nube* consta de dos partes ("Ixión en la tierra" e "Ixión en el Olimpo") y de 26 estancias, la última en el Tártaro, especie de purgatorio en la tierra en muchas variantes grecolatinas del mito. Owen logra una concentración lírica muy ajena a la prosa mexicana de sus días, pero el destino "trágico" de su Ixión (Ernesto) es tan triste como cualquier domingo. "Su rueda de Ixión será el matrimonio", dice Owen, tras hacer dudar a su héroe entre mujeres tan alternativas como efímeras.

Es escandaloso recurrir a la desprestigiada distinción entre forma y fondo, pero ante *Novela como nube* y *Dama de corazones* (1928) de Villaurrutia no queda más que rendirse ante la evidencia. Los jóvenes poetas utilizan sus novelas líricas como un alarde cultural frente a un medio cultural pedestre, pero al hacerlo reproducen tensiones añejas, no resueltas, que datan de nuestro precario romanticismo y del juego modernista que lo superó. Owen y Villaurrutia, víctimas de una represión sexual e intelectual muy acerba, están muy lejos del *inmoralismo* que leen. A Gide sólo lo siguen hasta *Isabelle* (1911), trasunto de *Los papeles de Aspern* de James, donde aparece otra mujer —nube inasible y efímera como los papeles que se desintegran cuando los toca un filólogo. El Gide experimental, virtuoso en tantos registros, que nace con *Los sótanos del Vaticano* (1914) no les interesa.

En *Dama de corazones* la debilidad que Villaurrutia exhibe es más enfadosa que en Owen. Sin el cuidado estilístico de éste y sin la elemental coartada mitológica, Villaurrutia no va muy lejos. Sus dubitaciones ante la mujer dan lástima comparadas con el tradicionalismo de un ateneísta precoz como Carlos González Peña, quien en *La fuga de la quimera* (1919) enfrenta de manera más firme aquellos crímenes de alcaoba que para los jóvenes Contemporáneos son tenues dolores metafísicos. Owen y Villaurrutia confunden las circunstancias con las costumbres y la penuria existencial con la ansiedad ontológica. Desterraron de su prosa a la Hembra del Estiércol del modernismo *noir* pero no por fidelidad al "amor cortés", como escribió un despistado, sino por ignorancia explícita y mal fundado buen gusto.

<sup>8</sup> Darío Villanueva, *La novela lírica*, Taurus, Madrid, 1983, tomo I, p. 12.

<sup>9</sup> Ricardo Gullón, en Darío Villanueva, *op. cit.*, p. 248.

¿Es justo rechazar *Novela como nube* y *Dama de corazones* como las tonterías adolescentes de dos grandes poetas? No. La comodidad de la retrospectiva encuentra en esas novelas las partículas que alcanzarán la sustancia formidable tanto de *Perseo vencido* como de *Nostalgia de la muerte*. Las estancias líricas de *Novela como nube* son la prehistoria de las 18 jornadas de "Sindbad el Varado" y en los nocturnos de Villaurrutia las viejas costumbres asediadas en su pequeña novela son expuestas al desnudo más cruel. Cuando Torres Bodet saludó amistosamente las prosas de sus amigos en la revista *Contemporáneos* fue profético. La inmovilidad que atribuye al estado de gracia en *Novela como nube* es un cheque endosado que Owen cobra veinte años después deteniendo el mundo para que Sindbad no viaje, y el desasosiego hiperquintético de Villaurrutia alcanza el silencio y la permanencia en esa galería de estatuas que es la *Nostalgia de la muerte*.

La crítica contemporánea identifica a la novela lírica como una variante perversa del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje. Si tal perversión existe, debe ser que el autor, no el personaje, es quien aprende no a vivir, sino a crear. Algunos analistas dotan a la novela lírica de las virtudes del orfismo y si es así no cabe duda de que *Novela como nube* y *Dama de corazones* fueron para Owen y Villaurrutia las promesas que Hades arrancó a Orfeo para volver a la tierra: no mirar hacia atrás hasta que Eurídice no viese la luz del día. En *Las metamorfosis* Ovidio acotó con malicia que Hades ordenó a Orfeo, por encima de todas las maldiciones, la predicación de otro amor sobre la tierra.

### III

Jaime Torres Bodet fue el único que perseveró en la novela lírica. Publicó seis libros entre *Margarita de niebla* (1927) y *Nacimiento de Venus* (1941). También fue el único que tuvo oportunidad de renegar de ellas en vida pues las excluyó de sus *Obras escogidas* de 1961.

Se insiste en que Torres Bodet era entre los *Contemporáneos* el que tenía mayor "empaque" de novelista. La palabra no suena muy bien pero es exacta. La etimología habla de "meter en un bulto, formar un paquete" y desde el francés antiguo, *empeechier* es "estorbar, impedir, anteponer un fardo o crear un lío". La narrativa de Torres Bodet es la obra de alguien que sabía exactamente lo que quería y cómo hacerlo. Conocía mejor que Owen y Villaurrutia la realidad novelesca, pero la ausencia de imaginación en sus novelas las vuelve más intolerables precisamente por lo que hay de cálculo literario en ellas. *Margarita de niebla* tropieza

con el mismo costumbrismo mal disfrazado que arruina la novela de Villaurrutia: sus amadas inmóviles escapan a la perversión de las costumbres para caer en la confusión de los sentidos. Es posible seguir a José Emilio Pacheco cuando escribe que en Torres Bodet aparecen por primera vez entre nosotros técnicas narrativas modernas como la disolución del personaje, ruptura del tiempo lineal, monólogo interior e imágenes sinestéticas.<sup>10</sup> Pero las innovaciones de Torres Bodet fueron estériles. Los ríos de la novela no siempre llegan con ventura al mar de la tradición. Afirmar lo contrario permitiría suponer que las dualidades femeninas de un Juan García Ponce vienen de *Dama de corazones*.

Las novelas de Torres Bodet son agua estancada. A veces tan turbia que impide a Narciso detenerse en busca de su reflejo (función evidente de la novela lírica). Así sucede con *La educación sentimental* (1929), donde el préstamo de Flaubert es una ocurrencia que raya en la vulgaridad. En *Proserpina rescatada* (1931), en cambio, Torres Bodet logra una novela muy legible.

La prosa lírica de Torres Bodet pide el contraste con *La rueda de aire* (1930) de José Martínez Sotomayor. José Gorostiza, María Elvira Bermúdez, Guillermo Sheridan y Alberto Ruy Sánchez han ido revelando paulatinamente la naturaleza de la más eficaz de nuestras novelas líricas. Martínez Sotomayor (1895-1980) colaboró eventualmente en *Contemporáneos* y allí mismo Gorostiza lo aclamó en junio de 1930. Tras rendir el consabido tributo a Jarnés y Gide, el reseñista alaba *La rueda de aire* tanto por su clasicismo gideano como por su mexicanidad.

José Gorostiza acierta en cuanto a Gide, pues Martínez Sotomayor, a diferencia de Owen y Villaurrutia, no confundió el yo lírico con el yo autobiográfico. El monólogo interior de Anita en *La rueda de aire* no es una máscara del poeta, sino una figura literaria autónoma, que funciona según leyes propias y se desdobra en ángel o demonio siguiendo su propia lógica. El propio Gide distinguía cuidadosamente entre *récit*, *nouvelle* y *roman*. Dejó muy claro a Roger Martin du Gard que *Los monederos falsos* era su primera novela.

En cuanto al mexicanismo que Gorostiza encuentra en *La rueda de aire*, apartando ciertos giros toponímicos e idiomáticos que Martínez Sotomayor usa con naturalidad, el comentario viene a cuenta más bien por la querella que el futuro autor de *Muerte sin fin* sostenía entonces con sus amigos.

Sólo algunos de los personajes líricos de Torres Bodet gozan de la profundidad que Martínez Sotomayor logra en Anita. No son las mujeres de *Margarita de niebla* ni esa exaltación tan pálida de la amistad mas-

<sup>10</sup> José Emilio Pacheco, "Torres Bodet, contemporáneo", en Beth Miller (ed.), *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, UNAM, México, 1976.

culina de *La educación sentimental* las mejores prendas narrativas de Torres Bodet. La más factible de sus novelas es *Proserpina rescatada* y su mejor personaje es la propia Proserpina Jiménez. Sheridan precisa la belleza lírica de ese texto. Nosotros agregamos que en *Proserpina rescatada* hay un sistema novelesco donde es posible un tránsito fluido de situaciones y hay un elemento difícil de encontrar en la novela lírica: un personaje menor independiente como mister Lehar (tan es así que Torres Bodet escribió un retrato de éste a manera de secuencia).

La leyenda negra de Torres Bodet lo sigue aun sin el esfuerzo premeditado del comentarista: ¿quién fue Proserpina en la mitología? Su origen romano es confuso, y relacionada con los ritos agrícolas pronto fue sobrepuesta en la imagen de la griega Perséfone, hija de Zeus y Deméter en las tradiciones arcaicas o de Ceres después. Fue raptada, por Hades o Plutón, y conducida a los infiernos en calidad de concubina. Su padre Ceres intentó el rescate acudiendo a todo dios y cuando logró la ayuda de Júpiter la golosidad de Proserpina anuló las posibilidades de su liberación. Ceres, obstinado, arrancó una solución parcial a las altas potestades: su hija viviría seis meses del año en la tierra y los restantes junto a Plutón en el averno.

Figura de naturaleza órfica, capaz de viajar entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, Proserpina encarna la desdicha del rapto lo mismo que la fatalidad de nunca pertenecer plenamente a nadie. Dividida, como el Ixión de Gilberto Owen, Proserpina es una ilusión jamás poseída. ¿Cómo rescata Jaime Torres Bodet a su Proserpina?

El personaje logra la amistad de Proserpina, quizá su amor, pero jamás el matrimonio. La rescata mediante la muerte, interrumpe sus viajes semestrales al más allá gracias a la vana posesión de la memoria. El rescate de Proserpina es una victoria vacía. Aquí Jean Giraudoux es a Torres Bodet lo que Gide a Gilberto Owen. La facilidad con que ambos se sirvieron de la mitología para resolver líricamente problemas morales queda compensada con la profunda empatía que encontraron en sus héroes culturales. Abruma encontrar vida y obra de Torres Bodet condensada en la primera novela de Giraudoux, *Simón el patético* (1928), cuyo protagonista pasa de la escuela de lo sublime al triunfo del patetismo.

#### IV

Los jóvenes Contemporáneos, antes de escribir sus grandes poemas, reconocieron la verdad iniciática del antiguo principio del relato. Existimos en la medida en que nuestra aparición en el mundo nos es explicada

como una trama entre el pasado y el porvenir. Poetas, se sirvieron de la novela lírica para aprender de sí mismos y crear una máscara para defenderse de la agresividad de los otros, misma que les otorgó potestad como legisladores únicos y divinos de su universo creador.

Se sirvieron de los mitos clásicos con idéntica legitimidad que el resto de los escritores modernos. Jugó en su contra un país sin tradición de la novela y con una cultura crítica atrofiada. Aunque la poesía los recompensó generosamente, esa liberación hubiera sido más compleja sin sus novelas líricas. El fastidio que nos producen puede explicarse ampliando para su narrativa las palabras de Octavio Paz sobre el teatro de Villaurrutia:

En las notas de escenografía, Villaurrutia insiste en el "buen gusto" de los muebles y del decorado. ¿Cómo pudo olvidar que el buen gusto de hoy es lo cursi de mañana? El lenguaje que hablan sus personajes nos parece ahora tan remoto como los muebles entre los que se pasean y tan lleno de polvo como los fatuos espejos donde se espían. Teatro psicológico sin conflictos de clase, generaciones o ideas. Es el mundo cerrado de las familias de la clase media alta que conservaban todavía las maneras afrancesadas de comienzos de siglo. Mundo de papás y de hijas, mamás e hijos, cuñadas y hermanos. En un ángulo, discretos criados que nunca cometen una falta de lenguaje o de tacto. La figura que rige a esta sociedad hermética, minúsculo sistema solar, es el círculo. Natural y previsiblemente, en un momento del diálogo —recurso repetido en dos o tres ocasiones— un cínic observa que se trata de un círculo vicioso. No demasiado. El código de esas familias es el mismo de Villaurrutia: la decencia, el decoro, la reserva. Formas púdicas del orgullo. Los personajes hablan como los héroes de las comedias francesas pero su moral es tradicional, criolla, hispánica. Las pasiones que los sacuden son las que ponen en peligro la santidad del hogar y la integridad de la familia: el adulterio y, más insinuado que declarado, el incesto. Las alusiones a otras inclinaciones sexuales son más bien vagas.<sup>11</sup>

Calumniados como "poetas puros", los jóvenes Contemporáneos eligieron como héroes culturales más a novelistas y a pensadores que a poetas. Se alimentaron de Gide, de Julien Benda y de otros espíritus combativos que les daban esa fuerza que necesitaban. Descubrieron a Proust, a Paul Morand, a Raymond Radiguet y al olvidado Pierre Mac Orlan en quien Owen tanto pensaba. Tradujeron y montaron a Cocteau y a Giraudoux. Cuando sus enemigos invitaron a Breton y Artaud a México, se dieron el lujo de ignorarlos. Más tarde, quizá pasados los días de la pólvora, admiraron la reticencia de Eliot o de Paul Valéry.

<sup>11</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978, pp. 37-38.

Una coda indispensable a la novela lírica de los Contemporáneos es el *Diario de mis sueños* (1932-1948) que dejó Bernardo Ortiz de Montellano. Al asumirse como *écrivain raté*, el autor procedió en el sentido inverso que sus amigos: no quiso construir su yo lírico, sino diseccionarlo hasta comprender una ausencia de obra sin recurrir a la oniro-mancia.

En 1912 Valle-Inclán entendió que Pérez de Ayala se proponía nueva "corte de amor", que implicaba la cópula entre la novela y la poesía, como antes había sucedido con la épica o la comedia. Gilberto Owen lo comprendió a su manera desde *Novela como nube*. Él sabía que Ixión tuvo un hijo con la Hera ilusoria, llamada Nefele, y que el niño fue el monstruoso Centauro, origen de la estirpe de los hombres-caballo. Como Quirón, esa primera novela lírica es híbrida y sabia, hija de las nubes como todas las prosas de la adolescencia, resultado de los con-nubios clandestinos y fugaces entre poesía y novela.

## LA VOZ HEROICA DE CARLOS PELLICER: ASPECTOS DE LA IDENTIDAD AMERICANA

RUXANDRA CHISALITA  
*Facultad de Filosofía y Letras, UNAM*

Según se percibe desde sus *Primeros poemas* (1913-1921),<sup>1</sup> Pellicer manifiesta la necesidad de un destinatario heroico de su poesía. El poeta se muestra atraído por la antigüedad grecolatina y prehispánica, por las figuras de los gladiadores y su juego con la muerte. Poemas como “Tríp-tico azteca” (1914) y “Tríp-tico” (1916), este último dedicado “al ilustre General tabasqueño don Andrés C. Sosa, que me ha querido como a un hijo y a quien yo venero como a un padre”, transmiten la fascinación filial ante el *nombre paterno*, por lo cual la evocación del heroísmo adquiere una mayor independencia de la herencia libresca y de la espectacularidad retórica de los himnos.

La *conversión de la voz* se debe, por un lado, a la mayor definición de una identidad en proceso de forjarse a sí misma ensayando modelos poéticos y desechando expresiones convencionales heredadas de fuentes literarias de ecos poderosos. Por otra parte, porque el discurso poético —antes que los demás discursos literarios— se postula como voz en diálogo con un *destinatario* del que absorbe constantemente su motivación.

El discurso poético pelliceriano —lo mismo que el de otros de sus compañeros de generación— carece de un destinatario nombrado o identificado con precisión, al mismo tiempo que lo que obsesiona al poeta es justamente el nombre; más aún porque se trata de un nombre silenciado:

Tu nombre que lo dijera  
le pedí una vez al mar.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Carlos Pellicer, *Obras. Poesía*, ed. de Luis Mario Schneider, FCE, México, 1981.

<sup>2</sup> “Elegía” (1927), en *Obras. Poesía*, p. 190.

La poesía se genera en torno al nombre que no se nombra, como su significado público más íntimo; su función es circunscribir la voz secreta del nombre, por lo que todo intento de fijar la identidad recae en el anonimato de un término difuso:

El mar lleno de tu sabor,  
oh persona internacional.<sup>3</sup>

En vez de lanzar un vocativo directo, la poesía se construye a partir de la resonancia y del eco: nombra los atributos del nombre, lo deconstruye y lo transfiere en elogios a la intimidad agrupada bajo este nombre vacío:

Tu nombre adorado y ceñido,  
tu mirada horizontal, tus hombros lisos.<sup>4</sup>

El anonimato del destinatario diluye el vocativo secreto del que participa el poeta, comparte el nombre sin nombre,<sup>5</sup> el apelativo genérico ausente que connotan el afecto y el eros; como observa Baudrillard, la poesía nace de la *prohibición* de nombrar,<sup>6</sup> que una vez asumida íntimamente se torna *incapacidad* de nombrar. La plegaria —o, en su defecto, la elegía, la oda, el poema— es el transporte del sentimiento descentrado del nombre: su dilatación máxima, su expresión fluida empuñada en afianzar el vínculo:

Pero sí noté que en mi sangre  
algo se despedía,  
y dije tu nombre  
como quien pide un poco de fruta  
para que sólo yo me diera cuenta de mi vida.<sup>7</sup>

De esta ritualidad poética resulta la transferencia de la palabra en *valor público del silencio*, del misterio, de un re-conocimiento renovado y —por lo mismo indisoluble del desconocimiento central itinerante— de un ánimo jubiloso, celebratorio, cuando la poesía es partícipe del júbilo *compartido*, reverberado por las voces laicas a lo largo de la historia. Transmite la poesía en estas ocasiones la intimidad imaginaria del nombre venerado, revivida por el deseo replegado hacia el pasado. La

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>5</sup> Cf. "Recinto" (sin fecha), en *Obras. Poeta*, p. 284.

<sup>6</sup> Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, Matis & Seitz, Munich, 1984. Sobre la prohibición de nombrar el nombre divino, cap. VI.

<sup>7</sup> Carlos Pellicer, "La balada de los tres suspiros" (1956), en *Obras. Poeta*, p. 647.

poesía encuentra en este nombrar óptimo y excelso del *héroe* la satisfacción del despliegue gozoso que explica el nombre y el apellido de Bolívar:

un bien entonado nombre griego  
y el apellido, en vieja lengua éuskara,  
significa lugar de molinos.<sup>8</sup>

Confiesa el poeta:

Un día mi padre me regaló la *Historia legendaria del Libertador*. Hace once años. A los pocos días escribía yo mi primera oda a Bolívar. Después viajé por Sud-América... Hice viajes especiales a los campos de batalla bolivarianos. En Caracas doblé las corvas ante la tumba del héroe. En Lima no hice otra cosa más que estar con él. En Bogotá sorprendí a mis amigos con mis conocimientos sobre Bolívar. Lo mejor de mi biblioteca es mi colección bolivariana... He dado un curso sobre Bolívar. No ha sido una admiración: ha sido una pasión. Mis amigos se quejan ya de mi bolivarianismo. Algunos han protestado por escrito. Más aún: se afirma que soy víctima de "mi" Bolívar.<sup>9</sup>

La veneración se nutre y motiva la *compulsión de nombrar*, que es el acto compartido más directo del proceso de creación y de comprensión de una identidad; es a la vez el momento final culminante (y por lo mismo el equivalente del silencio) de un largo proceso de observación gestadora. A través de este acto se convoca la estabilización de la *identidad continental americana*, la determinación de una existencia que exige ser nombrada y, más aún, *autonombrada*. Significa esto la respuesta del acto previo de *haber sido nombrado*, de haber sido objeto de la voz pasiva que confiere la condición de una entidad sin voz.

El ajuste entre el pasado histórico propiciador de la aceptación pública de ser nombrado y la inserción en un presente cada vez más dispuesto a autodefinirse es, en su esencia, el de la formación de la identidad americana y de su expresión propia; o bien, de la formación del discurso de la identidad y la identidad discursiva americanos. Es decir, la evolución de *la voluntad de definir* esta identidad hacia *la formación de una voz* que *la refleja y reflexiona* sobre ella.

Este intenso acto de nombrar que es la poesía de Pellicer extiende su función a todos los nombres que definen el continente americano: nombra todas las partes integrantes de la identidad porque éstas deter-

<sup>8</sup> "Elegía ditirámica" (1924), en *Obras. Poesía*, p. 148.

<sup>9</sup> Carlos Pellicer, *Cartas desde Italia*, ed. de Clara Bargellini, FCE, México, 1985, pp. 93-94.

minan a la vez su propia intimidad con el continente. Así, la intensa intimidad poética sin nombres se expande convirtiéndose en la intimidad extensa y compartida de los nombres de la veneración cívica, ética e histórica.

Más que acto que ciñe la ritualidad celebratoria religiosa, la poesía que nace a partir de los héroes de América y en torno a ellos determina una manera de concientizar la existencia americana como el cumplimiento de una larga y mítica promesa de libertad del cuerpo, del ánimo y de la razón (Vico). Se cifra en ella el encuentro con el destinatario ideal, de cuyo nombre se desprende el erotismo propio de la heroicidad: festivo, compartido, público y perdurable, partícipe de la formación de las identidades particulares. Cargados del peso específico de sus atribuciones míticas y místicas, son nombres en que se percibe la incidencia magnificadora de lo trascendente en el ser: la singularidad de los héroes es la magnificación de la singularidad del hombre americano, de lo que Zea llama su estado excepcional de hombre proyectado en la universalidad antes que en una dimensión reducida.

La tonalidad poética que reviste estos poemas es la solemnidad elegíaca, la épica pausada y clara de la epopeya o el movimiento más ágilmente ritmado del romance. El tiempo heroico por excelencia es el presente de la acción y del rito:

Por las playas de América  
diez atlantes avanzan  
sosteniendo en sus hombros un féretro.  
De un lado se levantan los Andes;  
del otro lado el mar moja el agua del cielo.<sup>10</sup>

Esta elección de tiempo concentra en el poder de la evocación la vigencia de los honores impercederos que remiten a la tragedia de Antígona, como indica el epígrafe de la "Elegía ditirámica. Simón Bolívar": la celebración es la de un rito funerario. Una mayor familiaridad y afectividad —una intimidad imaginaria— transmite la evocación de la figura del Libertador que centra la tonalidad poética en el registro más tenue del pasado recreado:

Su corazón era sensible  
cual una agua de oros en las manos del ruego.<sup>11</sup>

La fuerza del presente vigente adquiere matices humanos al transparentarse en él la evocación intimista del pasado; la poesía devuelve a

<sup>10</sup> "Elegía ditirámica" (1924), en *Obras. Poesía*, p. 147.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 149.

la vida afectiva del lector lo que es a la vez histórico y social: comprender de dónde se deriva la identidad americana significa vigorizar, volver palpable la presencia de los forjadores al prolongar la contemporaneidad de la historia en la voz poética. El nombrar sagrado de la poesía se torna, a la vez, manifestación social y política de una identidad compartida.

La sacralidad laica de esta poesía celebratoria vuelve más fácilmente accesibles a los personajes históricos: los desprende de la *figuración* del discurso histórico y los sitúa en el territorio de lo tangible, por ser, paradójicamente, uno de los territorios del imaginario que por la pluralidad de sus dimensiones y por su fluidez es un imaginario compartido. Nombrar al héroe se vuelve, en este sentido, un acto poético ciudadano y a la vez continental: un acto épico que funda la virtud y la conciencia social, es decir, la identidad discursiva como el fluir natural entre quien nombra y quien es nombrado.

El propósito mayor de la poesía heroica pelliceriana es transgredir la convicción particularizadora de la poesía, al crear no sólo retratos nacionales y americanos, sino cercanías afectivas con lo trascendente a partir de los momentos evocadores de las epopeyas trágicas. En Pellicer, la unidad de una epopeya histórica y poética no se da como en el *Canto general* (1950) de Neruda, o como en *La epopeya nacional Porfirio Díaz* (1909) de José Juan Tablada, un poema que debió haber conocido. No es el propósito textual preestablecido lo que guía la poesía, sino que la domina un *objetivo orquestal total* en que la voz heroica explícita, similar a la de otras epopeyas, inscribe los tonos graves. El cantar de la América heroica es sólo un aspecto de la concepción poética de Pellicer, el segundo aspecto de importancia expresiva de su visión fundamentalmente cristiana. El americanismo no se limita sólo a la heroicidad histórica: se inscribe en toda la visión poética que adquiere de esta manera los matices plurales definidores de la nueva identidad discursiva.

Anterior a la de Neruda, la intención poética de Pellicer de crear un cantar de América se inicia con algunos poemas de *Colores en el mar* (1915-1920) y, más formal y vasconcelianamente, con *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano* (1924); de él no sólo forman parte los poemas de origen épico, sino también las dos intenciones de "Esquemas para una oda tropical" (1937 y 1973) y los demás poemas que constituyen la oda tropical dispersa en la obra; así, los poemas heroicos son una recurrencia a lo largo de su creación poética. Concentran el gozo poético de apoderarse del *nombre propio ejemplar*, de poderlo celebrar pública, social e históricamente; o el gozo de explicarse la identidad americana testimoniando el suceso del gran entrecruzamiento de tiempos, al desprender a los héroes prehispánicos del tiempo vegetal y señalar así el momento de ruptura del tiempo mítico que se corroe cuando inciden en él la historia y su ritmo brutal.

El *tiempo vegetal* es el tiempo continental que precede a la tragedia y al heroísmo, la estrofa de silencio anterior a la epopeya, a la elegía, al romance, a los intervalos elementales dentro del cantar: es el tiempo de los dioses, tiempo de la poesía por excelencia. En él, los hombres y los elementos se hermanan en el silencio:

Es este bosque en que los árboles  
saben hablar  
de aquel silencio de obsidiana  
que en fuego tuvo pedestal:  
joven Cuauhtémoc que algún día  
pudo sus rocas alegrar  
con los dinámicos enlaces  
de este gran bosque patriarcal.<sup>12</sup>

Al hablar de la evocación heroica, tocamos un aspecto esencial de la poética de Pellicer: en sus primeros poemas la figura del héroe —en este caso, Cuauhtémoc— es asimilada a una figuración clásica de corte grecolatino, en un mestizaje entre lo clásico, lo mítico griego y un clasicismo histórico prehispánico.<sup>13</sup> Barroco es todo lo que no ha integrado aún los signos del desajuste, de manera que la figura del primer Cuauhtémoc poético, todavía torpe y barroca,<sup>14</sup> sugiere el mestizaje poético de las concepciones acerca del heroísmo y del héroe.

Más que el heroísmo espectacular de los grandes sucesos, Pellicer despierta al hombre dentro del héroe, un *hombre cristiano* compenetrado de la premonición del sacrificio y del aura que irradia su cumplimiento futuro. Son éstos los instantes sagrados desconocidos en que el héroe es hombre entre sus congéneres humanos: Cuauhtémoc, Morelos, Bolívar o Artigas son evocados precisamente para ser devueltos a un anonimato juvenil cargado de premoniciones significativas. El tiempo en sí no fascina poéticamente, sino las posibilidades comprendidas en el tiempo, los despliegues reales de lo imaginario:

Un muchacho, de pie, que ha trabajado  
de sol a sol, reclina su costado  
contra un árbol tan grande que parece  
que el cielo abarca y que la tierra crece.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> "Poema en tiempo vegetal" (sin fecha), en *Obras. Poesía*, p. 341.

<sup>13</sup> "Tríptico azteca" (1914), en *Obras. Poesía*, p. 772.

<sup>14</sup> Jean Szesnec, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1985, p. 209. La ausencia de figuras directas de las épocas clásicas produce imaginaciones plásticas distorsionadas en diferentes aspectos.

<sup>15</sup> "Tempestad y calma en honor de Morelos" (1946), en *Obras. Poesía*, p. 383.

El *costado reclinándose* es una actitud de reposo pictórico, pero al embonar en el gran significado histórico que precede y circunda la epopeya de los héroes americanos adquiere otro significado nuevo: el de un *intervalo*, hiato de una rarefacción connotativa en que la familiaridad de los tiempos, espacios y actitudes se muestra como beneficio de la *temporalidad continua*. Así, el intervalo arraiga en un sentido diferente —del de *tiempos perdidos*— que le atribuye Dorflés.

Personaje recreado a partir del aura poética, el *héroe restituido* es el hombre a la hora sacramental y canónica del cristianismo vivo, un cristianismo primigenio directo que comparte con el poeta. Por ello se dice de la hora heroica:

Ésta es la hora de las palabras  
terriblemente cristianas.  
Las que hieren, las que arden, las que aplastan<sup>16</sup>

hora en que hay que

vivir con pocas palabras;  
pero en cada palabra tener una tempestad.<sup>17</sup>

La evocación heroica inscribe el significado histórico en una atmósfera de religiosidad de donde la poesía deriva del reconocimiento emotivo de la presencia cívica. *Sacralidad vocativa íntima y anónima* —hasta clandestina o nocturna—,<sup>18</sup> la poesía críptica es un acto de nombrar insuficiente para la fuerza expresiva de Pellicer que invade los momentos de confluencia entre la intimidad cristiana del héroe y la del poeta. Esta hermandad luminosa y franciscana libera el heroísmo del discurso circunstancial para devolverlo al tiempo generador de todo mito, el tiempo expectante del *intervalo* y el *tiempo vegetal*:

Reina la tarde tropical. La enorme  
tela desos [*sic*] crepúsculos que el viento  
borra y pinta y enrolla  
para desenrollarla sobre el otro hemisferio.<sup>19</sup>

Los bosques de América proveen el alimento poético del que el poeta recoge los instantes cristianos del héroe, del hombre elemental idéntico

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> Cf. “¿Por qué tener escondidas las palabras / como si viviéramos solamente de noche / y pasáramos el día en la cama / acariciando un hermoso cuerpo / y devorando ésta y aquella otra manzana?”, “Cien líneas para ti” (1960), en *Obras. Poesía*, p. 509.

<sup>19</sup> “Elegía ditirámica” (1924), en *Obras. Poesía*, p. 147.

tico y consanguíneo de su paisaje. En este sentido, el principio de la evocación poética del héroe americano es similar en Pellicer y en Neruda. Dice Pellicer:

Durante el día estuve en su casa y en su tumba.  
La noche se me volvió codos en una ventana  
desde la colina.  
Y desde la altura desnuda  
y con la historia hecha trizas,  
miré destruirse el tiempo y elaborarse el espacio  
en pleno ejercicio espiritual de Bolívar.<sup>20</sup>

A su vez recuerda Neruda:

esperé una hora quieta, aceché una hora inquieta, recogí los herbarios del río,  
sumergí mi cabeza en tu arena y en la plata de los pejerreyes,  
en la clara amistad de tus hijos, en tus destartalados mercados  
me acendré hasta sentirme deudor de tu olor y tu amor.<sup>21</sup>

La *hora poética* —el intervalo liberado de sucesos— y *cristiana* —el incidir gradual o espontáneo de la conciencia ascensional— propiciadora de este ir y venir entre presente y pasado, cotidianeidad y tiempo sagrado, genera la comunión en la dilatación e intensificación aparente del tiempo continental que da fe del tiempo y del suceso histórico. Un tiempo cristiano del que emergen los actos sencillos, eternos y por ello repetibles. Mirados en perspectiva, Morelos o Artigas labrando el campo no son héroes disminuidos: el ensueño poético de su tragedia recoge la resonancia vigente de la voz de Bolívar, “que de todas nuestras voces / es la más justa, la más hermosa y la más clara”.<sup>22</sup> En todos ellos Pellicer restituye a los hombres elementales, *cristianos originarios* cuyo sacrificio cierra el destino de la singularidad. Su destino, que no excluye la pobreza y el repudio, es la “patria... / soledad poblada de imágenes”;<sup>23</sup> imágenes que por otra parte remiten a la vislumbre de una era poética de corte lezamiano, otro resumen giratorio que concentra de manera específica el imaginario de la humanidad en circunstancias excepcionales.<sup>24</sup>

El heroísmo continental americano, cuyo sentido pelliceriano es el de una *gran comunión fraternal*, recobra la dimensión humana que precede y cierra el destino público del hombre histórico como su dimensión

<sup>20</sup> “Cien líneas para ti”, en *Obras. Poesía*, p. 508.

<sup>21</sup> Pablo Neruda, “Artigas”, *Canto general*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 129.

<sup>22</sup> “Cien líneas para ti”, en *Obras. Poesía*, p. 510.

<sup>23</sup> “Fecunda elegía” (1947), en *Obras. Poesía*, p. 369.

<sup>24</sup> José Lezama Lima, *Las eras imaginarias*, Fundamentos, Madrid, 1982, p. 44.

última, simbólica y elemental. Cuanto más comunes, más cercanos al hombre contemporáneo, más cercana su sobrevivencia de vuelta de la magnitud y del patetismo de su destino. En la voz poética se transparenta aquella voz cristiana redentora de la cual necesitan los héroes trágicos y vencidos porque esta *absolución*, que es el significado profundo de la poesía pelliceriana, se genera en torno al erotismo funerario que emana del sacrificio y de la derrota.

Más que movimiento o movilidad espectacular, la poesía destinada a los héroes de América se concentra en una manera de fijar actitudes, silencios, posturas humanas ya sigilosas y hieráticas porque intuyen, más allá de la existencia particular, el significado mayor de la identidad nueva. El héroe no es más que el hombre excepcional invadido por la urgencia de resolver una circunstancia y por un *misticismo laico social* que trasciende el destino y la época; un cristiano que se proyecta no hacia el pasado y lo intemporal, sino hacia el tiempo del hombre común y el futuro. Su evocación genera la epopeya, el himno, la oda o la leyenda que perdura en el asunto anecdótico del romance, formas expresivas que retoman los registros graves.

Si acaso Pellicer confiesa que el contacto permanente con el mundo no logra transmitir más que una “prosa como la soledad del que está solo / porque ha sido un vaso comunicante / sin otra consecuencia que desbordar a todas horas su alegría”, este ánimo no contradice los registros graves de la epopeya reminiscente, sino que le confiere un sentido profundamente cristiano del que la gravedad es la forma expresiva solemnemente celebratoria de una alegría suntuosa. Al nacimiento de los héroes poéticos, misterio del que participa la sobrecogedora naturaleza americana, conduce la vigilancia del que siente estallar una identidad nueva y rebelde en el ámbito del misterio cósmico cargado de signos, similar al que precede un advenimiento.

El cristianismo cívico y ético de Pellicer toca en estos momentos significaciones de las que se ha servido a su vez el misticismo, este heroísmo humano que acerca a los héroes y los santos:

Un aire de esplendor y de corona,  
 alrededor del campo.  
 ¿Qué mira que no ve? La luz enciende  
 dos luces en sus pies, y lo suspende.  
 Con los ojos clavados, sangró su pensamiento.<sup>25</sup>

La sangre concentra en su aspecto más pasional, más entrañable, más sagradamente carnal, el vínculo de comunión entre la humanidad y

<sup>25</sup> “Tempestad y calma en honor de Morelos” (1946), en *Obras. Poesía*, p. 383.

sus héroes —trátese de santos fraternales, hombres forjadores de patrias e historia o de los hombres comunes—, comunión que celebra el sacrificio como la expresión máxima del júbilo cristiano, del eros que encuentra la salvación en el ágape. La sangre sagrada y heroica asume un mismo origen al celebrar el gozo físico de las “heridas espirituales de amor, las cuales son al alma sabrosísimas y deseables, por lo cual querría ella estar muriendo mil muertes a estas lanzadas, porque la hacen salir de sí...”, según San Juan de la Cruz;<sup>26</sup> y es el alimento de la comunión según Santa Catalina de Siena, quien escribe sus cartas<sup>27</sup> *en la sagrada sangre* para extender la comunión a quienes escribe. Como en el rito cristiano, la comunión con los héroes es un lazo sacramental de sangre.

En la poesía de Carlos Pellicer se distinguen expresiones distintas de la vitalidad y fuerza expansiva cristiana: es la suya la poesía de “un poeta moderno y profano con sensibilidad religiosa”<sup>28</sup> que encuentra un sentido sacrificial y religioso en la epopeya heroica de Bolívar, Artigas y Morelos o una solemnidad fresca y franciscana en Cuauhtémoc. El americanismo pelliceriano es a la vez una actitud poética, política y religiosa: si su ámbito es el trópico, sus figuras son los héroes cuyo nombre confiere a la poesía el sentido de la sacralidad compartida.

<sup>26</sup> San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, Porrúa, México, 1989, p. 266.

<sup>27</sup> Santa Catalina de Siena, *Gottes Vorsehung*, ed. de Louise Gnadinger, Piper, Munich, 1989.

<sup>28</sup> José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, Departamento de Bellas Artes, Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 1977, p. 155.

## EL ARTE COMO CONOCIMIENTO EN LA ESTÉTICA CUESTIANA

MARÍA STOOPEN

*Facultad de Filosofía y Letras, UNAM*

La riqueza del pensamiento estético presente en los ensayos críticos de Jorge Cuesta alberga varios asuntos teóricos que se pueden rastrear a lo largo de su obra ensayística, publicada entre 1925 y 1942. Los muy sonados debates sobre el nacionalismo, en los que optó siempre por una filiación universal de la cultura mexicana; el reconocimiento de sus propias raíces culturales y poéticas, así como de su desarraigo en el medio nacional; la propuesta de un código estético, a partir del cual se pueden identificar las diversas manifestaciones artísticas, serían los grandes temas constantemente presentes en su obra ensayística. Todos ellos se erigen sobre la profunda convicción de Jorge Cuesta en relación con la verdadera naturaleza del arte: su originalidad y libertad.

Entre sus más sólidas convicciones está, por un lado, la discontinuidad que existe entre el arte y la realidad. A Cuesta no se le oculta que el arte dota de nuevo sentido al mundo y que este nuevo sentido depende de un artificio: “la impresión de realidad —asegura— es un producto de ficción”. El arte es un método de análisis, de investigación, por medio del cual lo oculto tiene ocasión de revelarse. Quizás éste es el trazo axial de su estética; lo repetirá de distintas maneras a lo largo de su obra. Por otro lado, la necesidad humana del arte para una vida superior; el arte como amor esforzado y cultivada exigencia será otro de los ejes de su estética.

“El arte es un rigor universal, un rigor de la especie”, sostiene. Y el rigor que el arte demanda a la especie es la excelencia. Pero un rigor se cultiva, una exigencia se obedece; pocos son los que frente a la obra de arte “tienen fuerza para entregarse a la inseguridad de su progreso”. Éstos son los artistas, los que se dejan tocar por su exigencia. Por ello no titubea en reconocer, siguiendo a Nietzsche, que el arte es para los artistas y que el *público* nunca lo disfrutará. Por la misma razón, tam-

poco duda en combatir las propuestas del arte comprometido, del arte subordinado a cualquier programa, ya sea político, religioso o moral, porque la exigencia nace del arte sobre la vida y no al revés; la medida, que es la excelencia, la dicta el arte.

Durante los años polémicos, Cuesta sustenta la idea de que la naturaleza del arte radica en la forma, no en el contenido, ante el cual es totalmente indiferente, y la forma es una creación personal, no un producto colectivo ni un sedimento nacional. En sus artículos publicados en *Examen*, cuando toma partido contra el nacionalismo, frente al arte moral, o sea aquel subordinado a contenidos extraestéticos, acude a los conceptos de desnudez, desinterés e inmoralidad para calificar el arte que corre el riesgo de ser él mismo. En cambio, en sus últimos ensayos, reformula el problema y declina ese divorcio radical entre forma y contenido solicitando que el elemento anecdótico sea la imagen que conduzca y contenga el sentido poético. Ahora, una forma pura le parece una forma hueca.

Desde muy temprano abre una polémica con Ortega y Gasset en relación con la deshumanización del arte. Según el filósofo español, el arte moderno se deshumaniza al volverse más artístico; en cambio, Cuesta sostiene que el arte estiliza, deforma la realidad, pero no deja de vivirla: la humaniza dándole un interés, una utilidad. Y aporta luz donde encuentra confusión en el pensamiento orteguiano en cuanto a la ruptura necesaria entre arte y realidad. Con una gran ironía, hace saber a Ortega que la tragedia, los protagonistas y el coro, son parte del arte dramático y no de la calle, donde éste los quiere encontrar; esto es, “no de la realidad que queda fuera del espíritu, al cual pertenecen por esencia”.

Reflexiona sobre el distanciamiento del arte y otras formas de pensamiento en relación con la vida, sobre su falta de humanidad, en términos de Ortega, y concluye que tanto en ciencias como en arte, el distanciamiento de la vida, la deshumanización del pensamiento, “son directamente proporcionales al rigor de este último, inversamente a su complacencia para consigo mismo”. Significan, en pocas palabras, desinterés y rigor, mientras que la ciencia y el arte humanos, próximos a la vida, son “piadosos, complacientes, aduladores y no una actividad desinteresada del espíritu”. Se pronuncia en contra del facilismo, la inmediatez, los pensamientos y sentimientos populares, vulgares, y a favor de la exigencia, la originalidad.

Con esta diferenciación, Cuesta se aproxima, por un lado, a teóricos del arte que, simultánea o posteriormente, han sostenido ideas similares —Víctor Shklovski con el concepto de desautomatización; Bertold Brecht con el de distanciamiento, y Galvano della Volpe, quien establece diferencias entre el lenguaje científico *unívoco*, el artístico *polisémi-*

co, y el cotidiano *equivoco*—, y por otro, al aristocratismo defendido por Nietzsche, sobre todo en la esfera del saber. Sorprende la actualidad del pensamiento estético cuestiano, certero en muchas de sus apreciaciones, y si hoy resultan inaceptables sus ideales aristocráticos, no por ello deja de hacer una crítica con vigencia a la ideología de la vulgaridad, la cual no es necesariamente patrimonio de las clases populares. En relación con las observaciones de Cuesta, la ciencia ha avanzado en distinguir las diferentes operaciones lingüísticas e intelectuales que se ponen en juego en el arte, en la ciencia o en el uso cotidiano del lenguaje, dejando a un lado la clase social de quien las practica.

En la madurez de su pensamiento, Cuesta prueba sus alcances teóricos a raíz de la publicación de los “Nocturnos” de Xavier Villaurrutia. Consagra a la poesía del amigo, poeta en definitiva admirado por él, uno de sus ensayos más brillantes, “El diablo en la poesía”. Aquí el crítico, el científico y el poeta se conjugan para precisar con gran lucidez la diferencia entre naturaleza y arte. Si se puede hablar de ley natural es porque la naturaleza es inmutable, en tanto que lo revolucionario es producto de la inconformidad, va en contra de la naturaleza y la costumbre e instaura el pecado, obra del demonio. “No hay obra de arte sin la colaboración del demonio”, según André Gide. Así, la fascinación de la belleza es acción demoníaca y la poesía que no fascina es poesía sin belleza; como no hay belleza sin perversidad, en consecuencia no hay arte moral, porque es imposible que el arte se conforme con la naturaleza, con lo natural. La concepción de la poesía como ciencia responde a una pasión demoníaca de conocimiento, que todo lo problematiza y lo convierte en un objeto intelectual. La poesía de la inteligencia goza de su propia libertad, ya que si consiente a la pasión, es esclavizada por ella. Aquí aparece la noción cuestiana de la naturaleza original y libre del arte, basada en la concepción de la irreductibilidad del individuo; sólo lo “inflexiblemente personal y libre” es “inflexiblemente poético”, concepto que resulta paradójico en Cuesta, pues, para él, la libertad es precisamente producto del rigor.

¿Cómo leer a Cuesta a partir de este ensayo? En él culmina un proceso de reflexión estética en el sentido de considerar el arte como un método de conocimiento intelectual. Alcanzada esta convicción, parece precipitarse al vacío al aceptar la irracionalidad como veta poética. Y en su lance, esta vez, en la proximidad de poesía y locura, en lugar de encontrarse con la faz demoníaca del conocimiento problematizador, se encara con el dios que engendra el sentido poético de la demencia.

Antes que creer hallar aquí otra de sus contradicciones, habrá que reconocer un progreso en su pensamiento, un corolario de sus propuestas estéticas, un empalme con la modernidad. Si ha planteado el desinterés como una propiedad necesaria del arte, ahora formula que “el desinte-

rés... es la naturaleza del espíritu”; y si ha sostenido que poesía e inteligencia son inseparables, ahora afirma que “la poesía es una inteligencia incondicionada... la inteligencia del azar y la aventura”. Se trata, entonces, de una inteligencia no necesariamente racional, cartesiana, sino de la inteligencia de lo imprevisible, de la irracionalidad: “no puede ignorarse —afirma— que el valor de su poesía está en su reserva, reserva de naturaleza semejante a las que en la locura, en la neurosis y en los sueños el psicoanálisis se preocupa por desentrañar”.

“Mientras el hombre sea incompleto soñará de noche”, augura Paul Nizán. Y también hará poesía y se ocupará de ella, podría añadir Jorge Cuesta. En esta fase, las lecturas freudianas que hizo, quizá motivadas por su relación con Samuel Ramos, son muy fecundas y dejan una huella en su pensamiento; tal es el concepto psicoanalítico de la falta, de la incompletud. Por eso, en una soberbia lección sobre la postura del crítico, recela de la crítica de arte que no mantiene sujeta la pasión —“Una pasión que no sabe ser el sentimiento de una ausencia es una pasión que se desconoce”—, descrea de la crítica que no se planta con libertad frente a la obra de arte para crear una nueva y que en su nueva creación no tiene conciencia de su propio *vacío*.

Por otro lado, Cuesta es un buen conocedor del arte moderno y de su filón de irracionalismo. Aunque no lo considera una característica privativa de este arte, sino condición necesaria de todas las expresiones artísticas, sí estima que, en el arte moderno, la humanidad ha producido el más absoluto irracionalismo estético, porque en él hay una negativa a la significación. Observa además que el psicoanálisis y el arte moderno comparten el mismo irracionalismo, el mismo antiintelectualismo, porque ambos confieren un valor a las representaciones irracionales e inmorales de la conciencia, a las expresiones humanas, aunque carezcan de lógica, de moral o de significación.

En el terreno estrictamente empírico, ignoro si Nietzsche condujo a Cuesta a emprender una lectura cuidadosa del psicoanálisis o si éste lo llevó a profundizar o releer al filósofo ebrio, como él mismo lo llamó. Lo cierto es que transita progresivamente con mayor vitalidad por ambos territorios afines, incorporando a su escritura el vocabulario y el universo conceptual de uno y otro. Estos pensadores, Nietzsche y Freud, al ponerlo en contacto con el inconsciente, el delirio, la embriaguez, la locura, el sueño, el alma infantil y la muerte, depuran al poeta Cuesta, ahora más palpable en los ensayos. Así, el poeta-ensayista cumple con su propia solicitud de que la crítica no admita “otra razón de ser que ser otra obra de arte” y nos entrega páginas de enorme belleza y penetración, en las que da cuenta de esas fisuras del sujeto artístico: el alma infantil que comparece en la poesía de López Velarde, la presencia de la corrupción y la muerte en la pintura de Carlos Mérida, el principio

nietzscheano de la representación onírica expuesto en el teatro de José Gorostiza, la sumisión del sujeto a su objeto poético, patente en la poesía de Octavio Paz...

Pero es al acercarse a la locura de Nietzsche cuando los opuestos racionalidad-irracionalidad adquieren en Cuesta la mayor tensión, cuando descubre la seriedad con la que Nietzsche examina sus alucinaciones, cuando plantea que la locura del filósofo alemán pudo haber sido su último método para violentar la naturaleza de su alma. Del mismo modo, fracturada la imagen del sujeto racional, del *cogito* cartesiano, Cuesta se precipitó por sus propias fracturas, al tiempo que su inteligencia alcanzó momentos finales —en sus ensayos, en su poesía— de extraordinaria lucidez.



## POESÍA TENDIDA DE LA ESQUINA A LA VENTANA: MAPLES ARCE Y TORRES BODET

SILVIA PAPPE

*Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco*

...porque intentamos evitar desde hoy las discusiones de los académicos del año 2945, que vendrán a medir, a pesar, a limpiar y dar esplendor a lo que nació exacto, vivió completo y terminó sin eco porque estaba más arriba que todas las montañas.

GERMÁN LIST ARZUBIDE,  
*Cuenta y balance, 1944*

### UN ENCUENTRO FORTUITO Y TOTALMENTE INVENTADO ENTRE JAIME TORRES BODET Y MANUEL MAPLES ARCE

A tres décadas de los años veinte, Torres Bodet publica *Tiempo de arena*, sus memorias, y una docena de años más tarde, Maples Arce le sigue con *Soberana juventud*. Las fechas están suficientemente alejadas una de la otra para no crear ninguna relación inmediata entre dos libros que por lo demás se desconocen a causa de una incompatibilidad alfabética: la T de Torres Bodet y la M de Maples Arce no suelen ser vecinas en los librerías de nadie. Aunque Maples Arce incluyó a varios de los miembros del grupo de Contemporáneos en su *Antología de la poesía mexicana moderna*, en realidad no apreciaba su poesía, con la sola excepción de Gorostiza. Cuesta, y por eso es alquimista, reunió poemas de Torres Bodet y Maples Arce en la otra, la primera *Antología de la poesía mexicana moderna*, que había sido editada en la época de esplendor de los Contemporáneos, en 1928. Los distingue, en ambos sentidos del término, con el comentario crítico con que presenta a cada uno de los poetas antologados:

La obra de Torres Bodet posee una consistencia, una seguridad que quizás no tienen las de sus compañeros... [es] poesía honda, fina, de matices,

moderna. Tan pronto se nutre en abstracciones como se fija, de una manera directa, en las cosas. En inquietud constante, va del pensamiento a la vida y de la vida a la técnica. Un zigzag en que el capricho tiene una mínima parte, aquella que le deja un arte profundo y verdadero.<sup>1</sup>

La poesía de Maples Arce [define Cuesta por otra parte] intenta una fuga de los moldes formales del modernismo pero incurre, con frecuencia, en deplorables regresiones románticas... La cohesión de su esfuerzo y la forma directa en que se coloca frente a los motivos mecánicos de una existencia industrial y fabril como la que describe, son sin embargo a nuestro juicio —aun descontando el pretexto del éxito transitorio que alcanza— razones suficientes, válidas, para hacerlo figurar en esta antología.<sup>2</sup>

Para ambos poetas, la visión hacia el pasado propio y apropiado abarca, entre muchos otros asuntos, dos movimientos poéticos, dos formas de ver la poesía y de verse a sí mismos y —a lo que voy— dos formas de contemplar, en el momento mismo de la vivencia y, más decididamente, a través del recuerdo, el lugar de los hechos: la Ciudad de México.

Este espacio, nada común pero sí compartido, se traslapa con suficiente frecuencia para poder aprovecharme con este rigor extremo que me impone la falta de congruencia y razón. Inventaré un encuentro entre estos dos personajes, el estridentista y el contemporáneo. Y ya que ambos trascienden, desde jóvenes, en la política diplomática, me imagino que un encuentro fortuito, siempre y cuando tuviera lugar en un avión rumbo a alguna embajada europea, no le hubiera disgustado a Maples Arce, aunque Torres Bodet lo hubiera preferido quizás en algún espacio más propio, la misma embajada por ejemplo, o una mesa privada durante algún congreso internacional. O, ¿por qué no?, conduciendo un automóvil cuyo “volante obedece ahora a la presión más suave de mis manos” —las de Torres Bodet, aunque usted no lo crea.<sup>3</sup>

Con este encuentro ficticio no pongo sino un remedio a la historia, no “La Verdadera” (que es asunto de fe), no la recordada y descrita por ambos en sus memorias, no: la documentada oficialmente por expertos y que omite todo encuentro trascendente entre los dos. Porque cuando Jaimito se asomaba por la ventana de su casa para ver pasar a don Porfirio, Manuel todavía no andaba pegando su manifiesto Actual No. 1 en las esquinas de la Ciudad de México, y cuando Maples Arce se decidió por armar un escándalo poético mayor, Torres Bodet, en lugar de asomarse por la ventana, acababa de ganar los juegos florales con un poema

<sup>1</sup> Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, Contemporáneos, 1928. Cit. según reed., México, FCE, 1985, p. 147.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>3</sup> *Margarita de niebla*, México, Cvltvra, 1927, p. 11.

acerca de “El alma de los jardines”. Sufría terriblemente, eso sí, a causa del frac alquilado para la ocasión, es decir, la lectura pública de “El alma...” —si podemos creerle a Guillermo Sheridan, quien por cierto estuvo presente en este episodio de la ficción.<sup>4</sup>

Al término de la lectura y después de que Chopin se viera amenazado con ser enviado a la silla eléctrica, amenaza difundida mediante *Actual No.1* en los muros del centro de la ciudad, Torres Bodet llegó a la oficina de Vasconcelos y se quedó viendo unas paredes vacías. No era capaz de advertir sino años después que

Todo hervía al contacto de aquel hombre. Gemían las prensas de los talleres —y, de trabajo, los directores de las escuelas. Se vivía allí en ese extraño tiempo que los ingleses expresan con un gerundio (“I am leaving, they are sending”), escalera de urgencia entre el deseo y la realidad, invasión del presente por el futuro, velocidad que el idioma español tolera difícilmente y procedimiento de vida que Vasconcelos había importado de Nueva York, como sus corbatas, de un solo tono, sus camisas blancas, de cuello blando, su laboriosidad, sus maletas —y su repugnancia para todo lo neoyorquino.<sup>5</sup>

Entonces, si aún no sucede casi nada, ¿por qué este forzado encuentro de dos libros de memorias, por qué este enredo entre dos formas de recordar, entre dos poetas que la historia literaria del momento y la posterior se han encargado (¿empeñado?) de separar? Tomar a un poeta joven, su conciencia y sus deseos acerca de la poesía que pretende escribir, no nos dice mucho, a menos que lo contrastemos con algo más. La historia (no sólo de la literatura) suele llevar a cabo este procedimiento contrastando algo contra el pasado, pero igualmente importante es hacerlo con las opciones del mismo momento, ya que únicamente éstas, si algo, nos pueden hablar de los horizontes hacia los cuales se derrama la historia en un corte determinado, cuando la vemos desde otro corte posterior.

## REALIDAD Y FICCIÓN

Un encuentro inventado... Debo aclarar: la ficción no es simplemente lo contrario a la realidad. No siempre es un reflejo de ésta; sí es, a veces, proyección, horizonte, y sí, también, una versión originalmente igual de

<sup>4</sup> Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985, p. 9.

<sup>5</sup> Jaime Torres Bodet, *Obras escogidas*, México, FCE, 1983 (2a. ed.), pp. 261-262.

factible pero distinta de lo que por común acuerdo se reconoce y fija como realidad. Digo, más o menos. Eso es doblemente relevante, aunque debo confesar que la primera causa no tiene absolutamente nada que ver, y sólo menciono el asunto porque sin ella, este texto no funcionaría. La otra sí tiene razón de ser: la reencontraremos más adelante, cuando hablemos de la idea que tiene Maples Arce acerca de la ciudad.

En el contexto de la falsa dicotomía realidad-ficción, debo aclarar además que, si bien se habla de poesía urbana escrita en la Ciudad de México, eso no quiere decir de ninguna manera que el punto de referencia, la llamada realidad, forzosamente tenga que estar representada tal cual. La literatura es ficción e imaginación, tiende a describir la realidad desde una perspectiva determinada, hacia un posible futuro; es una extensión que puede constituir un pasado distinto al registrado. Pero ni es documento exclusivo, recordémoslo, ni pretende serlo en ningún momento. Es precisamente la mezcla entre problemas cotidianos (es decir, reales) y propuestas nada evidentes lo que conduce a la ficción literaria, en nuestro caso la de los años veinte en México.<sup>6</sup>

Una ciudad crece, también, a causa de los textos que la inventan. Las imágenes poéticas no son la parte menos importante en estas construcciones que a veces contrastan fuertemente con la experiencia cotidiana individual. Maples Arce la traduce en cambios de ritmo, en una personificación de los acontecimientos urbanos, tan diferentes por ejemplo al lenguaje poético desarrollado por alguien como Torres Bodet quien, dicho sea de paso, tampoco describe, en ningún momento, “la verdadera” Ciudad de México.

Dice Luis Mario Schneider acerca de los estridentistas:

Por un lado jugaban —seriamente hablando— con el orden imaginativo, y por otro, deseaban fusionarse desesperadamente con la realidad más objetiva y próxima. La contradicción, que por supuesto no podía resolverse, se desahogaba en elementos irónicos, en la sátira y en cierto escepticismo.<sup>7</sup>

Creo que no; no se trata de una contradicción que no pueda ser resuelta, sino de una renovación imaginativa que coloca, en un mismo plano del andamio poético, varias de las realidades posibles y una que otra ficción literaria. Estas superposiciones y la fusión inherente son la esencia de la literatura. La ficción o estetización de los hechos o de “la realidad” no se puede separar tan fácilmente de ésta: no es que se tenga una ciudad real que se transforme, estética mediante, en ficción.

<sup>6</sup> El estridentismo es sólo una de las corrientes de este momento que asentará una tradición compartida: la literatura urbana.

<sup>7</sup> Luis Mario Schneider, *El estridentismo. México 1921-1927*, México, UNAM, 1985, p. 35.

Desde la misma perspectiva que existe siempre que un sujeto se relacione con un objeto, percibiéndolo, observándolo (y eso sucede tanto en un texto literario como en uno histórico), surge una especie de ficcionalidad.

#### LA CIUDAD, VISTA DESDE LOS FUTUROS DE AQUEL PASADO

Nada tan disparate como estos dos jóvenes: uno luce una especial timidez ante todo lo desconocido, todo lo que encuentre, en un principio, fuera de los límites conocidos de su casa, en la escuela que implica el posible contacto con otros niños. Sufrirá pronto un “temor continuo de tener que vivir una vida en que muere todo ensueño”, y sus primeros versos proyectan un abatimiento que muestra la atmósfera de una de las caras posrevolucionarias:

me invade un profundo desaliento,  
un asco para todo,  
un deseo infinito de huir del movimiento  
y de ir velando todos los cantos de la vida  
con el divino canto del silencio.<sup>8</sup>

El otro se entusiasma con todo lo nuevo a que da espacio la imaginación y la conciencia de un momento histórico de renovación; busca, desde la poesía, algo diferente, algo que la caracterice y la distinga:

Yo preconizaba un cambio en la expresión, pero sobre todo en las imágenes de las que hacía depender el misterio de la poesía en aquellos años ... Persuadido de mi razón rebelde, al mismo tiempo que escribía, reflexionaba sobre la poesía. De este modo alternaba el trabajo creativo con mis teorías estéticas. En mi impaciencia renovadora, no admití complacencias, adopté la actitud más radical y agresiva. La emprendí contra los poetas consagrados, mantuve una decisión iconoclasta. Proclamé la creación de una poesía nueva, juvenil, original, sensible al espíritu moderno, una “magia verbal”, una superación de las viejas formas retóricas.<sup>9</sup>

Aquí no vemos sino sentires, ambientes básicos, formas de reaccionar ante lo que rodea a los jóvenes poetas. Actitudes paralelas se notan

<sup>8</sup> Jaime Torres Bodet, cit. en Emmanuel Carballo, *Jaime Torres Bodet*, México, Empresas Editoriales, 1968, p. 8.

<sup>9</sup> Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, Madrid, Plenitud, 1967, pp. 121-122.

a través de la descripción de sus andanzas en la Ciudad de México: Torres Bodet caminando por lo más solitario, contemplando la ciudad como una especie de paisaje; Maples Arce utilizando la ciudad para proyectar allí sus sueños, hechizado por las esquinas y encontrando soledad en “el café de nadie”. De modo similar tenemos que hilar también sobre las diferencias de la posición que tomarían ante la ciudad como invitación a convertirse en texto poético. La urbe genérica, estructura de una conciencia, es la que daría, gradualmente, posibilidades varias de la estética poética.

### LA ESQUINA Y LA VENTANA O EL ÁNGULO Y LA DISTANCIA

La esquina es inicio, posibilidad de caminos diversos. “Esquina bajan” dirá años después el habla popular, y Maples Arce, al fijar su manifiesto en las esquinas de la Ciudad de México, se baja de un salto de la cultura tradicional, decidido a iniciar su camino propio. En la esquina se manifiestan el desconcierto, la protesta, la rebeldía, la anarquía irrespetuosa ante la cultura que posee las casas, cuyos muros forman la esquina tomada por asalto. La esquina es la delimitación exterior de un espacio privado (una casa por ejemplo) y cerrado; es también un primer punto del espacio público (las calles) que es tocado por el poeta estridentista. A partir de este punto, tenderá redes en el intento de hacer suya una ciudad que es, en estos años, huérfana entre dos siglos.

La esquina es apertura hacia por lo menos dos direcciones, exige (o solía exigir) decisión y permite imaginación, o viceversa. Es el lugar que invita a la reflexión, allí se reúnen los jóvenes, los noctámbulos, los vagos. La esquina, en estos momentos, se ha convertido ya en un lugar eminentemente nocturno. La esquina, como la conocían el dandi o el *flâneur* de Poe y Baudelaire, en medio de las grandes masas, rodeada de mercancía expuesta para atraer a la multitud de compradores, en el México de estos años parece, poéticamente hablando, un absurdo. Es la esquina nocturna (López Velarde no es del todo inocente) la que invita a la reflexión.

Esquina y noche recuerdan al ciudadano decente el peligro de ser asaltado, y como sabemos que los estridentistas toman las esquinas a fuerza de manifiestos... Pero los peligros no siempre son lo que uno se imagina, y List Arzubide describe que:

en aquellos días, era necesario andar armado avisorando [*sic*] las encrucijadas del peligro; entonces el poeta descansaba sus teorías sobre una fantástica

pistola que enseñaba los dientes a los contrarios y su bastón de Apizaco, regalo de Diego Rivera, se asomaba a todas las conciencias enemigas.<sup>10</sup>

Tanto es inicio la esquina, que Germán List Arzubide, a quien le llega hasta Puebla la noticia del manifiesto pegado en los muros, llama a su primer libro de poesía y a su primer poema: *Esquina*. Es inicio de una nueva poética que aún no sabe bien a bien qué calle tomar, y que de ninguna manera sabe qué es lo que la esperará al final de esta calle, o siquiera en el camino. La esquina como punto de partida no es sino un instante de ubicuidad.

La pintura cubista lograría juntar en un solo plano ambos lados de una esquina. La decisión forzosa por uno u otro camino, imperiosa hasta el siglo XIX, en el XX le cede el lugar a una propuesta estética que pronto irá más allá de la pintura propiamente dicha. ¿Se podrán medir las consecuencias de este cambio de perspectiva? Maples Arce lo expresaría así:

pues mi verdadero mundo estaba entonces en la ciudad que amaba, aunque no la sintiera como un paraíso, sino como una vibrante abstracción.<sup>11</sup>

## LA REALIDAD Y EL HORIZONTE

El horizonte es lo que le rodea a uno, aunque nunca logremos percibir más que un cierto ángulo, un recorte de la amplitud a que se abre la realidad que abarca nuestra mirada.

La realidad y el horizonte son las vivencias y perspectivas de los jóvenes que crecen, estudian, maduran en la ciudad, empezando a formar parte de lo que serían sus memorias, es decir, del futuro de aquello que sería su pasado. Pero mucho más importante es que recordarán haber presenciado el rompimiento de la ciudad, lugar creado como hábitat del hombre, como experiencia. De un momento a otro han cambiado las condiciones de sus vivencias; la conciencia se abre a la imaginación. De un momento a otro, la ciudad dejó de tener una codificación cierta (término que no se ha de confundir con unívoca) para abrirse nuevamente a la creación. La confianza en un espacio se quebranta al cambiar la sociedad que la creó y la habitaba como su dueña. El romanticismo juvenil se sigue manifestando en un salón, en la azotea de una casa, con música y baile —pero el vértigo, natural de la edad, rompe todo límite. ¿Qué más horizonte podría haber que el propio planeta?

<sup>10</sup> Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, Jalapa, Ediciones Horizonte, 1926 (ed. facsimilar, México, SEP, 1987, p. 23).

<sup>11</sup> Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, p. 91.

Bajo el claro lunar de las azoteas, surgía un enjambre de muchachas. Una reducida orquesta y la jovialidad de doña Ignacia, la mamá, preparando ponches para entrar en calor o incitando a las parejas, animaba la fiesta. En el minúsculo salón, Elvira cantaba *Estrellita* de Ponce, o una canción del compositor Esparza Oteo, con quien hice por aquellos días un recital. Si alguien estaba solo, en actitud pensativa, acodado al parapeto frente al panorama de la ciudad, Nachita le decía: "Venga usted; no esté triste, voy a buscarle pareja", y con gentil talante nos impulsaba a la alegría y nos ponía en los brazos de una compañera, con la cual *nos lanzábamos por aquel alto salón abierto a las longitudes del paisaje urbano, en un vals que terminábamos palpitantes, sometidos a un vértigo planetario.*<sup>12</sup>

Cuando la ciudad pierde su carácter de totalidad en la conciencia revolucionaria y posrevolucionaria, son los aspectos e intereses fragmentarios a los que los poetas (y no sólo ellos) les buscan y encuentran imágenes adecuadas: novedosas en un caso, nostálgicas o desconcertadas y desconcertantes en otros; imágenes que respondan a una interpretación, a una proyección de los sentimientos, los significados, a una creación incluso, base de un espacio nuevo, adecuado a los cambios que se experimentan en los años inmediatamente posteriores a la Revolución.

Un estudio más profundo tendrá que investigar hasta dónde y de qué manera los estridentistas (poetas y pintores sobre todo) respondieron a este resquebrajamiento no sólo de la totalidad de la ciudad como se acostumbraba ver, sino también de la conciencia acerca del espacio creado por el hombre. Uno de los elementos fundamentales es el otorgamiento de un ritmo humano (movimiento, personificación) a aquellos fragmentos de la ciudad que más importancia cobran en esta particular visión de los cambios. La ciudad adquiere, a través de la literatura, una vida anímica; se contagia con las masas que la invaden, con los movimientos populares, más que en los irs y venires a y de las fábricas, como en Londres o en la Nueva York de Máximo Gorki.<sup>13</sup> Influyen, además, en mayor o menor grado, las literaturas creadas en ciudades (aparte de las ya mencionadas) como París, Madrid, Buenos Aires. Y no precisamente porque estas ciudades muestren cambios hacia una modernidad distinta, sino por los movimientos literarios que hacen de ellas, que son ciudades reales, una estructura estética asentada en una conciencia nueva. En Maples Arce, la ciudad recoge y estetiza la conciencia del joven poeta de la siguiente manera:

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos  
flota en los almanaques,

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 62-63 (las cursivas son mías).

<sup>13</sup> Máximo Gorki, *La ciudad del diablo amarillo*, 1926.

y allá de tarde en tarde,  
por la calle planchada se desangra un eléctrico.<sup>14</sup>

Calles, edificios, medios de transporte, medios de comunicación como el telégrafo, empiezan a adquirir características humanas, al absorber pasos, sombras y voces. Por otra parte, los seres humanos se automatizan y se cosifican hasta que en la experiencia poética urbana surja una especie de vida propia con límites cada vez más borrosos entre personas y cosas. El resultado es, ciertamente, una ficción, una ciudad que no reconocemos como “real”, pero que sí es capaz de despertar profundas inquietudes ante los cambios que reflejan los estados de ánimo y las posibles evoluciones de la vida urbana hacia horizontes aún desconocidos. Lo ficticio, lo imaginario, no es otra cosa que los resultados de este desconocimiento: ante la visión de una amplia gama de posibilidades, se enfrenta la incertidumbre encubriéndola con inclinaciones hacia uno u otro lado, uno u otro futuro.

El recuerdo de los sentimientos que esta situación despertaba en él, joven de la época, lo expresa Maples Arce en *Soberana juventud*. El desvanecimiento de lo anterior, lo antiguo (que es siempre, en cualquier época, todo aquello que no es expresión propia, fresca), tiene efectos definidos mediante tres puntos: “inconformidad” ante las vivencias que observa alrededor, un “anhelo de imprimir a la poesía una emoción más intensa”, y los presentimientos, la seguridad en la incertidumbre, de “otras posibilidades de expresión”.<sup>15</sup>

Años después, Maples Arce recuerda las voces de la ciudad, las que no expresaban (ni expresan en el momento de la escritura, muy posterior) estos sentimientos de renovación, de limpieza del lenguaje ante los cambios:

En las entrañas de esta ciudad se engendran las alimañas de la murmuración. Hay las más diversas clases de sabandijas y abejorros que zumban y amoratan las carnes en que se clavan. El tábano epigramático, desvergonzado y procaz, es el más virulento. Cuando los canes hambrientos de la calumnia se sueltan enfurecidos por las calles y basureros, se arremolinan también los tepechinches de la mordacidad y de la ira. Apenas surge un acontecimiento y ya está circulando la versión ridiculizadora. En los cambios de viento político, lo que se consideraba justo, limpio, hermoso, aparecerá inmediatamente deforme y manchado. Ésta es la manera como el mexicano de la capital, generalmente, interviene en la política y la crítica social. ¿Falta de ánimo, de valentía, o se desquita y sanciona así el abuso de los poderosos y los audaces insolentes? Tal vez ambas insatisfacciones

<sup>14</sup> Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, en *Las semillas del tiempo*, México, FCE, 1981, p. 35.

<sup>15</sup> Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, p. 117.

se reducen a la misma ecuación, que al final no es sino la libre expansión en el círculo de la carcajada. En las esferas de la trascendencia no cuentan los ratones. Que el filósofo se quede con su saber absoluto y el pueblo con su risa infinita, pues todo está en el orden de las cosas. De lo contrario, la vida mexicana sería polvosamente opaca y aburrida.<sup>16</sup>

Quizás sea éste uno de los párrafos de *Soberana juventud* que mejor resume la con-fusión que Schneider cree imposible: la mezcla del lenguaje crítico-poético, la urbe que se manifiesta en principio a través de sus voces y que le permite al lector adquirir una conciencia acerca de lo que hay detrás de estas voces —impotencia y abuso en los cambios políticos, una fuerte crítica social, una muestra de la nueva literatura como la percibe el estridentista.

#### LA ATMÓSFERA DE LO MEMORIOSO

La experimentación del medio que le rodea a uno, la lectura, interpretación y decodificación del mismo, los intereses, las búsquedas íntimas, la necesidad de una teoría estética adecuada a ello, son tan diferentes que donde menos coinciden es en muchachos que comparten una ciudad cuyo carácter de totalidad se rompió en la conciencia de todos y cada uno. La perspectiva resulta esencial: Maples Arce, desde la esquina, observa estando en medio de los rompimientos; mientras, Torres Bodet, si bien se involucra desde muy joven en puestos de la Universidad primero, del Estado después, no deja de mantener como punto de observación la ventana de su casa, un lugar íntimo que lo hace ver hacia afuera, guardando una distancia prudente entre él y lo que ocurre, permitiendo hasta cierto punto que una y otra cosa se le acerque (y ojo, eso no quiere decir que no se involucre emocional y racionalmente).

Esquina y ventana se abren e invitan a dos estéticas completamente diferentes, aun cuando en ambos casos nos permiten una mirada a un aspecto novedoso de un mismo medio, la ciudad. Aun siendo ésta parte de la poesía y la poesía parte de la ciudad, se debe recordar lo principal: que ambas se conciben ahora como estructura de la propia conciencia. Ambos jóvenes juegan, con énfasis en puntos distintos, un papel doble: como actores al interior de los cambios (político-sociales y estéticos), y como espectadores de estos mismos cambios, observadores de ellos mismos.

Continué buscando la belleza sorpresiva. La ciudad, que a veces me era hostil y otras seductora, me ofrecía los elementos del éxtasis y la magia evocadora.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

Yo estaba en medio de aquel andamiaje, alerta a la sensación, al relámpago imaginativo, a la comunicación humana y a la instancia fugaz.<sup>17</sup>

Años después, los recuerdos rebasan la época para incluir, además, una evaluación crítica, una interpretación posterior de lo vivido entonces (nuevamente desde el futuro de aquel pasado), una interpretación a partir de lo que serían la literatura en México y la ciudad que les correspondía a aquellos esbozos de una nueva estética:

Los días, las sucesiones del tiempo, maduraban mis sueños. Sacrificaba a mi creación poética las diversiones. Renunciaba a los goces banales por una fulguración lírica. Y así fue como forjé mi disciplina, encontré mis temas esenciales y concebí la operación poética que renovarí la literatura de México.<sup>18</sup>

La preocupación por una nueva expresión, por trabajar la poesía en el contexto de los cambios que ocurren alrededor, no encuentra una forma definitiva. En este sentido, no todo son memorias o apuntes autobiográficos, no todo se ve como si perteneciera al pasado. Los textos mezclan las preocupaciones del adolescente con las del escritor y diplomático que sería Maples Arce. En una de las entrevistas que le hace Carballo a Torres Bodet, las reflexiones continúan, como es propio a una escritura, la que recuerda, que no es (no pretende serlo) ni puramente histórica ni exclusivamente literaria:

Quisiera, para la armonía de mi obra en verso, hallar un equilibrio justo, una concordia entre la tradición y la novedad. Un equilibrio que no traicione la sinceridad esencial que me he exigido siempre. La fecundidad —de que se me ha hecho un reproche— ha sido, en mí, más una urgencia expresiva, un procedimiento de depuración. Gracias a este método, he logrado borrar de mi poesía los vestigios de las escuelas que la impresionaron durante la adolescencia, incapaz —por activo y por ecléctico— de aterrizar de un golpe, como lo han hecho otros, en el plano de una actualidad ulterior.<sup>19</sup>

#### EN EL RECUERDO, UN SUJETO OBSERVA A OTRO SUJETO EN DOBLE PERSPECTIVA

La doble perspectiva es notable en cualquier escritor que redacte sus memorias: se trata del tamiz por el que percibe, recuerda y, sobre todo,

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> Jaime Torres Bodet, en Carballo, *op. cit.*, p. 27.

interpreta lo que vivía de adolescente, intentando dejar que trasluzca en mayor o menor medida la perspectiva del propio joven en el medio en que se movía. Cada escritor tiene su propio entramado de relaciones entre observación, participación, vivencias, opiniones, interpretación. Este entramado es quizás lo que conecta un texto autobiográfico con el sentir de la poesía; tanto poesía como autobiografía son, si bien en diferentes formas, codificaciones de un yo observado por sí mismo en un contexto de cambios abruptos. Y ni poesía ni autobiografía son más ficción o más realidad, sino extensiones distintas hacia los horizontes de la imaginación. Y tanto poeta como autobiógrafo presentan, al hablar de un yo, un personaje creado:

...lo que anhelo es vivir  
 en una ciudad vieja que no tenga ya historia  
 ni porvenir...  
 Vivir, porque la vida no puede renunciarse,  
 pero hacer el menor  
 ruido posible.<sup>20</sup>

En el mismo sentido también hay que ver la autobiografía de un escritor como Torres Bodet, como cuando Carballo dice que:

El lector que se proponga satisfacer su curiosidad en puntos tales como el amor, las amistades peligrosas, las cuestiones políticas del México de los años veinte, la intimidad de los escritores, se sentirá defraudado. *Tiempo de arena* es una obra que deliberadamente huye de las memorias entendidas como confesión general (digamos, entre nosotros, las de Vasconcelos), en la que la vanidad amplifica con igual ardor las virtudes y los pecados para mayor gloria del escritor que se desnuda ante sus lectores. En verso y en prosa, Torres Bodet recurre lo menos posible a los materiales autobiográficos, y cuando se aprovecha de ellos lo hace con tal finura y sutileza que los vuelve a veces irreconocibles o, por lo menos, muy distintos a como suelen ser presentados por escritores de otra naturaleza, la de los exagerados.<sup>21</sup>

Las memorias de cualquier persona pueden tener varios objetivos para el lector (olvidándonos por un momento de los que pudieran tener para el propio autor), y quizás el menos importante son los datos exactos de su vida. Los datos no tan exactos, la expresión del sentir, las reacciones y la ausencia de reacciones ante las más diversas circunstancias, la forma de observar, la perspectiva y la distancia desde donde se recuerda y escribe: todo ello ofrece una atmósfera que en el caso de un

<sup>20</sup> Jaime Torres Bodet, "Adolescencia", en Carballo, *op. cit.*, p. 22.

<sup>21</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, pp. 89-90.

poeta como Torres Bodet puede ser tan elocuente o más que una serie de fechas (que de todas maneras serían fechas seleccionadas con sumo cuidado para ofrecer una imagen determinada de un yo que se mueve a través del tiempo, y que es presentado por otro yo, maduro y arraigado). La autobiografía no es una enciclopedia personal sino una especie de guía para lectores o, más todavía, guión para un personaje, el poeta, el hombre de letras, el hombre público.

Cometeríamos una especie de crimen literario al pensar que la poesía urbana (la de los estridentistas por ejemplo) se puede reducir a un género literario que informa sobre la Ciudad de México (o Puebla o Xalapa o Estridentópolis en su caso) de los años veinte, tachando luego de falsa o irreal a esta poesía porque la ciudad a que alude no corresponde a ninguna ciudad mexicana de la época (y pensando que nosotros sí sabemos cómo era esta ciudad). Asimismo cometeríamos un atropello igualmente criminal si pidiéramos a las autobiografías que contesten las preguntas que nosotros tenemos, en lugar de buscar nosotros las preguntas presentadas por los autores a través de sus escritos. Lo mejor que puede hacer un texto como *Tiempo de arena* en un caso, o *Soberana juventud* en el otro, no es aclarar nuestras preguntas acerca de uno y otro escritor, sino despertar dudas acerca de la época. No se trata de leer una realidad que nosotros ya decidimos con anticipación cuál debe haber sido, sino de potencializar la presencia de un espacio creado y por crear, de abrir los horizontes imaginarios que vislumbraron los autores en la época que experimentaron y con la cual experimentaron, tanto en su vida como en su poesía.



# TESTIMONIOS



## LOS CONTEMPORÁNEOS EN FAMILIA

*Con la finalidad de imprimir un giro distinto a este Congreso, el 25 de marzo de 1992 se efectuó, bajo la amena conducción de Cristina Pacheco (CP), una mesa de carácter testimonial que contó con la presencia de Clementina Otero (CO), José Luis Martínez (JLM) y Rafael Solana (RS), quienes compartieron con un muy nutrido público sus ricas experiencias con varios de los miembros del grupo de los Contemporáneos.*

*La edición de esta plática fue preparada por Rafael Olea Franco, con la colaboración de Yliana Rodríguez, becaria de investigación del CELL. El criterio de edición buscó dos objetivos básicos: primero, aligerar el texto de las repeticiones propias de la lengua oral, y, segundo, conservar diversos rasgos estilísticos del diálogo vivo que se produjo entre los participantes.*

CP: Muchas gracias por estar aquí y, desde luego, muchas gracias también a los organizadores por haberme invitado a un medio al que realmente, y soy sincera, no pertenezco. Me siento un poco como esos parientes que se van mucho tiempo, que se alejan de la familia, y cuando regresan, empiezan a preguntar por los niños y resulta que ya no son niños, sino personas mayores, adultos que se casaron y que, a su vez, ya tienen hijos.

Esto lo digo porque seguramente ustedes saben muchísimo más que yo de la generación de los Contemporáneos. Yo no vengo aquí a dar una cátedra, sino simplemente a escuchar a tres personas que tuvieron un privilegio maravilloso: vivir las cosas que nos cuentan los libros. Si alguien se propusiera hacer una especie de resumen, o una especie de inventario, mejor dicho, de la cantidad de objetos que hay en el mundo en este 1992, yo creo que aunque tomara en cuenta las naves espaciales, los aparatos electrónicos, etcétera, todos coincidiríamos en que el objeto más maravilloso es un libro. Y es que es tan transportable, tan accesible, y no solamente para situarnos en un lugar y darnos toda una serie de conocimientos, sino para permitirnos viajar en el tiempo y dialogar con personas de otras épocas y vivir otros momentos distintos del que nos tocó vivir justamente ahora.

Muchos de ustedes, digo, saben quiénes son los Contemporáneos, pues habrán leído sus obras; pero ninguno de ustedes, por más sabio

que sea, tiene la experiencia de las personas que están aquí con nosotros. Así que eso es lo que vamos a captar en esta mesa que se llama precisamente "Los Contemporáneos en familia".

Me gustaría, primero, darle la palabra a doña Clementina Otero. Yo creo que ella tiene muchísimas cosas que contarnos, no solamente acerca del grupo teatral donde ella fue un ánima muy importante, sino acerca de su experiencia, su relación, con Owen y, desde luego, con Villaurrutia. Clementina, por favor.

CO: Siento mucho ser la primera en dirigirme a ustedes. Es un placer para mí estar en este Colegio de México, con tanta gente joven interesada por los Contemporáneos, a quienes yo tanto, tanto amé. Ahora no me quedan más que algunos recuerdos, si es que mi memoria no me falla. Pero yo quisiera, más que nada, saber los intereses de ustedes, que me hicieran preguntas sobre la época, sobre tal o cual poeta. Así es que le agradeceré a Cristina que comience a hacer preguntas, y el público también, pues me encantaría contestarlas.

CP: A mí me encantaría que nos platicara, por ejemplo, cuál era la situación de las mujeres que estaban en o que tenían alguna relación con el grupo de los Contemporáneos. De eso no se sabe demasiado.

CO: Pues realmente éramos muy pocas, porque en aquella época dedicarse al teatro estaba bastante vedado. Así es que yo entré por mi madre, quien dio la autorización necesaria; en esa época, ninguna señorita podía estar en el teatro. Pero, claro, se trataba de un grupo muy especial: era el grupo del Teatro de Ulises. Entonces estaban ahí reunidas las más destacadas figuras del momento, así es que para mí fue muy importante.

Esta entrada al teatro se la debí yo a Celestino Gorostiza, quien pertenecía al grupo de los Contemporáneos y participaba en el Teatro de Ulises, al cual yo todavía no pertenecía, pero felizmente él me invitó. Mi madre accedió porque mi padre estaba viajando por Europa; él no hubiera dado nunca su permiso, así que yo no hubiera entrado al teatro jamás; pero tuve la suerte de que mi madre aceptara e inmediatamente entré. Era un medio un poco raro y difícil, un grupo de personas tan disímbolas; todas ellas, naturalmente, con un gran talento, pero eran talentos diferentes, temperamentos diferentes, que, sin embargo, constituían un conjunto interesante y cordial.

Naturalmente, entré aterrada, porque para mí, tan joven y tan ignorante, fue bastante duro encontrarme dentro del grupo de las primeras figuras de jóvenes de aquella época; pero fui aceptada muy bien; ellos se comportaron muy cordialmente conmigo, y así pude participar; y, gracias a eso, después hice carrera en el teatro. Del Teatro de Ulises pasé al Teatro de Orientación y luego entré al teatro profesional. Pero siempre estuve ligada a los Contemporáneos. Aun en el teatro profesional, estando con doña María Tereza Montoya, teníamos a Xavier Villau-

rrutia como asesor artístico. Fue una batalla muy bien ganada, porque jamás pensamos que el teatro profesional de ese momento se interesara por los Contemporáneos. Pero felizmente María Tereza Montoya fue muy inteligente y nos invitó; a mí como actriz y a Xavier Villaurrutia como director artístico.

CP: Clementina, ¿cómo trabajaban usted y Villaurrutia?; ¿se ponían de acuerdo?, ¿discutían los proyectos?

CO: Eso lo hacían ellos: Salvador Novo, Gorostiza, Gilberto Owen y Antonieta Rivas Mercado, quien era el corazón del grupo. Porque ella logró reunirlos y prestó el local para que se pudiera hacer el Teatro de Ulises.

CP: Sería bonito que una mujer hiciera el retrato de otra mujer. Me gustaría ver cómo la describe usted.

CO: A mi juicio, Antonieta Rivas Mercado realmente fue una persona muy interesante, muy inteligente; tal vez un tanto avanzada para el momento, pero con grandes inquietudes y, además, preparada. A ella le debemos este movimiento teatral y, después, el impulso de la música también, porque ella fue la que organizó la Orquesta Sinfónica de México, si mal no recuerdo. Aquí están José Luis Martínez y el maestro Rafael Solana, que me ayudarán en estos recuerdos, pues puede ser que mi memoria confunda alguna época o algunas cosas.

CP: Fíjese que precisamente antes de comenzar este encuentro, esta charla, el maestro Solana me comentaba algo muy curioso. Dijo: "A todos los Contemporáneos los conocí, excepto a Owen". ¿Esto es cierto, don Rafael?

RS: Hubo dos excepciones. Una, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, quien había muerto en Guadalajara y no vino a México; y otra, Owen, quien entonces viajaba, creo que estaba en Colombia o en Filadelfia, por lo que no pude tratarlo. Pero a todos los demás los traté más o menos amistosamente y esas son las únicas dos excepciones.

CP: ¿Cómo era su relación con el grupo, o mejor dicho, cómo empezó su relación con el grupo, Rafael?

RS: En aquella época, todos los estudiantes aspiraban a hacer una revista literaria; yo también. El año anterior a que yo me lanzara, había hecho Octavio Paz dos revistas: una, que se llamó *Barandal*, con López Malo, Martínez Lavalle, y con otros de su generación —porque él es un año mayor que yo— y después otra que se llamó *Cuadernos del Valle de México*. Pero como ninguna de las dos tuvo éxito, cuando hicimos Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez y yo la revista *Taller*, que era hija de *Taller Poético* (que yo había hecho solo), convidamos a Octavio, que era nuestro compañero desde la secundaria, para que se nos uniera; él no sólo se nos unió, sino que se comió el mandado y se quedó al final con toda la dirección de la revista (*risas*).

Quintero Álvarez, que venía de Acámbaro, era hijo del regidor de la Imprenta Mundial. La idea que yo tuve en *Taller* era que, por primera vez, hubiera una revista que no se dedicara a sacarle la lengua a las anteriores y a tirarles bolitas de papel, sino que las uniera a todas. Entonces invitamos a todos los que ya eran viejos en aquella época, empezando por don Genaro Estrada, don Enrique González Martínez; y también quisimos acercarnos a los miembros del grupo de Contemporáneos, que eran más jóvenes que esos que les mencioné; logramos que Quintero Álvarez —quien los conocía, pues la revista *Contemporáneos* se había impreso en la Imprenta Mundial de la Plaza Miravalle— nos ayudara a acercarnos a ellos.

Y así comencé mi amistad, que fue muy grande, con Carlos Pellicer, con Xavier Villaurrutia, con Elías Nandino y, posteriormente, con don Jaime, que en aquel tiempo viajaba y estaba en Argentina, en Bélgica, en París. Pero cuando vino a ser Subsecretario de Relaciones Exteriores, nos acercamos a él con el propósito de hacer una revista, una publicación en el centenario de Garcilaso de la Vega; él colaboró con nosotros en un librito que se llama *Garcilaso* o una cosa por el estilo.

JLM: *Tres ensayos de amistad lírica...*

RS: *Tres ensayos de amistad lírica para Garcilaso*. José Luis tiene mejor memoria que yo. Entonces conocí a todos los Contemporáneos menos a esos dos; pero de unos me hice más amigo que de otros, y pienso que era porque lo merecían. Porque en aquel tiempo había un criterio, ya desaparecido, que era el siguiente: escriban bien y sean lo que quieran. De ese tiempo data un chiste. Decían que Lugones le dijo a Santos Chocano: “¿No te da tristeza que los tres más grandes poetas de América seamos un asesino, un borracho y un ladrón?” El borracho era Rubén Darío, el asesino era Salvador Díaz Mirón, el calificativo de ladrón, por lo visto, les venía a los dos, porque no se ha aclarado cómo quedó eso. En ese tiempo uno no le daba importancia a las vidas privadas de las gentes; se decía: “bueno, eso es su vida, que él haga lo que quiera con tal de que escriba bien o de que esculpa bien”, como en el caso de Benvenuto Cellini, que era otro asesino. Pero yo creo que eso se ha modificado. No sé qué piense José Luis, que está en el trono de la Academia y desde ahí ve todo el panorama. Yo creo que ahora se acostumbra que la gente cuente también datos de las personas. Y las cualidades morales de los Contemporáneos no todas eran iguales.

CP: ¿Qué tienes que decir desde tu trono? A ver.

JLM: Primero, no tengo ningún trono. Pero a mí me gustaría que termináramos cada uno una serie porque, por ejemplo, yo fui secretario de don Jaime y después fue Rafael Solana. Entonces, sería mejor contar las cosas con cierto orden, es decir, mejor terminar con Clementina. A Clementina le falta que nos cuente su relación con Owen.

CP: Pero íbamos a volver con ella; tú espérate, José Luis. Porque si no, esto va a ser un desorden. Usted estaba diciendo algo muy importante, Rafael: que en el momento en que formaron su grupo, sólo importaba que un escritor tuviera calidad literaria, que fuera capaz de hacer su trabajo. ¿Tiene usted la impresión de que esa situación ha cambiado, de que lo que ahora cuenta es más la filiación política o la afiliación a un grupo de determinado poder?

RS: Al contrario, la filiación política ha dejado de contar. Por ejemplo, en aquel tiempo se exaltaba a Revueltas —que era bastante borrachín (*risas*)— porque era muy de izquierdas y la izquierda estaba de moda; yo estaba en su grupo y salíamos a pegar *El Machete*, que era un periódico prohibido, con nuestro bote de engrudo, Efraín Huerta, Pepe Alvarado y yo, con Revueltas haciendo la propaganda política. En aquel tiempo Octavio Paz mismo era de esas ideas; fue a España a representar al pueblo mexicano, llevando un mensaje de respaldo al pueblo de Valencia y al de Madrid; y le puso a una obra suya ¡*No pasarán!*; y después pasaron y fue a recibir de manos de... (*risas*). Pero en ese tiempo no; no se pensaba acerca de los literatos, ni de los pintores (porque a veces también los pintores estaban en la cárcel), ni en las cualidades morales de las personas, sino solamente en su obra.

Yo iba a hacer unos apuntes para traer aquí, pero no me dio tiempo; empezaban diciendo: “Los años pasan, los hombres mueren, la obra queda”. Así, actualmente ya no es posible conocer a los Contemporáneos, ni muchísimo menos al Ateneo, ni a la *Revista Azul*, ni a la Academia San Juan de Letrán, sino por sus obras. ¿Quién se acuerda ya de esas personas? Y de don Jaime nos acordamos los aquí presentes y solamente dos personas más allegadas a él que nosotros, que fueron su propia esposa, doña Josefina Juárez, quien le sobrevive, y su secretaria Olga Garrido Ruiz, que lo acompañó a París y a muchos otros lugares.

CP: Don Rafael, ¿a qué atribuye usted el olvido, si usted quiere, también, el ninguneo del que ha sido víctima o fue víctima Torres Bodet?

RS: La palabra es muy amarga pero tiene que ser pronunciada: envidia. Los enemigos de don Jaime envidiaban su situación. Don Jaime superó a los demás, es el mexicano que más alto ha picado en el mundo entero. Ningún mexicano ha llegado a donde él llegó: a ser Director de la UNESCO; y si me dijeran que Vasconcelos llegó a ser candidato a presidente de la República, les revelaría que don Jaime rechazó dos veces ser candidato a la Presidencia de la República.

CP: ¿Sabe usted por qué?

RS: Cómo no. La primera lo llamó don Manuel Ávila Camacho, de quien era Secretario de Educación, y lo bajó de un avión —por cierto, don Jaime volaba a París con su esposa, de vacaciones, cuando el avión recibió la orden de regresar; se dijo que tenía una pequeña avería. Un

coche estaba esperando a don Jaime al pie de la escalera y lo llevó a Palacio Nacional por la puertecita de la calle de Corregidora. Llegó con don Manuel, y el bondadoso don Manuel le dijo: “Don Jaime, he pensado que usted podría ser el que me sucediera”, a lo que don Jaime le repuso con cierta vivacidad: “Imposible, señor, yo soy hijo de extranjeros”. Don Manuel, que aparentemente estaba en una situación semejante, pues su padre era español, contestó: “Bueno, eso podría tener remedio” (*risas*); entonces don Jaime le dio esta seca respuesta que cortó la conversación: “Mal principio para un presidente que comienza por torear la Constitución. Buenas tardes”. Se regresó a su avión y voló a París. Ésa fue la primera vez.

La segunda, siendo yo su secretario particular, recibí muchas comisiones de obreros, campesinos, de la clase media, que iban a proponerle la candidatura para suceder a López Mateos, porque él había tenido un ejercicio brillantísimo como Secretario de Educación de ese sexenio; y él me ordenó —sus relaciones conmigo en ese tiempo eran de un jefe a un subordinado: “Desaliéntelos usted, dígales que ni siquiera hablen de eso, que no quiero oír hablar de eso para nada”; yo los desalenté y se fueron. Eran buscadores de aventura. Se fueron a buscar a otros candidatos.

CP: Es curiosa esa respuesta en un hombre público que estaba tan relacionado con la política mexicana.

RS: Estaba relacionado con la política de todo el mundo. José Luis es testigo también de que lo consultaban Nehru, el Rey de Egipto, Harry Truman. Su obra de hombre público rebasaba los límites de la República, donde hizo un bien enorme en la Secretaría de Educación, con campañas como la de alfabetización, la de capacitación del magisterio, la del libro gratuito; y en Relaciones, es uno de los fundadores del Mundo Nuevo porque, a iniciativas suyas o con consejos suyos, se crearon la OEA, la UNESCO y la propia Organización de las Naciones Unidas. Él estuvo en Quitandíña y en otros lugares; tengo una anécdota muy bonita de Quitandíña.

Estaban reunidos los cancilleres de América discutiendo un convenio que tenía que ser firmado por todos, cuando don Jaime los detuvo y les dijo: “Yo no voy a firmar esto”. Se encrespó la situación, todos se alborotaron, y acabaron por pedir diez minutos para tomar una taza de café y fumar un cigarro, y para intentar tranquilizar las cosas. En la noche fueron a ver a don Jaime, aterrados, los secretarios de Argentina, Brasil, Chile y varios países más, quienes le dijeron: “¿Pero cómo se atreve usted a oponerse a una propuesta de los Estados Unidos?”; les respondió: “Pues yo no firmo; y no solamente no firmo, sino que si ustedes firman, denunciaré esto en la prensa mundial”. Al día siguiente, se reunieron todos de nuevo y otra vez llegaron al punto en que se ha-

bían empantanado; entonces casi todos se levantaron y retiraron, por lo que se quedaron solos en la mesa el General Marshall, guardando sus papeles, y don Jaime, limpiando sus lentes. Marshall le dijo: “Don Jaime, pienso que lo que usted quiere es un mapa en que se delimite...”. El punto a tratar era éste. Se proponía que todas las naciones americanas respondieran como un solo hombre si cualquiera de ellas era agredida. Don Jaime decía: “Sí, pero ¿dónde es agredida?; si es agredida en el continente, sí respondemos, pero si a ustedes los agreden en Corea o en Tokio o qué sé yo (están en todas partes), ¿qué tenemos que ver nosotros con eso?”; y le contestó Marshall: “Tiene usted razón, vamos a hacer un mapa que delimite una línea que vaya del Estrecho de Bering al de Magallanes, y si la agresión a una nación de este continente tiene lugar en este espacio, respondemos todos; pero si sucede en otro lado, entonces no.

CP: José Luis, cuéntanos tu experiencia con don Jaime cuando fuiste su secretario.

JLM: Con don Jaime aprendí el rigor y la precisión, y la entrega total a su tarea. Él era capaz de dictar de un tirón un proyecto complicado, con introducciones, incisos, consecuencias y apéndices; y cómo aprovechaba sus fines de semana, pues su única distracción era pasear al perro durante diez o quince minutos, por lo que todo era trabajar en las tareas que debían adelantarse para la semana siguiente. Aprendí de él una cosa muy buena: no hacer las cosas en el último momento, sino hacerlas de inmediato y luego descansar, si se puede.

CP: ¿Era mexicano? (*risas*).

JLM: Él lo preparaba todo desde antes y todo lo tenía muy bien organizado, y renunció absolutamente a su obra personal. Él decía que de vez en cuando, algunas noches, escribía un poco —por ejemplo, sus sonetos—, o leía, pero lo demás tenía que consagrarlo a su tarea pública. A mí me gustó mucho que Octavio Paz haya defendido, en su precioso discurso de inauguración de este Congreso, esa capacidad de trabajo público que antes siempre se estaba despreciando. Se decía: “Ah no, don Jaime, ¡un burócrata!”, como si el servicio público, el servicio a la nación, fuera algo vergonzoso (y lo hacemos siempre con un poco de vergüenza); en cambio, él lo hacía con un sentido de dignidad y de entrega, pero para alcanzar cosas importantes para todos; es decir, no servir a su propio clan o grupo literario, sino a nuestro país. Rafael ha recordado esas tareas importantes que realizó don Jaime: la alfabetización, la modernización y la preparación de los maestros, los libros de texto, y una cosa muy importante que se le olvidó a Rafael: los museos. Recuerden ustedes que todo nuestro sistema de museos, comenzando por el de Antropología, fue creación de don Jaime; y también las grandes construcciones escolares, por ejemplo las escuelas normales, que

ahora están ya muy decaídas y, además, no se han vuelto a construir más; además, las publicaciones importantes que se editaron entonces: *México y la Cultura*, ese gran resumen de la cultura de la época que se hizo en el último año de su primera secretaría.

Aquellos años fueron muy buenos para mí, como adiestramiento, como preparación para la disciplina personal; acababa siempre con dolor de espalda porque no estaba acostumbrado a estar mucho tiempo en un escritorio, pero tenía experiencias muy hermosas, no sé cuál de ellas contar. Quizá ésta. Una muchacha, hija de Bassols, que ahora es mamá y abuela, se graduó de maestra y fue a verme para que le diera una plaza; pues bien, se la di; le busqué una plaza adecuada, no muy incómoda. Unos pocos días después fue a verme para decirme que su papá me exigía que le diera la plaza más difícil, la más lejana; recuerden, hay maestras que tienen que levantarse en la madrugada e ir a los pueblos y tomar dos o tres camiones para llegar allí, y ella quería ser una de éstas. Le dije: “Bueno, vamos a transar, que no sea de las más exageradas”. “No, mi papá le va a reclamar a usted si no lo hace así”, me contestó; finalmente encontramos una solución intermedia.

En una ocasión fuimos de gira al norte del país. Era un grupo muy bonito: aparte de don Jaime y Josefina, íbamos mi mujer de entonces, Amalia Hernández, González Durán y yo, Rafael Muñoz y Pepe Gorostiza, en un carro especial; estuvimos primero en Aguascalientes, luego en Zacatecas. Recuerdo que a Pepe Gorostiza le gustó muchísimo la iglesia y el cercano convento de Guadalupe, donde hay muchas pinturas y un ambiente lleno de paz, tranquilidad y lentitud. Y Pepe le decía: “Jaime, arregla que me den un trabajito humilde aquí. Quiero venirme a vivir a Zacatecas, a ese lugar, Guadalupe”. Y en la noche, el carro especial cruzaba esos desiertos polvosos del norte mientras nosotros cantábamos. Y cantábamos “El Tecolote”; ¿se acuerdan de esa canción, “El Tecolote”, que es tan graciosa y absurda?; es una de esas canciones mexicanas disparatadas pero bonitas: “¿Tecolote, qué haces ahí parado en esa pader? —Esperando a mi tecolota que me traiga de comer”. Son simplesces, pero éstas eran nuestras diversiones.

CP: José Luis, ¿cómo te relacionaste con el resto del grupo?

JLM: Bueno, a Xavier lo conocí no sé dónde. Supongo que en *Letras de México*. A Xavier lo estimé mucho. Lo estimé por esa capacidad que tenía de poner sus distancias. Él tenía una vida privada alborotada (quizá Rafael sea el que pueda contar más de eso), pero separaba perfectamente los ambientes: sus amistades literarias y su mundo personal nocturno. En la relación con él, aparecía mucho esa inteligencia precisa y aguda, un poco sarcástica. Teníamos entonces una tertulia muy agradable, de todos los días, en el Café París, a la que nunca faltaba Xavier; también llegaban Octavio Barreda, Octavio Paz, Alf Chumacero, León Felipe y

muchos otros. Xavier siempre tenía la palabra aguda y precisa para cerrar algo, para limitarlo; además, era muy buen bailaror, pues entonces se acostumbraba bailar, aparte de cantar; él bailaba bien y sabía escaparse de las fiestas en cuanto comenzaba el caos.

CP: Una habilidad extraordinaria.

JLM: Sí, sabía cómo desaparecer. Fui a su entierro. Creo que Pita Amor fue quien leyó la “Décima muerte”; ¿te acuerdas, Rafael?

RS: Sí, cómo no.

JLM: Fue Pita Amor quien leyó en su entierro, en el Cementerio de Guadalupe, el que está arriba de la Villa.

CP: Que es precioso.

JLM: Que es precioso y que ya está cerrado porque ya no hay lugar; pero por alguna razón se enterró ahí a Xavier.

CP: Ya que mencionaste el Café París, ojalá que pudieras recrear un poquito el ambiente de un tipo de café que difícilmente volverá a existir, por lo menos como era entonces. Ahora existe, pero de otra manera.

JLM: Parece que entonces todos teníamos tiempo para todo. Eso era hacia las tres y media; había siempre varias mesas y no se tomaba más que café (cafecitos exprés muy baratos entonces, creo que veinticinco centavos). En la mesa a la que siempre iba estaban Xavier, Barrera, Alf, León Felipe (quien se jalaba las barbas y de pronto lanzaba algún exabrupto que no venía al caso); luego venía también Celestino, cuñado de Clementina; Pepe Gorostiza no venía, pues estaba fuera o en su trabajo; Octavio Paz sí; había además otras mesas, donde se podían encontrar Lupe Marín, Juan Soriano, Salazar Mallén, etcétera. La reunión podía alargarse una hora y media o dos horas. Yo solía ir a caminar con Octavio Paz por el costado de la Alameda; hablábamos de libros y de otras cosas; me gustaba mucho escucharlo porque tiene una rara capacidad para transfigurar la realidad, para ver la naturaleza y hablar de ella.

Creo que ya he contado que en esa época estábamos en guerra, por lo que se decidió que los empleados públicos teníamos que instruirnos militarmente; nos hacían marchar una o dos veces por semana en Chapultepec. Octavio y yo íbamos a las siete de la mañana; él siempre estaba, igual que yo, desvelado y distraído; comenzaba a hablarme del campo y de los pajaritos y de los árboles, y perdía la fila, por lo que el sargento le gritaba a Octavio y lo regañaba (se trataba de un sargento conocido, pues era pintor, pero no lo quiero denigrar). Una vez me dijo Octavio: “Bueno, aunque me fusilen, pero yo no vuelvo aquí; voy a desertar”.

CP: ¿Desertó en Chapultepec?

JLM: Desertó en Chapultepec, y de la formación. Yo sí seguí mi instrucción militar y una vez desfilé frente al presidente en el Zócalo. Recuerdo de entonces esa especie de incorporación que se le hace a uno

de lo militar, de la severidad y de la disciplina; hacer las cosas del mismo modo que los demás acaba por ser un contagio. Bueno, pero podemos volver a los otros temas; yo creo que Clementina tiene que terminar de contar sus recuerdos...

CP: Estás muy curioso tú con eso (*risas*).

JLM: Para que recuerde su relación con Owen, a quien yo también conocí. Después les puedo contar de eso.

CO: Cuando yo llegué al Teatro de Ulises, me esperaban en la puerta. Llegué muy asombrada, ya que pensaba que iba a ser en otro lugar, y me encontré con que era no precisamente en una vecindad, pero sí en una casa de viviendas de las que todavía existen (aunque el Teatro de Ulises ya fue derrumbado). Yo llegué ahí y me esperaban Xavier Villaurrutia y un señor muy alto y muy flaco; a mí me llamó la atención que usaba unas camisas azules de ferrocarrilero que en esa época ningún muchacho se ponía. Yo estaba aterrada, lo repito, y recuerdo que Xavier me dirigió algunas palabras que apenas contesté con monosílabos; entonces se dirigió a Gilberto, que era muy abierto, muy alegre, muy espontáneo, y le dijo: “Óyeme, te encargo a la chica porque yo creo que es muda” (*risas*); y, efectivamente, yo no me atrevía a abrir la boca delante de tantos genios juntos.

Así empezaron las relaciones entre Gilberto y yo, sobre todo en los ensayos. Nos asignaron la obra “El peregrino”, donde él hacía el papel de mi tío; se trataba de un hombre muy mundano que volvía a la provincia y se encontraba con que la hermana seguía viviendo en el pasado; y aunque él venía de una vida bastante turbulenta, intentaba encaminarla al arte, al conocimiento del mundo, a través de tarjetas postales, etcétera. Pero a pesar de todas sus gentilezas, yo seguía muda; entonces, una vez me sorprendió tremendamente entregándome una carta que yo no me atreví ni a leer; las de él eran cartas poéticas verdaderamente hermosas. Gilberto tenía una manera de escribir un poco difícil. Ni su poesía ni su literatura eran accesibles, como las de los demás; había que hacer verdaderos esfuerzos para entender qué era lo que realmente quería decir desde dentro. A pesar de los pocos años que tenía, pude comprender sus cartas; pero, naturalmente, por timidez y por ignorancia, no me atreví a contestar ninguna: ¿cómo iba yo a contestar una carta tan maravillosamente escrita?; así que no contesté sus cartas.

CP: Una carta de amor es una carta de amor. No sé si se arrepienta usted de no haberlas contestado; es una pregunta que siempre he tenido muchas ganas de hacerle: ¿no se arrepiente ahora de no haber respondido, de no haber dado respuesta? Es muy angustioso pensar, en general, en una carta sin respuesta, pero más si se trata de una carta de amor.

CO: Pues no, nunca las contesté, y creo que nunca las hubiera contestado. Ya mucho más adelante, después de que él se desterró y me

escribió, insistió varias veces, hasta que por fin me atreví a contestarle, pero siempre eludiendo todo lo que se refiriera al amor o a alguna intimidad. Y así, me escribió casi durante un año. Él me pedía que nos casáramos por poder, que Octavio Barreda podría hacerlo. Decía: “Es tremendo tener que invitar a Barreda, pero vamos a tener que hacerlo”; pero eso se quedó en la pura intención. Y al fin él se cansó de escribirme cartas y yo de contestarlas esporádicamente; así que dejamos de cartearnos y yo lo perdí de vista. Entonces él comenzó a viajar mucho, pues estaba en el servicio consular y lo cambiaban de un lado para otro: a Pennsylvania, a Boston, y después fue a Colombia, donde más tarde se casó. Pero tengo entendido, ahora que he estado leyendo sus memorias (había muchas cosas que entonces yo no conocía), que siguió escribiéndose con Octavio Barreda y con José Gorostiza, y que siguió dentro del movimiento literario de México.

CP: Hay dos figuras que están muy relacionadas con el trabajo que usted ha hecho en el teatro. Son dos mujeres fascinantes realmente, Virginia Fábregas y María Tereza Montoya.

CO: Bueno, yo entré al teatro profesional con María Tereza Montoya. En ese ambiente me recibieron muy bien; yo creí que no iba a ser así porque nosotros estábamos tan alzados, nos sentíamos tan importantes haciendo teatro desconocido en México, que dudé en ir; pero no, se portaron verdaderamente muy bien conmigo. María Tereza Montoya y yo llevamos una muy buena amistad. Después, más tarde, trabajé poco tiempo con Virginia Fábregas; no era yo santo de su devoción pero sí llegué a trabajar con ella...

CP: ¿Y por qué no era santo de su devoción?

CO: Pues porque ella tenía a su primera figura, que era Magda Jaires, y entonces se pensó que yo podría ser contrincante de Magda; pero éramos dos tipos de actrices muy diferentes. Así es que yo trabajé y hacía lo que podía hacer; el trabajo de Magda Jaires tenía la protección y el cariño de doña Virginia, que yo no tenía.

CP: Rafael, yo tengo entendido que en una ocasión, no sé si en varias, Tamayo ilustró la revista *Contemporáneos*; no sé si realmente podría considerarse a Tamayo dentro de este grupo.

RS: Es de la misma época, de la misma edad, pues nació en 1899, que es la fecha de Carlos Chávez; Pellicer había nacido en el noventa y siete, don Jaime en el dos, Villaurrutia en el tres, Novo en el cuatro. Pero no, Tamayo no se juntaba mucho con nosotros; él hacía sociedad con María Izquierdo, que era una pintora a la que queríamos muchísimo y que ahora está siendo revalorizada.

Quisiera agregar tres o cuatro pequeñas anécdotas, no se asusten, para confirmar lo que ha dicho José Luis acerca del sistema de trabajo de don Jaime: la disciplina. Un lema de don Jaime podría haber sido:

“No hagas hoy lo que podrías haber hecho la semana pasada”. Les voy a contar tres o cuatro pequeñísimas cosas. Un día me tocó el timbre, entré a su despacho: “Pregúntele usted a don Alfonso Reyes si la palabra futbol se acentúa o no”, me pidió. Regresé yo dos minutos después y dije: “Dice Manuelita que don Alfonso se siente mal”; salí yo, llamó a su secretaria y de inmediato le dictó la oración fúnebre de Alfonso Reyes. Alfonso Reyes murió en diciembre, en plenas vacaciones, por lo que no había nadie; pero don Jaime ya tenía la oración fúnebre y la leyó en el panteón. Esto parece un poco despiadado, inhumano, pero es el sistema de trabajo que él tenía.

Otro día salía para Santiago de Chile y me dijo: “Venga usted, mire este librero. Aquí le dejo este montón de discursos para que los reparta si me nombran presidente del Congreso; este otro si me nombran secretario; aquél si me nombran...” (*risas*); es decir, tenía previstas todas las salidas posibles.

Pero la anécdota más admirable es la siguiente. Un día me llamó y me dijo: “Acabo de firmar unas nuevas condiciones de inscripción en la Escuela Normal; como en este periodo ya se han inscrito, en estos días no pasará nada; pero el año entrante se van a parar de manos y va a haber una huelga; llame a Ernesto Enríquez para contestarles el pliego de peticiones que me van a presentar el año entrante” (*risas*). Lo dictó, lo guardé yo en mi caja fuerte y cuando, un año después, ya ni me acordaba, llegaron con ese pliego de peticiones que había quedado perfectamente contestado un año antes. Ése era el sistema de trabajo, la organización, la disciplina para Jaime.

CP: Rafael, entre tantos nombres famosos y conocidos que son familiares para todo el mundo, hay el nombre de uno de los Contemporáneos del que se sabe muy poco: Enrique Asúnsolo. ¿Usted lo conoció?

RS: Yo no lo clasificaría como Contemporáneo porque Contemporáneo quiere decir, así, con mayúscula, todo aquel que figuró en esa revista. Él era de la misma época, de la misma edad, pero no hacía chorchas con todos los demás, como en esas mesas del Café París donde nos sentábamos de las tres y media hasta la cinco. Yo también estaba ahí, José Luis, aunque tú no te acuerdes (*risas*). Era don Enrique Asúnsolo un hombre muy fino, un poeta muy delicado, pero su vida estaba orientada hacia las finanzas; era un alto funcionario de la Nacional Financiera, un consejero de mucha importancia, y toda su vida pública estaba orientada hacia eso; su poesía la escribía los domingos en su casa. Hay un librito suyo que se llama *Amor a Roma*. Le contaba yo a Cristina hace un momento que cuando yo iba por primera vez a Italia, antes de la guerra, en el año treinta y nueve, me dijo don Enrique: “Mire, usted estará sentado en la mesa de un café, por ahí tomándose un helado; en cuanto oiga música, aunque reconozca “La Traviata”, párese porque

puede ser el himno nacional de Mussolini" (*risas*). Era muy ingenioso, muy agudo.

Yo había comenzado, muy al principio de esta charla, diciendo que las virtudes personales, cívicas y humanas también influyen mucho. Y en ese sentido don Jaime, que tenía una apariencia rígida, una apariencia inaccesible, no era así. Era, por el contrario, un hombre muy bondadoso, muy bueno; pero hacía las cosas en secreto. Por ejemplo, en una ocasión se vio obligado a expulsar de la escuela a unos estudiantes muy gue-rristas y muy díscolos; en secreto, me ordenó que yo los buscara y resolviera los problemas que les creara esa expulsión, que los ayudara a terminar sus estudios, que podían escoger hacerlo donde ellos quisieran. Uno de ellos, que ahora es diputado, me pidió Londres; a Londres fue, con todos sus estudios pagados por la Secretaría, e hizo una carrera brillante; ha sido candidato al gobierno de un estado muy importante del sureste.

En secreto, también, se preocupaba por maestras viejas y por otras personas. Por ejemplo, personalmente, sin que se fuera a enterar nadie, yo le llevaba una pensión a María Enriqueta, que estaba ya muy vieja, y otra a Fanny Anitúa. Hacía cosas así, de las que no quería que se supiera. Él era muy buena persona, tenía una pasta humana formidable.

Del grupo, Pellicer era, tal vez, el más simpático de todos, el escandaloso, el que siempre tenía una frase de ingenio. Villaurrutia, muy inteligente. Nandino, muy generoso; hizo la revista *Estaciones*, que le costó dinero, pero de ahí salieron glorias nacionales como José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis. El que no era buena persona era Salvador Novo (*risas*). Era muy inteligente e ingeniosísimo, sabía muchos idiomas, pero por hacer un chiste sacrificaba hasta a su madre. Muchas veces lo escuché hacer chistes crueles de su mamá. Y no tenía verdaderos amigos; es decir, a quienes les hubiera tendido la mano. Al final, a su muerte, dejó su dinero para becas; así que quizá los estudiantes que ahora disfruten de esas becas se acuerden de él con gratitud y tengan un buen recuerdo suyo. Pero no era un buen hombre; era un malévol.

CP: ¿Tú querías decir algo de Pellicer?

JLM: Sí, tiene razón Rafael en que Pellicer era una persona encantadora. Cuando yo era secretario de don Jaime, Pellicer era director de Bellas Artes. Una vez, antes de su acuerdo con don Jaime, me dijo Carlos: "Oiga, señor ingeniero (siempre inventaba algún título raro; por mi parte, yo le decía que era "El poeta más importante del siglo pasado". —¿Cómo me dice eso?, contestaba. —Porque usted nació en 97), haga por favor que una secretaria me prepare un acuerdito para que me den tantos millones para levantar Bellas Artes, que me han dicho que se está hundiendo". En media hoja dictó el acuerdito, un *memorandum* diciendo que se le proporcionaran tantos millones para levantar Bellas Artes. No

tenía idea de cómo se haría ni nada de eso. Se lo presentó a don Jaime y éste le dijo: “Carlos, esto es una disyuntiva; no sé qué hacer: si levantar Bellas Artes o hundir al país, ¿tú qué dices?” (*risas*). Porque lo que Pellicer pedía eran algo así como quince millones de pesos, que era todo el presupuesto de la Secretaría; era mucho dinero en esa época.

Por mi parte, tengo una culpa, un sentimiento de pérdida con Pellicer. Cuando hace unos días hablé de Pellicer, me referí a la belleza de sus “Nacimientos”. Tengo que confesar que nunca fui a verlos, que me los perdí. Él siempre me decía: “Se va a arrepentir, señor arquitecto, si no viene; es lo mejor que hago. Venga usted, lo espero a la hora que sea”. Y nunca encontré tiempo para ir y es algo que me perdí para siempre.

Pellicer siempre fue una persona muy simpática, llena de gracia, de bondad. Alguna vez vi cómo vivía en Villahermosa. En un viejo edificio, tenía un desvancito debajo de una escalera; más que franciscano, ese lugar era austero, y un poco sucio también, porque era, de veras, un sitio debajo de una escalera: con unos clavos para colgar la poca ropa que tenía, con un camastro y sin ningún libro ni silla ni nada. Todo era gracia en él. Cuando él era senador y yo director del Fondo de Cultura, me dijo: “Mire usted, hágame unas bibliotecas adecuadas, grupos de libros para los municipios de mi estado, pues quiero dar uno a cada uno. Yo gano tanto; a ver, repártame lo que gano entre los municipios de mi estado para distribuirlo a todos ellos”. Lo hice, pero no sé si al final se cumplió su deseo, porque él murió pocos días después. Me tocó hablar en su entierro en la Rotonda.

Y tiene razón Rafael en lo que dice de Salvador Novo, que tenía el veneno del ingenio. Todos hemos oído los terribles y feroces epigramas de Novo, los que se han publicado y muchos otros que corren por ahí; contra personas muy cercanas a él en muchos casos. Claro, era cosa de suerte, de estar más o menos en gracia con él.

CP: ¿Estabas en gracia tú?

JLM: Más o menos sí (*risas*). Rafael sí tuvo unas peleas pintorescas con él.

CP: Yo creo que uno olvida la malevolencia de Novo si lee *Espejo* o *Nuevo amor*.

JLM: Novo era de una gran agresividad y soltura y se burlaba de medio mundo. Por ejemplo, se burló de Henríquez Ureña porque a éste le dio por ser izquierdista y elogiar a Gutiérrez Cruz, que era un poeta de los obreros y de los campesinos, con versos como “sol redondo y colorado...”, etcétera. Henríquez Ureña decía que eso era lo que teníamos que hacer todos: dedicarnos a escribir poesía para el pueblo-pueblo y dejarnos ya de los palacios y de las *Bergerettes* (no sé qué querrá decir eso, pero lo dice Henríquez Ureña en su prólogo); debíamos enlodarnos e irnos con los campesinos y con los obreros, a servirles a ellos. Novo

se metía también con los estridentistas y con los poetas más o menos ramplones de esa época, pero con una gracia que no tiene comparación. Entonces Salvador era un muchacho. Y todo lo hacía con una rapidez y frescura que no tienen igual. Claro, el oficio, la capacidad verbal, la soltura para hacer las cosas, no tenía comparación con ninguno de los otros, que fueron siempre escritores muy medidos, restringidos, pulidos. En Salvador todo era espontaneidad, y había también ese gusto por hacer el chiste a toda costa.

CP: ¿José Luis, con quién del grupo mantenías una mejor relación?

JLM: Yo quise mucho a Barreda. Era una persona extraña. Era muy buen tipo, bien plantado, guapo. Tenía el gusto de hacer chistes todo el tiempo, de molestar a los amigos con pullitas y tonterías. Su víctima permanente era Ermilo Abreu Gómez, que además no se le despegaba (*risas*). Y le hacía los chistes más feroces. Por ejemplo, como Ermilo era chiquito, bromeaba: “¿Ya saben que se murió Ermilo? Y estábamos todos en el velorio contentando a Ninfa, y Ninfa tenía que decir a cada uno que entraba: —Entra, pasa, pero por favor cierra la puerta. —¿Pero por qué? —Porque ya van dos veces que a Ermilo se lo lleva el gato” (*risas*). A las meseras del café, Barreda les decía: “—¿Por favor me cambia la taza? —¿Por qué? —Porque soy zurdo, señorita; necesito una taza que tenga la agarradera del lado izquierdo” (*risas*). E iban las meseras a hacerlo.

Octavio era muy generoso; siempre estaba pendiente de la gente, de los pequeños grupos que surgían, que podían tener valor, y les entregaba *Letras de México*; yo la tuve en una época, y tú [*dirigiéndose a Rafael Solana*] debes haber sido director en otra. *Letras de México* iba pasando de grupo en grupo; y para ayudarnos, Barreda nos daba pequeños empleos. Él era funcionario de la Secretaría de Economía, y como el Secretario Gaxiola era su amigo, podía disponer de plazas de barrenderos. Alí y yo fuimos barrenderos; yo tuve que convencer a Alí para que aceptara, porque no quería; Alí no quería sujetarse a nada.

CP: ¿Dónde fueron barrenderos? Eso sí que no me lo pierdo.

JLM: No, no barríamos, pero sí íbamos a cobrar cada quince días (*risas*).

CP: ¿Eras aviador, José Luis?

JLM: Sí, el pago era cualquier cosa; pero entonces era muy buen dinero para nosotros.

CP: Háblanos un poco de Alí.

JLM: Era un personaje muy curioso porque mezclaba siempre esa capacidad de relajación, de gusto por la fiesta, por la parranda, por las cosas irregulares, con una enorme capacidad de conocimiento. Él siempre ha sabido muy bien gramática, tipografía y literatura; sabe todo de todo y también resolver todas las dudas; pero además sabe ir a las fiestas y

atascarse con cada grupo, con cada personaje extraño que le da pretexto para una copa más. Algo se ha compuesto con los años, aunque no mucho; espero que le siga valiendo eso, porque le gana muchos amigos.

CP: Yo no sé si tú encuentras esta actitud de Alf, la de no querer hablar demasiado de lo que sabe, parecida a la actitud que tenía Renato Leduc; me parece que poseía un gran conocimiento de la literatura, y, sin embargo, como que no quería que esto se viera, o no quería mencionarlo demasiado.

JLM: Yo no conocí mucho a Renato, aunque sí lo aprecié, y aprecio también lo que escribió. Creo que él era un periodista mediocre, pues no hizo nada notable, y además trabajaba siempre en ambientes un tanto turbos; por ejemplo, se dedicó años y años a escribir para los periódicos del coronel García Valseca. Allí hacía unas columnas intrascendentes, y de cuando en cuando escribía también versos. Se han hecho muchas ediciones de los poemas de Renato, aunque creo que no se han reproducido todos; hay especialmente uno, llamado "Prometeo sifilítico", que es escabroso, lleno de palabrotas desde el principio hasta el fin, y muy divertido, aunque nunca se ha reproducido. No creo que Renato supiera tanto; sin embargo, sí era un hombre generoso; por ejemplo, ayudó mucho a Leonora Carrington, quien durante la guerra no podía salir de donde estaba; él se casó con ella para que Leonora pudiera venir a México.

CP: ¿Cómo consideras su poesía?; sentí que hablabas de ella un poco de pasada.

JLM: Sí, claro. No hay que pensar que todo tiene que ser soberbio y sublime. Para hacer poesía ingeniosa y de sentido popular, él es único; es muy bueno en ese campo, donde muestra su ingenio verbal; recuerden que uno de sus sonetos es una conocida canción popular, la de "Sabia virtud de conocer el tiempo".

CP: Yo no sé si el tiempo ha transcurrido rápido o despacito; yo estoy muy entretenida. Sí me gustaría que pudiéramos concluir esta mesa con un pequeño balance, hecho por cada uno de ustedes, sobre lo que significaron y significan en la actualidad los Contemporáneos.

CO: Pues yo pienso que ahora estamos viendo los felices resultados de la semilla que sembró el grupo de los Contemporáneos. Sin duda, en esta nueva generación de poetas hay muchachos cuya poesía es muy interesante; pero yo creo que, a pesar de los años, la obra de los Contemporáneos sigue siendo muy importante: ni la poesía ni la literatura de ninguno de ellos han envejecido. Recientemente Bellas Artes publicó las *Cartas de Gilberto Owen a Clementina Otero*; unos años después, la Universidad Iberoamericana hizo otra edición. Yo creo que ahora todos los jóvenes pueden conocer a uno de los más difíciles, de los más extraños, si no de los más importantes, poetas del grupo. Eso es lo que se refiere a Gilberto Owen.

En cuanto a la permanencia del grupo de los Contemporáneos, creo que en este momento empieza a tener auge de nuevo: sus obras han llegado a las manos de los jóvenes y los jóvenes están aprovechando esta experiencia.

RS: Aunque no fue el primer intento por poner a México en el mapa del mundo, los Contemporáneos sí lo lograron; esto no lo había logrado Gutiérrez Nájera, ni otros que fueron afrancesados en años anteriores. Los Contemporáneos no solamente fueron afrancesados —don Jaime era medio francés y académico de Francia—, sino que eran también italianizantes, norteamericanizantes. Novo traducía muy bien del inglés, y así descubría poetas jóvenes; Villaurrutia traducía muy bien del italiano, a Pirandello y a otros dramaturgos de su tiempo. Los Contemporáneos rescataron a la literatura mexicana del pantano en que había caído, cuando todo se había vuelto “Villa ataca Ciudad Juárez” y “ya no te acuerdas valiente cuando tomaste Torreón” y “la batalla de Zacatecas”. Eso lo había acabado de enfangar don Mariano Azuela con sus novelas de ese tipo. Los Contemporáneos abrieron ventanas al mundo y ampliaron la cultura de los mexicanos: los hicieron sentirse parte de un globo terráqueo que no tiene por límites el Río Bravo y el Suchiate; y como casi todos fueron inteligentísimos y muy estudiosos, sabios algunos de ellos, han dejado una huella indeleble en la historia de la literatura mexicana.

JLM: Coincidiendo con lo que han dicho mis compañeros, creo que los Contemporáneos nos han dejado una escuela de rigor, de precisión, de fidelidad a la literatura. Ellos fueron exclusivamente escritores y no quisieron ser, a la vez, políticos; se dedicaron por completo y con una entrega total a su oficio para hacerlo muy bien. Entre ellos hay también algunas figuras mayores; ¿cuáles son esas figuras mayores?: Gorostiza, Torres Bodet, Novo, Villaurrutia, Pellicer, quizá en primer lugar; y luego —hay un lugar para los demás, pues no todos tenemos que estar en el último cielo ni ser los arcángeles mayores, sino que podemos tener lugares discretos en las otras filas—, está el lugar de Bernardo Ortiz de Montellano, de Renato, de Owen, etcétera. Aunque eso de los prestigios es dudoso, porque a veces suben o bajan. Recientemente, ha habido una alza en los bonos de Owen, con tres importantes estudios dedicados a descifrar sus misterios, en especial los de *Perseo vencido*: los estudios iniciados por Segovia, los de García Terrés y luego los de Vicente Quiarte, quien ha hecho un muy buen análisis sobre el *Perseo vencido*, que es el poema importante de Owen. Yo creo que este Congreso servirá, primero, para llamarnos de nuevo la atención sobre el conjunto de los escritores del grupo y, segundo, para acercarnos a un escritor muy importante y olvidado que vamos a volver a leer y a descubrir: Jaime Torres Bodet.

CP: Muchísimas gracias a todos ustedes. Así terminamos este encuentro; agradecemos mucho la presencia y atención del público, y, desde luego, a Clementina, a don Rafael, a José Luis, les damos las gracias por habernos permitido participar de su vida, de ciertos momentos de la historia de la Ciudad de México, de la literatura, que nos parecerían soñados y que, sin embargo, fueron vividos por ustedes y vividos por nosotros hoy, aquí.

# ENTRE LA PROSA Y LA POESÍA



## LA PROSA A TIENTAS O LA TENTACIÓN DE LA PROSA

FLORENCE OLIVIER  
*Instituto Francés de América Latina*

Los poetas metamorfoseados en prosistas, muy momentáneamente. Eclósion de la prosa, pronto desvanecimiento del prosista. Ni Xavier Villaurrutia ni Gilberto Owen, que publican sus novelas casi simultáneamente, perseverarán en ese ser prestado que es el novelista o, mejor dicho, la figura del novelista.

Figura porque no se trata sino de representar un papel, de presentarse como el autor de una representación que se reivindica doblemente como tal. Al asumir una "autoría" tan efímera, al avanzar a tientas por la prosa dejándose tentar por una expresión *otra*, no sucumben Villaurrutia ni Owen a la tentación de seguir una moda o, variante posible, de imponerla, sino que se brindan la posibilidad de poner a prueba la posición lírica del poeta, es decir, la ubicación de su voz como objeto huido siempre recobrado. "Yo buscaba la frase con relieve, la palabra / hecha carne de alma, luz tangible", dice *Desvelo* de Owen, afirmando a un tiempo el anhelo y la desilusión o decepción nacida en el consuelo que depara la voz hecha presencia. Más adelante en el poema: "¡Qué puro eco tuyo, de tu grito / hundido en el ocaso, Amor, la luna, / espejito celeste, poesía!"

Si bien cada poema lírico se establece como resolución de una postura de difícil equilibrio en la que se fija una imagen o huella sonora de la *persona* del autor, o sea de su figuración como sujeto, tan feliz coincidencia cuasi corpórea entre sujeto y objeto, por medio de la voz y dentro de la mediación del poema-espejo, no tiene equivalente en la prosa narrativa, por lírica que sea, que practican Owen y Villaurrutia. En esta narrativa, la voz es dada a la fuga en pos de la imagen; entiéndase aquí tanto la imagen llamada poética, la metáfora, como la descripción de un entorno o el retrato de un otro que no es el yo narrador o el personaje focal en la historia narrada.

En la segunda cita del poema de Owen, la construcción en quiasmo, espejeante y mimética del sentido, afirma una correspondencia entre lo sonoro: “eco, grito, poesía”, y lo visual: “la luna, espejito celeste”. En el centro, “Amor”, término emblemático del lirismo. Dicha correspondencia o cruce, punto de intersección, resulta así dicha y *realizada* en el poema gracias a que éste retiene la presencia de la voz. A nuestra vez, podemos recurrir aquí a una metáfora interpretativa que plantea el poema como eco/espejo, un espejo cuya superficie se presta a una adhesión entre sujeto del discurso, el poeta, y objeto, el poema, medio y fin a un tiempo.

Ahora bien, la poesía de Villaurrutia interroga reiteradamente y con angustia acerca de la posibilidad de dicha adhesión, ya que repite, con el tema no de un espejo único sino de dos espejos encarados, el temor y el riesgo de que la voz “caiga” en el objeto poema, de que se extinga separándose. Pero aun cuando el “Nocturno en que nada se oye” evoca en su temática el silencio mortal y la pérdida de la identidad, se trata de un conjuro. Estamos ante el triunfo formal de la voz presente:

y mi voz ya no es mía  
 ...  
 Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro  
 cae mi voz  
 y mi voz que madura  
 y mi voz quemadura  
 y mi bosque madura  
 y mi voz quema dura.

Voz que sin cesar amenaza con perderse sin más dueño que su objeto:

¿Qué voz, qué sombra, qué sueño  
 despierto que no he soñado  
 serán la voz y la sombra  
 y el sueño que me han robado?  
 (“Nocturno grito”).

En cambio, en un relato como *Dama de corazones*, donde se arma una representación de la representación, algo así como un encarar dos espejos, siendo el narrador uno de ellos, que recibe y refleja cantidad de imágenes simétricas o sea en proceso ya de reflexión, la voz se condena en parte a un desvanecimiento mayor, como presa del objeto narrativo que no apela a sí mismo como superficie adhesiva, objeto sonoro reflejante que regresa la voz al sujeto, sino como espacio aturdidor de la reflexión doble, mundo de imágenes de parodia e ironía, que, en un gesto crítico, remite la escritura, la entrega, a los mundos de ficción del género novelístico.

Así, no está nada menos que puesto en entredicho el sujeto autor que se delega en el narrador. Y se trata aquí, para el poeta, de un riesgo infinitamente mayor que aquel a que alude Villaurrutia en un fragmento de diario: “Estoy convencido de que siempre, cuando escribo prosa, digo menos de lo que quiero decir”, en el que sólo atiende a la coincidencia prosaica entre el pensamiento y una expresión sin “preocupación literaria”.

En efecto, la novela *Dama de corazones* pertenece por definición al campo de lo literario, de la escritura estética que sin necesariamente perder de vista la expresión del pensamiento, lo recrea con figuras, es decir en este caso lo hace jugar, extraviándolo en la reflexión estética sobre la ficción al practicarlo, y sin embargo no lo recrea, a la manera del poema, como réplica sonora del sujeto.

Semejante ficción ociosa, como diría Pérez Firmat (cf. *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel*, Duke University, Durham, 1982), se dedica a la vez a una crítica de la novela tradicional y a un cuestionamiento del lirismo. En este sentido no es tan ociosa ni tan inofensiva para quien la practica, autor o lector. Para éste, porque cumple con la tarea de hacer consciente su trabajo de lector-intérprete ante el carácter ostentoso de los trucos de la ficción; para aquél, porque la posición crítica respecto a la ficción enajena el lirismo “en el juego angustioso de un espejo frente a otro”.

Concluye así el primer tercio de la novela: “Aurora, Susana. Me encuentro dando vueltas al mismo asunto, al modo del jugador que hace girar en sus manos la única carta que le queda, indeciso y obligado ineludiblemente a lanzarla. Sólo que mi carta tiene dos figuras. Sólo que mi carta es la «dama de corazones»”. Diremos, a modo de remedo, sólo que el autor coloca los dos espejos.

El que la ubicación de la voz sea lo problematizado en estas prosas, parece confirmarlo el texto intitulado “Examen de pausas” de Gilberto Owen y publicado en julio de 1928 en el número 2 de *Contemporáneos*. El segundo párrafo concluye con la siguiente pregunta: “Pero ¿quién tiene mi voz? La oigo sonar, como en un espejo, en aquel rincón”. Voz hurtada y espejo aparecen otra vez asociados aquí. El que la voz sea sinónimo de identidad lo anuncia claramente el poema de Gilberto Owen “El infierno perdido”:

Por el amor de una nube  
de blanda piel me perdí  
duermo encadenado al cielo  
sin voz sin nombre sin ser  
sin ser voz suena mi nombre.

El poema en su totalidad está construido a modo de quiasmos: su tema de la voz desaparecida y restituida al final, tras el robo del “nom-

bre de ayer” y su devolución, coincide con lo especular de su construcción formal (cf. el poema de Torres Bodet “Dédalo”, de *Cripta*).

Pero, al colocar el novelista los dos espejos, al manejar autoritariamente el angustioso juego de los reflejos *en abyme*, ¿cómo se coloca a sí mismo respecto de la escritura en una desidentificación? Renuncia, aunque no del todo, a las propiedades de la *phone*, sale del círculo presencia-reflejo-presencia. Incursionar por la prosa no es conjurar el dédalo de espejos en que se halla indistinto “el mismo acento —que no sé si es mío—”, sino deparar al yo narrador o a su representante, el personaje focal, una función reflejante.

Ahora bien, respecto a la novela realista que “pasea un espejo a lo largo del camino”, que refleja la realidad, se produce la distorsión a la que hemos aludido ya, puesto que se trata aquí de pasear un espejo frente a imágenes de carácter especular. La dama de corazones, o sea las primas Aurora y Susana que intrigan y enamoran al narrador de la historia, no son sino uno de los motivos, el céntrico, el más codificado, de lo doble simétrico en la novela.

El novio de Aurora se llama M. Miroir, quien es reflejo del narrador y reflejo a veces de la propia Aurora. Sus ademanes protectores recíprocos alternan en el relato: “M. Miroir se apoya en el brazo de Aurora como en el brazo de una enfermera... Ahora es ella quien se reclina en el hombro de M. Miroir del mismo modo que debiera apoyarse en el hombro de un hermano si lo tuviese. ¿Como debiera apoyarse en mi hombro? No, nunca”. Juego triangular de reflejos en el que el rival se acerca peligrosamente al yo en una confusión de identidades que remite tanto a la prohibición del incesto como al narcisismo.

Una circulación similar de la identidad escindida en el deseo constituye el reparto de personajes, ¿o de papeles?, en “Examen de pausas” de Owen. El narrador ve su voz robada por una doble, objeto de su deseo: Elvira, con la que luego baila frente a frente en simétrica perfección. Declara el narrador: “Nuestro amor es un amor casi incestuoso, y es castigo bíblico no poder, no querer apartarlo. Me irrita la perfección del espejo y quisiera romperlo, pero no tengo la seguridad de no hacerme daño”. ¿Cabe el comentario? El circular de la voz robada o, más bien, desdoblada, encerrada en una identidad a la vez femenina y masculina, no se detiene ahí; si Elvira empezara a recitar poesía, “el poeta Gilberto la [haría] su última voz”. Rival amoroso, el poeta Gilberto “en todo procede con falsía”. Lo ineludible sucede: desaparece el “yo” del narrador en un “nosotros” de la enunciación (Elvira y él) que busca un objeto amoroso fuera del narcisismo de la fusión: “el poeta Gilberto”.

“Examen de pausas” es, sin lugar a dudas, una fábula abstracta acerca de la identidad, la voz y la imagen y no un cuento. No tiene más

intriga que la reflexión en el doble sentido de la palabra. Se trata de un ensayo con apariencias de personajes, sarcástico en extremo ya que el poeta Gilberto es allí, entre otras cosas, criticado por su afición a los “ismos” llegados a destiempo de París.

Dicho distanciamiento se abre paso mediante el uso de la imagen de los personajes. Veamos el siguiente comentario del narrador ante Elvira: “Si me quedara ciego, no podría seguir amándola: sería un narcisismo inconfesable estarme toda la vida hablándome de amor ante ese espejo de palabras”. La fascinación sonora conjurada mediante la mirada. El texto agrega: “sólo la vista puede definirnos y separarnos”.

El trabajo crítico respecto del lirismo que de cierta manera receta “Examen de pausas” se lleva a cabo en *Novela como nube* que, al igual que *Dama de corazones*, se dedica al examen de la imagen y a su elaboración. Se fractura la ficción al inicio de la tercera parte de *Novela como nube* con la irrupción del autor, que recalca: “Ya he notado, caballeros, que mi personaje sólo tiene ojos y memoria”. En este decimoctavo fragmento de los 26 que integran la novela, toda la terminología de la metaficción es tomada del campo de la representación visual:

Es que sólo pretendo *dibujar* un fantoche. Sin embargo, no os vayáis tan pronto, *los ojos*, de este libro. A mí me ha sucedido esta cosa extraordinaria: he estado, de noche, repasando un álbum de *dibujos*. Por el aire corría el tren de Cuernavaca, en esa *perspectiva* absurda que se enseña —a mí no me cuentan, que se enseña— en las *escuelas de pintura* al aire libre. Y cuando lo miraba más y más intensamente, llegó hasta mi cuarto, aguda y larga, la sirena de un tren verdadero. [Las cursivas son mías.]

La novela brinda aquí las claves de su interpretación, hace su propio comentario, como el de la imagen del naipe “dama de corazones” en la novela de Villaurrutia. El carácter abiertamente didáctico de estos fragmentos no apela a la interpretación sino a la complicidad del lector. Se señalan los procedimientos de la representación con el ejemplo de la convención visual de la perspectiva en *Novela como nube*, con la simetría del naipe en *Dama de corazones*. Se hace hincapié en lo bidimensional, se enuncia la voluntad de que toda historia escrita no tenga mayor profundidad que la plana superficie de la hoja de papel del libro. El naipe es blasón, *mise en abyme* de la ficción toda de la novela.

Título y naipe —cuya imagen llega a reducir al máximo esas caricaturas alegóricas que eran ya Aurora y Susana— operan una condensación de la idea de esta novela, y más allá, de la idea misma de novela: *eidolon* engañoso, mero reflejo, maravilloso reflejo. ¿No dice el secreto a voces Gilberto Owen?: la absurda imagen de un tren en el aire puede coincidir con la sonora presencia del tren verdadero. De imágenes y sonidos está hecha la verosimilitud literaria.

Así, con la codificación de tópicos de la representación, trabajan Owen y Villaurrutia en establecer una topología de la novela, su análisis o *mise à plat*, como se ponen las cartas en la mesa. Lo lúdico de semejante actividad también incluye constantes referencias intertextuales: los personajes femeninos de *Novela como nube* se llaman Ofelia, Desdémona, Eva I y II, sucesivas prefiguraciones nebulosas de los casi verdaderos personajes de la novela de la segunda parte, casi novela, dos hermanas cuyos nombres son Elena, aún mítico, y Rosa Amalia, definitivamente prosaico. Con Rosa Amalia por fin se llega al ámbito de la novela; con su declaración de amor a Ernesto, el decepcionado protagonista que siempre soñó con otras, concluye la novela. No tuvo tiempo ni de existir cuando ya se esfuma la nube.

La nube cuyo destino no podía ser otro. Desde su título programático, *Novela como nube* anuncia el desvanecimiento de la novela y la extraordinaria labilidad de su transcurrir. Lo cifrado, a todas luces, de su intriga lo pregonan los subtítulos de sus dos partes: "I. Ixión en la tierra", "II. Ixión en el Olimpo". Referencia mitológica cuya importancia, por si pasara inadvertida la clave, recalca el fragmento 18, en una declaración de intención o confesión del autor respecto del relato y del personaje: "Comprendo que debiera inventarle una psicología y prestarle mi voz. ¡Ah!, y urdir, también, una trama, no prestármela mitológica."

La intriga de la novela es abierta e irónicamente calcada de la del mito de Ixión, quien, salvado por Zeus de un castigo en la tierra, renace para conocer otro castigo en el Olimpo por intentar seducir a Hera. Zeus le depara a una nube la forma de Hera, forma que se esfuma y de donde se engendra un monstruo en cuanto la abraza Ixión, cuya inacabable vida concluye en el Tártaro del Infierno. Así, *Novela como nube* señala el calco y enuncia que la relación de la forma novela con la realidad es tan poco consistente como la de la nube con Hera.

Se reitera que sólo rige allí la ley de cierta apariencia, lo verosímil. Pero recordaremos que la inapresable nube es desde la mitología griega la figura misma de lo fantasmático, el fantasmático (brillante) objeto del deseo: en el mito de Io, Zeus se disfraza de nube para seducir; en el mito de Ixión, la nube sustituye a Hera, la diosa deseada por un mortal que había transgredido precisamente esta condición mortal al renacer en el Olimpo. Si el protagonista de *Novela como nube* es un transgresor como Ixión, también resulta ser un impotente. El novelista, por su parte, al igual que Zeus remedando a Hera en la nube, remeda una novela en la nube. ¿Todopoderoso? Sí, sólo que para el remedo.

Al hacer aflorar, de uno u otro modo, todo lo que suele constituir la obra negra de lo que sería una novela sólidamente cimentada, una novela decimonónica con arquitectura, el novelista la convierte en una superficie pura provista de signos cuya sucesión sin profundidad —puesto

que se identifican como tales— sólo funciona sobre la base de una intermitencia: se descifra el signo enseguida o más adelante en la lectura; se acude a un signo ya descifrado. Esta intermitencia entre duda e interpretación es, en *Dama de corazones*, la que mueve al narrador frente a la simetría de las dos primas. Opta por la evidencia del doble sentido, por la doble figura del naípe que reúne lo opuesto y lo similar. Placer de lo indecible.

Dicha escansión del desciframiento, que no la de una descripción de la realidad, puede ser proporcionada por el relato ordenado en una serie de fragmentos numerados, como lo es *Novela como nube*, como lo es, menos marcadamente, *Dama de corazones*. Si bien esta novela tiene aún escenas como de novela, están cortadas arbitrariamente por disquisiciones (relatos de ensoñaciones o de sueños) o por asomos de una forma de diario, como si de repente se antojara este simple recurso de lo arbitrario del tiempo: un fragmento se inicia con la palabra “domingo”, otro con la fecha “1º de mayo”. Días de ocio: no pasa nada. La lectura se hace examen de pausas y uno continúa preso de la intermitencia de la interpretación, fragmentando los signos en signos de los signos. Las novelas, los novelistas, los poetas, *¿ubi sunt?*



# ELÍPTICA DE LA OBRA DE BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO. “MEMORIAS DE LA INFANCIA”, UN TEXTO INÉDITO

LOURDES FRANCO  
*Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM*

## HISTORIA, ESTRUCTURA Y DETERMINACIÓN TEMPORAL DEL DOCUMENTO

En octubre de 1990, en una visita que realicé a San Francisco con el objeto de solicitar del Consulado Mexicano en esa ciudad la donación en comodato de la biblioteca que había pertenecido a Ortiz de Montellano para el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, consulté, en la casa de la señora Thelma M. Lamb viuda de Ortiz de Montellano, una serie de documentos mecanografiados y manuscritos que ella incluiría como parte de la donación de la biblioteca. Muchos de esos materiales eran copias de poemas ya publicados; sin embargo, otros me parecieron definitivamente inéditos. De estos últimos, tras un cotejo cuidadoso, se seleccionaron diecisiete que jamás fueron publicados en libro y que aparecieron en la revista *Literatura Mexicana* 2 (1991): 229-237.

Manuscrito en un cincuenta por ciento, descubrí también otro texto, éste de mayor amplitud (50 cuartillas de prosa) intitulado “Memorias de la infancia”. La lectura del mismo me produjo, en primera instancia, una profunda desazón que atribuí a la simplicidad e incluso puerilidad del tema propuesto: evocaciones de infancia; la niñez del autor presidida por la figura central de su madre, quien a su vez recuerda la propia infancia en pláticas familiares con los hijos. Estas evocaciones son las de un México provinciano de serenatas y bailes populares en la plaza central, de tiendas de españoles y noviazgos de balcón. Al leer el manuscrito descubrí que, intercalados en él, se hallaban trece poemas y un

texto para teatro de marionetas que correspondían a la producción de las primeras etapas de la obra de don Bernardo, es decir, a *Red y El trompo de siete colores*, en el caso de los poemas, y al periódico *El Espectador* (mayo de 1930), por lo que se refiere a la obra de teatro.

También había un número considerable de poemas inéditos —doce textos— y un cuento que pertenecía a su vez a un proyecto mayor y que jamás vio la luz en forma de libro: “El príncipe de Olinalá”, que formaría parte de un volumen que llevaría por título “Cuentos indígenas mexicanos” y por subtítulo “Cuentos de Monte y Llano”, con otra opción, ésta manuscrita sobre la misma carátula que presidiría los textos: “Cuentos del Sombrerón”, y una tercera en letra más pequeña y casi como al desgaire: “Cuentos de Montellano”. El índice contendría: “El rey y el mendigo”, “El ratón agradecido”, “El picapedrero”, “La mazorca azul”, “El conejo astuto”, “La gruta del jilote”, “El Sombrerón”, “La leyenda de Quetzalcóatl”, “La historia de Zipacná”, “El címbalo de oro”, “Los juglares de la muerte”, “El príncipe de Olinalá” y “La niña de los ojos de jade”. De estos títulos, “El Sombrerón” se convirtió finalmente en obra de teatro para marionetas. La señora Lamb viuda de Ortiz de Montellano desconoce el paradero de las demás historias.

En una cuartilla manuscrita y a manera de prólogo, Ortiz de Montellano presenta estos cuentos como escritos, la mayor parte de ellos, en 1924. Resulta muy interesante este prólogo tentativo sobre el cual me detendré un momento abriendo un paréntesis en el seguimiento de las “Memorias”, porque estas reflexiones del autor de *Sueños* serán de capital importancia posteriormente:

Además de satisfacer la parte de niño que en mí llevo [dice Ortiz de Montellano] he decidido reunir un conjunto seleccionado de cuentos mexicanos para lectura y solaz de niños y mayores. Todos sabemos que los cuentos de hadas —aun los famosos de Perrault— son narraciones de la infancia del mundo nacidas en el oriente y que con sucesivas transformaciones han trascendido a otras culturas y otras épocas... Enterado de los peligros y aventuras que entraña el folklore, sobre todo en cuanto se refiere a los cuentos, pensé refugiar mis investigaciones en los textos indígenas del pasado y en las versiones de los labios indígenas de hoy, para descubrir algunos elementos originales americanos, que aprovechar en estas narraciones.

Este texto fue escrito diez años después, es decir en 1934, cuando, según él mismo afirma, su creación pasaba ya por otras etapas. De 1933 son los *Sueños* y de 1937, *Muerte de cielo azul*.

La presencia de estos textos tan antiguos en la producción de Ortiz de Montellano y su inclusión en las “Memorias” me hicieron pensar en tres opciones: “Memorias de la infancia” pertenecía a la misma época

de los textos incluidos, que habían sido sacados de ahí para ser publicados de manera individual; una segunda opción era pensar que el texto en cuestión había surgido como un proyecto intermedio entre las dos etapas de producción de Ortiz de Montellano y por eso los sueños, el subconsciente y los estados anestésicos no aparecen; o bien, por último, era un texto muy posterior y representaba un propósito claro de vejez de quien pretendía rescatarse a sí mismo en su pasado. Elegí, en principio, la tercera de las opciones. A continuación explicaré cuáles fueron las razones que me llevaron a ello y cómo al final del análisis las “Memorias de la infancia” fueron tomando para mí un rumbo distinto que paulatinamente enriqueció el texto hasta devolverle —creo yo— su propia esencia creativa.

Efectivamente, el folklore representa un factor fundamental en la caracterización y valoración de las “Memorias” porque el recuerdo no se circunscribe a la presencia de dos generaciones, sino a la existencia de un pasado común cuya magia se transmite de manera oral e incide de manera capital en el desarrollo cultural, artístico, psicológico y social de un México a caballo entre dos siglos. El folklore se convierte así en origen pero también en fin; sigue, pues, una dinámica teleológica en la medida en que su presencia es causa y fin de un encadenamiento de hechos que derivan en una causa final, informante y creadora. La magia que el folklore implica determina en Ortiz de Montellano los procesos oníricos, que son a su vez expresión artística y definición de caracteres.

“Memorias de la infancia” es la exaltación del niño, no de Ortiz de Montellano niño sino de un espíritu infantil que rodea toda la obra. La obra misma es un homenaje a esta condición de niño que debe pervivir en el adulto, de ahí la importancia del epígrafe, del que hablaremos a continuación. Varios de los poemas inéditos que se intercalan en las “Memorias” van dirigidos a los niños: “La balada del dolor infantil”, “El fusil del insurgente”, “La historia del buen ratón” y “Canción del amor materno”.

Las acotaciones y variantes que aparecen a lo largo del texto revelan una revisión de orden estilístico, pues los cambios efectuados son de índole sintáctica en la mayoría de los casos, nunca de contenido. Son más importantes las acotaciones hechas a mano porque ellas hablan de una idea central que preside determinado pasaje; por ejemplo, una acotación al principio de una página que dice: “hacer las cosas bien, la democracia”, desarrolla una escena en la que la madre, hablando de su marido muerto, recuerda las reuniones que éste tenía con sus amigos, en las que se hablaba sobre democracia y derechos humanos. Otra acotación descubre el epígrafe que debe presidir todo texto, otras marcan el orden, y otras, finalmente, proponen variantes en poemas.

## LAS CLAVES DEL EPÍGRAFE

La obra poética de Bernardo Ortiz de Montellano puede dividirse en tres grandes etapas: una primera en la que el folklore es geografía de paisajes, de fauna y de flora que surge como una ensoñación que encandila los sentidos; una segunda etapa en la que ese mismo folklore es sueño que se inventa en ríos de muerte y mesas de operaciones; y una tercera etapa que puede ser la de la sed no complacida. Uno de los poemas capitales en la obra de Bernardo Ortiz de Montellano es el “Himno a Hipnos”, que pertenece a la última de sus etapas creativas y que, como apunta Wilberto Cantón en el prólogo a *Sueño y poesía*, representa un nuevo giro en su producción en donde la claridad y la exactitud verbal ocupan un lugar preeminente. Cantón atribuye este cambio al drama personal en el que se involucraron los últimos años del autor: soledad, enfermedad, sentimiento de frustración y apasionada fe en la creación artística. Bajo estos principios, el poder de su “yo feroz” que trata de imponerse sobre la vida es la clave para entender no sólo el poema sino el texto “Memorias de la infancia” al que, en un apunte en una de las hojas interiores, a manera de acotación, indica que deben aparecer como epígrafe tres versos del “Himno”: “Delirios, joven Hipnos, que los hombres destruimos en los niños / enemigos del hombre / y otra vez enemigos”.

De acuerdo no sólo con este epígrafe sino con los versos finales del “Himno”, el hombre, para adquirir el valor exacto del hombre, tiene que desembarazarse de “torturas de infancia” y de “tormentas de viejo”; ¿y qué mejor manera que retomarse y reconstruirse a través de la propia obra, en un ámbito de recuerdos infantiles que se desmitifican en el papel constituyéndose en principio rector de toda una vida poética cuyo espacio central parece desdibujarse ante la fuerza de los dos polos que se reencontran en un indispensable alimentarse de su propia esencia en esta elíptica cuyo eje es el origen ancestral de una raza que se reconoce en su folklore y en sus tradiciones más añejas? El epígrafe, que bien podría haber sido colocado después, es sin embargo un factor determinante que me inclina a pensar en “Memorias” como un texto final, no resuelto, pero dotado de esa autenticidad que da el estar al cabo de todas las novedades.

## LA METÁFORA DEL MESTIZAJE

En boca de su madre, Ortiz de Montellano coloca una imagen para explicarse el mestizaje:

Los hombres son como árboles, podrá haber unos más altos que otros, unos más frondosos que otros, pero bajo la tierra, las mismas raíces los alimentan a todos de igual forma; la estructura de la raíz es la misma, y es ésta la que alimenta y da sostén al tronco y, en consecuencia, es la más importante. La superioridad del hombre no está en su color ni en sus características raciales, sino en esta capacidad de ser raíz. Si bien el mexicano ha heredado el idioma de España y la cultura de occidente, occidente también se ha modificado al influjo de las razas indígenas y de la geografía americana.

De hecho, "Memorias de la infancia" es, en su eje, un texto mestizo que bajo esta envoltura de mundo infantil, que no es sino la búsqueda de una prístina actitud ante la vida, plasma costumbres, lenguajes, mitos, paisajes y fantasías que se refugian en ese estadio del ser de la conciencia que Bachelard llama *anima* y que corresponde a los estadios propios de la ensoñación, frente al *animus* que obedece a los procesos del intelecto analítico y deductivo.

### LA REVOLUCIÓN

Ya en la publicación de los deicisiete poemas inéditos que aparecieron en *Literatura Mexicana*, hice notar lo extraño que resultaba un texto sobre Francisco Villa en la producción de Ortiz de Montellano. En "Memorias de la infancia" hay dos alusiones a la lucha armada de 1910: la primera, cuando su madre narra su encuentro con su padre al llegar éste a su pueblo natal con las primeras fuerzas maderistas, y la segunda, la presencia de un corrido para niños que se titula "El soldadito de plomo", del cual daré tres cuartetos para que sirvan como ejemplo del tono y contenido del corrido:

El soldadito de plomo  
se fue a la Revolución  
buscando amor al asomo  
de aquella revelación;

oyó la voz de Don Pancho  
llenando su corazón;  
y a pelear por sus hermanos  
fue valiente y decidior.

...

¡Haced lo que el soldadito  
que fue a la Revolución:  
poblar de balas y trinos  
la tierra donde nació!

Hay varios pasajes en las “Memorias” donde se exalta la justicia social, el derecho al bienestar económico sin lujos, los valores éticos que deben regir a toda sociedad y, ante todo, el derecho al autogobierno.

### LA MEMORIA

“Lo que nunca se olvida —dice Ortiz de Montellano— es el sabor de la patria, lo que nuestros sentidos guardan de la tierra y el aire y el sol y el agua del sitio en donde nacimos y donde nacieron nuestros padres.” La memoria es también parte importante del proceso de ensoñación; una memoria recreada, enriquecida en sus imágenes y provista del exacerbado afecto que se alimenta de nostalgia, en esta idealización del pasado. En otra parte del texto dice:

Todos reíamos de nuestras ocurrencias... Sólo mi madre permaneció en silencio, abstraída en el pasado, como si de pronto renacieran a su vista todas las flores de un jardín misterioso que no había vuelto a ver durante muchos años.

Constantes escenas de este tipo corroboran la dinámica general que sigue el texto: dinámica retrospectiva en la que el pasado es memoria en ejercicio a la vez que una autoafirmación de orden estético y espiritual, no sólo por lo que se refiere al autor en sí, sino por lo que se refiere también a una colectividad que se reafirma en sus raíces. Memoria de vida simple, de cotidianidad primitiva, de anécdotas que buscan en su intrascendente ingenuidad ser espejo y raíz, sueño y realidad que se rescatan en tradiciones que son su espíritu mismo.

En Ortiz de Montellano el “Primero sueño”, “El Sombrerón”, la biografía de Amado Nervo y su estudio sobre la poesía indígena de México son los textos mejor logrados en esta búsqueda reconstructiva de un pasado donde individuo y patria son una misma expresión. Estas “Memorias de la infancia” resultan desconcertantes por varias razones: la primera, porque están incompletas, y los que se descubren aquí y allá como propósitos del texto resultan insuficientes para abarcar su totalidad; la segunda, por su novedad temática en la obra de Montellano; y la tercera, por esta dinámica de orden teleológico que lleva al poeta a recuperar sus textos de juventud convirtiéndolos en partes de un todo último, final usado como propósito y como término. ¿Abjura el director de *Contemporáneos* de su etapa intermedia, del cosmopolitismo, de la poesía intelectual, de las preocupaciones ontológicas de orden universal para retornar a sus raíces? Al menos una cosa sí podemos afirmar: ese folklore que tan bien supo distinguir Jorge Cuesta en Ortiz de Monte-

llano, esa devoción que experimentó en su juventud por López Velarde, esa pasión por la mitología indígena que lo acompañó siempre, se integran, aunque de manera inconexa, en este texto que yacía entre sus papeles. Se trata de un intento de síntesis en el que el pasado se recupera en la memoria presidida por un concepto de patria mestiza que a todos abarca en sus pequeñas y grandes historias, en sus luchas comunes, en su gastronomía y sus paisajes, en sus costumbres y sus mitos.



## POESÍA Y LIBERACIÓN EN LOS POEMAS DE CARLOS PELLICER

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ  
*El Colegio de México*

Como esa luz que el tiempo cristaliza,  
es tu ansiedad de ser lo que perdura:  
alba sin tedio, fuego sin ceniza.

¡Cómo al leerte, el ánimo se asombra  
de ver que ese momento de diamante  
todo, en tus cantos, sin querer, lo nombra!

De Jaime Torres Bodet a Carlos Pellicer,  
"Hora de Junio", 1958<sup>1</sup>

*Colores en el mar* (1915-1920) es el primer libro de poemas de Carlos Pellicer. En otro trabajo más extenso<sup>2</sup> he analizado el poema en tercetos que lo inicia, dedicado a la memoria de Ramón López Velarde ("En medio de la dicha de mi vida").<sup>3</sup> La lectura crítica muestra cómo ya están presentes en él los motivos nucleares de la poesía pelliceriana. Ahora me interesa destacar el terceto que inicia la última parte del poema. Posiblemente se trata de la primera aparición de un motivo que, con múltiples variantes, recorre toda su poesía:

Sembrar mi vida de cordiales robles  
—hóspitas curvas para el peregrino—,  
y en *junio* darte mis cosechas, dobles.  
(Pellicer 1981, p. 12.)

<sup>1</sup> El poema de Jaime Torres Bodet es un claro homenaje al libro *Hora de junio* de Carlos Pellicer. Aparece recogido en *De la Selva* 1977, pp. 85-86.

<sup>2</sup> Jiménez de Báez 1992.

<sup>3</sup> Pellicer 1981, pp. 11-12.

## EL MOTIVO DE JUNIO EN LA OBRA DE CARLOS PELLICER

La persistencia del motivo de *junio* y su concentración en el poemario *Hora de junio* (1937) ha sido señalada varias veces por la crítica,<sup>4</sup> que tiende a asociarlo con la vida del poeta (“mitad de la vida”; tiempo de un “encuentro amoroso” pleno; “mitad del tiempo, del espacio, incluso de dos estaciones”, etcétera), pero en ninguno de los casos pasa de ser una ligera mención cuyo sentido, en cierto modo, se elude. Luis Rius admite: “Hay una clave que al lector escapa para entender la historia de este libro. El lector presiente que esa clave existe (junio la tiene) y que se encuentra una historia entre líneas”.<sup>5</sup>

El soneto “Poesía”, de *Hora de junio*, comienza:

Poesía, verdad, poema mío,  
 fuerza de amor que halló tus manos, lejos,  
 en un vuelo de junios pulió espejos  
 y halló en la luz la palidez, el frío.  
 (Pellicer 1981, p. 236.)

*Junio* es, al mismo tiempo, el dador del momento amoroso más intenso, y el más efímero: “Poesía, verdad de todo sueño, / nunca he sido de ti más corto dueño” (*idem.*). En este nuevo *carpe diem* la voz poética ha cambiado el tono imperativo dirigido al otro, el tú de “Vive el momento fugaz”. Más bien viene de regreso después de haber realizado todas las acciones posibles con el máximo de intensidad:

Yo rebose los cántaros del río,  
 paré la luz en los remansos viejos,  
 di órdenes a todos los reflejos;  
 Junio perfecto dio su poderío.  
 (*Idem.*)

Por eso el tono es melancólico y, al mismo tiempo, el poeta resurge en una nueva órbita más alta y es capaz de un salto cualitativo.

Superada la esfera del amor profano, como la palmera y el poeta en el terceto [“En medio de la dicha de mi vida”] que inicia *Colores en el*

<sup>4</sup> Cf. por ejemplo, Raúl Leiva, “La poesía de Carlos Pellicer”, *Estaciones* 1957, p. 38; Samuel Gordon, “Notas para una biografía literaria”, *Jornadas* 1989, p. 36; y Marcela Palma, “Ausencia presente/presencia ausente”, *Jornadas*, 1989, p. 230.

<sup>5</sup> Luis Rius, “El *Material poético* (1918-1961) de Carlos Pellicer”, Mullen 1979. Originalmente el artículo apareció en *Cuadernos Americanos*, 1962, núm. 124, pp. 239-270.

mar,<sup>6</sup> sin que se cancele en la memoria su presencia activa, liberada, el poeta entra en la órbita superior del amor divino. El torbellino del caos huracanado del génesis, de donde emergió el orden de las primeras formas —sensoriales, intensamente vivas y luminosas, con lo cual manifiestan el infinito implícito en ellas—, se sustituye ahora por el orden de la más alta esfera —todavía humana— en la espera de la unión última del hombre (corazón-pasión) con su Dios (centro de la luz eterna): “El cuerpo hermoso quiere el infinito / y ya no la belleza. ¡La belleza / sin nombre, oh infinito!”<sup>7</sup>

Octavio Paz y Frank Dauster, entre otros, reconocen esa transformación en el poeta y su obra.<sup>8</sup> Pero lo importante es percibir cómo se manifiesta literariamente este cambio. Conviene pues detenerse en algunos de los motivos poéticos que muestran la transformación. El cambio de las estaciones da las claves.<sup>9</sup>

En junio, la primavera (juego de los sentidos; estación del amor y tiempo de los mayas) pasa por su punto de umbral entre el 22 y el 23 o 24 de junio. Es decir, se tocan el tiempo de la sangre y el tiempo caliente y seco del estío o verano (propicio, como el desierto, al ascenso del espíritu).<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Pellicer 1981, pp. 11-12. El cuarto terceto, vv. 10-12, dice: “Gloriosa palma la que de los males / del huracán se libre porque eleve / la fruta con sus aguas tropicales” (*ibid.*, p. 11); y el séptimo, vv. 19-21: “Mi corazón, Señor, como el poema, / sube la escalinata de la vida / y te da su pasión como una gema” (*idem.*).

<sup>7</sup> Del poema-epígrafe al libro *Hora de junio*, Pellicer 1981, p. 216, dedicado a su hermano. Más adelante comentaré este epígrafe.

<sup>8</sup> Para Frank Dauster “estos cambios en nada afectan la premisa fundamental de la poesía de Pellicer: su canto de alegría tiene otra fuerza motriz ahora, o sea, la alegría ciega de los primeros libros se ha encaminado ya en una expresión religiosa. Más aún, creemos que las dos actitudes están íntimamente ligadas y perfectamente consecuentes” (Dauster 1963, pp. 45-46). Octavio Paz, en *Las peras del olmo* (Paz 1957, p. 99), comenta que la poesía de Pellicer “está bañada —sobre todo a partir de *Hora de junio* (1937)— por un sentimiento que no es fácil encontrar en los poetas modernos: la humildad, el asombro, la alabanza al creador y a la vida”.

<sup>9</sup> Las estaciones constituyen un motivo especialmente dilecto en el modernismo y en autores como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, los Contemporáneos en México y otros posteriores. Un ejemplo de la importancia de este motivo en el ámbito literario mexicano es la aparición de *Estaciones. Revista Literaria de México*, en la primavera de 1956 (*Estaciones* 1956). En la contraportada, después del nombre de la publicación, se afirma: “Aparecerá con el ritmo de las estaciones del año”. Los editores, Elías Nandino y Alfredo Hurtado, la dirigen junto con Alf Chumacero, José Luis Martínez y Carlos Pellicer. En la portada tiene un dibujo de los solsticios y los equinoccios y la posición de la Tierra que gira alrededor del Sol. En el número de invierno de 1957 se han sumado a la dirección Enrique Moreno de Tagle y Salvador Reyes Nevares. José Emilio Pacheco aparece como coordinador del suplemento “Ramas Nuevas”.

<sup>10</sup> Cf. Caro Baroja 1984, p. 92. Comenta el estudioso que, desde la Edad Media hasta el siglo XVII, la palabra verano se usó para nombrar la primavera y estío para el verano.

La “hora de junio” que ese paso privilegia (como las dos espirales que se anillan en los versos 33-35 del primer poema de *Colores en el mar*) es ese momento de tensión máxima entre los tiempos. Tiempo de muerte y de resurrección. En el orden cosmogónico, ésa es la hora de junio que indican los poemas de Pellicer.

Nótese la distinción entre el nombre del libro en singular, *Hora de junio*, y la designación plural, “Horas de junio”, para nombrar la serie de los sonetos que se refieren a la experiencia amorosa en tanto tal. Los poemas de acento épico, enaltecedores, están entreverados con esta serie de sonetos que contraponen el movimiento ascendente dominante (de las órbitas), con la cristalización de la pasión y de la pérdida.

Así como las estaciones son las cuatro fases del curso solar, y se corresponden con las edades de los hombres, la “hora de junio” que indica el solsticio de verano inicia el tiempo de la cosecha.<sup>11</sup> Sin duda estos motivos son predilectos del poeta, quien alude también a ellos en un texto en prosa, asociándolos al origen del conocimiento del hombre sobre el mundo:

Quando el hombre fue capaz de observar atentamente y de reflexionar sobre sus observaciones, dejó de andar errante; fijó el ciclo de las estaciones y se hizo agricultor. Sólo así pudo destinarse una residencia para cuidar sus cultivos. El sol y los cielos nocturnos fueron su fuente primera de consulta. Tuvo, por fin, noción del tiempo y así creó el cálculo astronómico. El sol y la luna, el aire y el fuego, la tierra y el agua fueron divinizados ... y dentro de la pequeña caja cerebral comenzó a caber el universo.

(Pellicer 1959, p. 91.)

No obstante, en la concepción del mundo de Pellicer, de fundamento cristiano, lo cíclico no remite al principio cualitativamente inmutable del eterno retorno (la serpiente que se muerde la cola que el águila debió dominar). Esto limitaría la vida del hombre a un caminar en círculo. Lo que importa entonces es la certeza de que siempre pueden darse esos momentos de encuentro, en su máxima tensión, entre dos estados de la vida humana o entre dos o más visiones del mundo. Es el tiempo propicio para el salto cualitativo que pone en juego la libertad humana y su capacidad de selección. Estos actos del hombre, cualitativamente liberadores, requieren la superación del caos aparental.

Para reconocerse en el tiempo de la ascensión a que está llamado, el hombre capta gradualmente diversos estratos de ordenación que finalmente son sólo vías de acceso para llegar a la unidad dinámica y perfecta del principio generador. De ahí que en las poesías de Carlos

<sup>11</sup> Los griegos representaban el verano “con corona de espigas, llevando un haz de ellas en una mano y en la otra una hoz” (Ciriot 1985, s.v. *estaciones*).

Pellicer la figura clave para concretar ese paso del hombre por la historia —concreto y al mismo tiempo siempre pasajero en términos del objetivo último— sea *la espiral*; o mejor, *las espirales dobles*, constituidas en la tensión interna de la esencia y sus concreciones históricas, humanas.

“Anillar” las “espirales nobles” (dobles), no anularlas, da acceso a la apetecida unión de la criatura (poema) con su creador (poesía). Mientras tanto, el hombre (el poeta) *siembra* para “en junio darte mis cosechas, dobles”. Desde la perspectiva sustancial, cristiana, la estación y su simbología son signos recordatorios que se sustentan sólo en la medida en que el hombre los actualiza en su vida con un acto auténtico, renovador, que marque su pascua de la muerte a la resurrección: el hombre nuevo en el tiempo nuevo, siempre renovable hasta alcanzar la unidad última, trascendente.

Este paso dual (muerte-vida) propició el surgimiento de las fiestas ligadas a las estaciones y, con ellas, al ciclo anual de la producción agrícola. Casi como una consecuencia natural, los rituales de las fiestas religiosas relacionadas con los santos —sobre todo las fiestas patronales— reiteran el modelo primario de un *centro* —que si no tiene, adquiere, carácter religioso— y de una gramática ritual que emana de ese centro, pero se concreta en los modelos de otras celebraciones tradicionales de la vida del hombre.

Así como el sol rige los ciclos de la naturaleza (de ahí su analogía con la deidad suprema), en muchas comunidades es frecuente que el santo patrón reúna actos festivos relacionados con la vida social y la economía, junto con las celebraciones religiosas. Un caso paradigmático es la fiesta de San Juan Bautista, celebrada prácticamente en todo el orbe de lengua española y de tradición cristiana.

El día de San Juan se celebra el 23 o el 24 de junio, de acuerdo con el solsticio de verano.<sup>12</sup> Por eso a la celebración se le conoce también como “el gran festival del medio verano”.<sup>13</sup> Junio, además, es el sexto mes del año y se asocian a él las nociones de “mediodía” y centro.

Considero que estos hechos son determinantes en la poesía de Carlos Pellicer. En ella el signo se sustantiva en símbolo fundador (Junio-solsticio de verano-San Juan), pues sintetiza modalidades determinantes de su imaginario.

<sup>12</sup> Para Frazer los Fuegos del solsticio estival generalmente se celebran en Europa en la víspera o en el día del solsticio, el 24 de junio. El cristianismo le ha llamado día de San Juan Bautista, pero la celebración es más antigua. El solsticio estival “es el gran momento del curso solar en el que, tras de ir subiendo día tras día por el cielo, el luminar se para y desde entonces retrocede sobre sus pasos en el camino celeste” (Frazer 1944, p. 699). El fenómeno observado, por analogía, se presta para simbolizar un momento cumbre de umbral entre dos tiempos, dos estados de vida, etcétera.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 398.

Para trazar esta relación conviene ir de lo particular a lo universal. La primera modalidad se refiere al lugar de origen del poeta que sabemos está presente en toda su poesía. En el imaginario se conforma como un espacio original y regenerador, debido a la presencia de las aguas primordiales que representan la vida del hombre (río-mar). Es también el espacio que comparte con el caos primero: la exuberancia de la naturaleza, el desorden que antecede y genera las primeras formas.<sup>14</sup>

Tanto la poesía de Pellicer como su biografía regresan una y otra vez a ese recinto amado. Ese lugar, que hoy se llama Villahermosa, se llamó *San Juan Bautista* de 1826 a 1920.<sup>15</sup> Este lapso abarca desde la vida de los abuelos del poeta, el matrimonio de sus padres (9 de enero de 1896), su nacimiento (16 de enero de 1897), su formación, y primeras publicaciones y viajes (Bogotá, Caracas).<sup>16</sup>

Julio Castellanos, pintor y amigo entrañable de Carlos Pellicer, fijó un indicio clave en uno de sus lienzos. En 1982 Olivier Debrouse recuerda una anécdota que da relevancia al detalle como un guiño cómplice del pintor al poeta tabasqueño:

Después de una excursión en el Popocatepetl Julio le comenta a Carlos Pellicer: "Convéncete que eso no se puede pintar. La mirada tiene un límite. Lo que vimos, yo lo vi con el corazón... Nunca podré pintar un paisaje".

(Debrouse 1982, p. 51.)

Y, en efecto, la pintura de Castellanos es urbana. "Con la única excepción [escribe Debrouse] de un detalle diminuto en la esquina superior de *El día de San Juan*, Castellanos nunca pintó paisajes" (*idem*).

El poema-epígrafe de *Hora de junio* adquiere ahora una nueva posibilidad de lectura:

<sup>14</sup> Pellicer es claro cuando se refiere a esta condición aparente de su tierra, de sí mismo y de su obra: "Yo soy sumamente desordenado y ese desorden proviene de los pantanos de la tierra en que nací. En esos pantanos, claro, hay de repente una garza que, por su blancura, su quietud y su verticalidad, no tiene aparentemente nada que hacer allí; sin embargo, sí tiene que hacer: algo parecido ocurre en mis poemas" (Carballo 1965, p. 227). En "Los primeros años. Datos biográficos de Carlos Pellicer Cámara", Carlos Saavedra afirma: "Tabasco, desplegado generosamente entre su fauna terrestre y acuática, entre las que 'perviven huellas de lo primigenio' es tierra de un 'desorden monumental'... Pellicer lo ratifica: 'Tabasco es desorden. Si usted va, se encuentra que aquello es la mata del desorden'" (Saavedra 1989, p. 15).

<sup>15</sup> West, Psuty y Thom 1976, p. 146.

<sup>16</sup> Cf. el cuidadoso y sensible libro preparado por Carlos Pellicer López: *Pellicer. Álbum fotográfico* (Pellicer 1982). En él se conjugan la imagen visual, fragmentos de poemas, comentarios del poeta en cartas o en el reverso de las fotografías, entretejidos por la mano sabia y precisa del sobrino pintor.

Hora de Junio:  
 espiga verde aún, fuerza de abril, ligera.  
 ¡Ya de un golpe de remo y a la orilla  
 de alta mar!  
 El cuerpo hermoso quiere el infinito  
 y ya no la belleza. ¡La belleza  
 sin nombre, oh infinito!  
 (Pellicer 1981, p. 216.)

La dedicatoria dice “A mi hermano” y a continuación se enuncia el poema. ¿Podría leerse “A mi hermano *Juan*”? En esta lectura el poema —que la crítica sólo ha relacionado con los 40 años de Carlos Pellicer, a juzgar por la fecha de terminación del libro, 1937— representaría, al mismo tiempo, los 27 años de Juan Pellicer, el hermano menor nacido el 2 de junio de 1910 y ahora en la primavera de la vida: “espiga verde aún, fuerza de abril, ligera”, y los 32 años del poeta, quien escribió el poema ocho años antes, en 1929.<sup>17</sup> Aludiría también, como señalé antes en este trabajo, a la situación de umbral del poeta que escoge el infinito “y ya no la belleza”. Aunque de hecho escoge entre dos modalidades de la belleza: la derivada del poder de nombrar el mundo y “la belleza sin nombre” del infinito, de lo innombrable.

Si profundizamos más en las posibles asociaciones que Junio-equinoccio de estío-Fiesta de San Juan permitiría establecer con la poesía de Carlos Pellicer, se multiplican las facetas metafóricas de este motivo fundador.

Una de estas facetas mostraría los vasos comunicantes que ponen en diálogo poemas de Pellicer con textos de otros escritores. Por ejemplo con “Siesta” o “Ajuste” de Juan Ramón Jiménez. El primero se gesta entre dos umbrales (verano-invierno; verano-primavera). Como en los sonetos pellicerianos de *Hora de junio*, el poeta español canta desde la ausencia, habitada aún por el recuerdo amado:

Verano y sol aquí encima, sin ti,  
 eco frío y una pompa seca.

Ahora será, otra vez primaveral, debajo,  
 a tu apretado alrededor, tu hora entera.

<sup>17</sup> Agradezco la precisión de la fecha, conforme al manuscrito del poema, a la gentileza de Carlos Pellicer López. El dato refuerza la analogía de los hermanos en el tiempo. Después de presentada esta ponencia en el Congreso Internacional de los Contemporáneos el 26 de marzo de 1992, y de haber concluido un trabajo más amplio sobre la poesía de Pellicer, tuve la extraordinaria oportunidad de entrevistarme con el “otro Carlos”, hijo de Juan y sobrino entrañable del poeta. Al diálogo enriquecedor inicial, siguió la lectura atenta del trabajo y su comentario. Debo a esos dos momentos una alegría profunda y la posibilidad de un mayor acercamiento al mundo y la poesía de Pellicer.

Hora con radios de tu corazón,  
centro parado en floración suprema.  
(Jiménez 1923-1936, pp. 39-40.)

El segundo poema muestra la dificultad de “anillar” los tiempos para alcanzar la totalidad anhelada:

Qué difícil es unir  
el tiempo de frutecer  
con el tiempo de sembrar.

(El mundo jira que jira,  
ruedas que nunca se unen  
en una rueda total).

Un solo día la vida,  
un día completo y todo,  
que no se acabe jamás.<sup>18</sup>  
(*Ibid.*, p. 59.)

A diferencia de Pellicer, quien ya alrededor de 1915, es decir a sus dieciocho años, cantaba la certeza del logro en su uso del futuro y en el tono imperativo de la voz, como en el primer poema de *Colores en el mar*:

Izaré las banderas del amor  
lo mismo en esta magna venturanza  
que en palacio en ruinas del dolor.

Danzaré alegremente, y en la danza  
anillaré las espirales nobles  
con que subo hasta ti viva alabanza.  
(Pellicer 1981, p. 12.)

También se pueden trazar las redes que unen los poemas pellicerianos con el hermoso soneto de Antonio Machado, “Rosa de fuego”.<sup>19</sup> En el

<sup>18</sup> No obstante que se reconoce el trazo de la poesía del poeta español en los Contemporáneos, este poema en particular es posterior al que comentamos de Pellicer.

<sup>19</sup> Guiada por un comentario de Carlos Pellicer López, pude comprobar la predilección de Carlos Pellicer por la poesía de Manuel y Antonio Machado, con el hallazgo de la que posiblemente es la primera antología de los hermanos poetas, seleccionada y comentada por Pellicer a los veinte años. La lectura de las “impresiones” del poeta sobre la poesía de ambos castellanos revela temas y motivos afines entre el poeta tabasqueño y los españoles. De Antonio Machado concluye que “es el más hondo y el menos leído de los altos poetas de la España contemporánea”. Así como ha afirmado antes: “uno de los poetas que más amo: Juan Ramón Jiménez” (Pellicer 1917, p. 48.)

soneto machadiano se tejen los amantes de primavera y de los cuatro elementos naturales, y la voz del sujeto poético los llama a la hora de plenitud del solsticio de verano en los dos tercetos:

Caminad, cuando el eje del planeta  
se vence hacia el solsticio de verano,  
verde el almendro y mustia la violeta,

cerca la sed y el hontanar cercano,  
hacia la tarde del amor, completa,  
con la rosa de fuego, en vuestra mano.  
(Machado 1940, p. 280.)

El soneto II de Pellicer de "Horas de junio" (tres sonetos incluidos en *Recinto y otras imágenes*) evoca el mismo tono y motivos similares, sólo que la voz del sujeto poético se involucra, porque es el sujeto amante:

A quien trae en las manos la primera  
rosa y el primer canto, yo le digo:  
toma estos frutos plenos, ven conmigo,  
los dos seremos vida verdadera.  
(Pellicer 1981, p. 316.)

Otros caminos entre textos nos llevan a uno de los poemas predilectos de Carlos Pellicer, "Testimonios del viento" de Germán Pardo García. Canto de acento épico que pone en la voz de la Tierra un lamento por la posible pérdida de sus estaciones: "¡Primavera, verano, otoño, invierno! / ¡Cuatro heridas que me abre la Hermosura!"<sup>20</sup>

Una nueva faceta de relación, próxima a la de las estaciones, en cuanto responde a la misma concepción cosmogónica, es el motivo de los elementos naturales (aire, agua, cielo y tierra). Aparte de su elaboración en fragmentos de otros poemas, es el motivo principal en "Poema elemental" del libro *Camino* (1929).<sup>21</sup>

<sup>20</sup> El poema apareció publicado por Pellicer en *Estaciones* 1957, p. 437. Después del título, el poeta mexicano escribe: "Una de las mayores creaciones poéticas de los últimos tiempos".

<sup>21</sup> Pellicer tituló inicialmente este libro *Órbita*, título que se cambió después, según lo explicó el poeta: "Bueno, ésa es una anécdota muy simpática. Guillermo Dávila, cónsul de México en París, poeta además, mi amigo, estando en prensa allá un libro mío, y viviendo yo por ese tiempo en Italia, determinó, sin decírmelo, cambiar el título de *Órbita* por el de *Camino*". El poema se escribió en Agrigento y en el mar Jónico en 1926. Cf. De la Selva 1977, p. 63. El cambio no fue feliz. Encubrió un indicio que religaba el libro con uno de los motivos fundamentales de la cosmogonía pelliceriana. Véase el análisis del primer poema de *Colores en el mar* en Jiménez de Báez 1992.

La organización cuaternaria de la tierra se amplía a otros contextos y frecuentemente mantiene la idea de un centro: “Cuatro estrofas”, en el poema escrito por Pellicer en Bogotá el 21 de agosto de 1919; “Oda tropical a cuatro voces” con la voz del poeta “al centro de las cuatro / voces fundamentales”; “A cuatro mares tocan los poemas”; “Cuatro niños / dejan en sed la fuente jardinera”; “en mi vitrina de cuatro ventanas”; “Una paloma negra / entablera su ritmo y otras cuatro / buscan la aguja mágica del cuento”, etcétera.<sup>22</sup>

Sobre el motivo de *junio*, baste por ahora mencionar dos poemas de Vicente Aleixandre, posteriores a los que he comentado de Pellicer. El primero, “Junio”, mirado con nostalgia desde el invierno,

Junio caliente viento o flores mece,  
corro o niñas, brazos como besos,  
sueitas manos de junio que aparecen  
de pronto en una nieve que aún me llora.  
(*La destrucción o el amor*, 1932-1933,  
Aleixandre 1960, p. 319.)

recuerda el soneto de Pellicer que comienza:

Hoy hace un año, Junio, que nos viste,  
desconocidos, juntos, un instante.  
Llévame a ese momento de diamante  
que tú en un año has vuelto perla triste.  
(*Hora de junio*, Pellicer 1981, p. 228.)

El segundo, “Junio del paraíso”, es un poema en “voz alta” que canta a un mundo pleno, solidario:

Sois los mismos que cantasteis  
cogidos de la mano, hombres alegres, niños,  
mujeres hermosas, leves muchachas.  
Los mismos que en el mediodía de junio,  
dorada plenitud de una primavera estallada...<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Los ejemplos están tomados todos de Pellicer 1981 y los he colocado en el orden de su aparición en el libro: de *Colores en el mar* (“Cuatro estrofas”, p. 50); de *Hora de junio* (“Esquemas para una oda tropical”, pp. 216-217; “Invitación marítima”, p. 220; “Grupos de nubes”, pp. 228-230; “Poética del paisaje”, p. 238).

<sup>23</sup> “Junio del paraíso” pertenece a “Cinco poemas paradisiacos” de *Nacimiento último* (1927-1952), en Aleixandre 1960, pp. 649-651. Acompaña a los poemas de *Nacimiento último* la nota que apareció en la primera edición: “*Nacimiento último*. Muerte, es decir, en la visión del poeta, nacimiento definitivo a la tierra unitaria. Probablemente escrito entre la terminación de *Sombra del paraíso* [1939-1943] y el comienzo de *Historia del corazón*, el último libro, recién acabado e inédito”, *ibid.*, pp. 585-586.

La dualidad del solsticio de estío en junio se marca por ser un tiempo entre la plenitud y el inicio de la caída del sol hacia el otoño y el invierno. La voz del sujeto poético muestra un proceso análogo, reiteradas veces, en los sonetos de “Horas de junio”:

Junio me dio la voz, la silenciosa  
música de callar un sentimiento.  
Junio se lleva ahora como el viento  
la esperanza más dulce y espaciosa.

(*Hora de junio*,  
Pellicer 1981, p. 227.)

O como dirá después, de manera precisa, en un pareado de versos paralelos: “Amor así, tan cerca de la vida, / amor así, tan cerca de la muerte” (*ibid.*, p. 257).

Es natural que el sujeto poético, cercado por la contradicción, eleve su voz y reclame el salto unitario y la permanencia. Pero sólo por un instante. Entre el estar y el ser, el sujeto poético silenciará todo lo que no sea el “sólo ser”:

Yo quise un instante, ser,  
para siempre. Quise estar,  
para siempre.  
Y entre el odio y el amor  
oí la voz  
de lo que se ha de callar  
sólo, para sólo ser.<sup>24</sup>

Desde esta perspectiva de lo deseado como objetivo último, junio puede ser la presencia colmada:

¿Dónde encontrar una palabra nueva  
para ti, junio, que las traes todas?  
Campo de espigas, vasta compañía.<sup>25</sup>

No obstante, prevalece la contradicción mientras el salto cualitativo aún no es posible; el dinamismo interno de los tiempos queda en estas “Horas de junio” de los sonetos como la verdad que define la poesía-poema:

Poesía, verdad, poema mío,  
fuerza de amor que halló tus manos, lejos,

<sup>24</sup> Fragmento IV de “La voz”, *Hora de junio*, Pellicer 1981, p. 260.

<sup>25</sup> Del segundo poema de “Tres recuerdos”, escrito en agosto de 1932, Pellicer 1981, p. 325.

en un vuelo de junios pulió espejos  
y halló en la luz la palidez, el frío.  
(*Ibid.*, p. 236.)

Y es precisamente el decir de Pellicer, en diálogo poético con José Gorostiza, quien llama la atención sobre esa verdad de junio que se muestra en el soneto entre sugerencias y silencios:

¿Te diste cuenta de que en Junio el día  
tiene algo de la noche? La pregunta  
lleva en la flor de tu presencia adjunta  
el fruto silencioso deste día.<sup>26</sup>

Al “campo de espigas” que es junio y que ya se anunció en el primer poema de *Colores en el mar* como una acción del sujeto poético (“Sembrar mi vida de cordiales robles”), se suma ahora todo el campo semántico asociado a la siembra y a los labrantíos. Es uno de los temas centrales en los poemas de Carlos Pellicer. En *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano* (1924), por ejemplo, el sujeto poético se identifica como poeta-labrador (“vivo mi juventud en noviazgo impaciente / como el buen labrador esperando su trigo”, Pellicer 1981, p. 74).

Pero ahora Junio es el sujeto sembrador:

Labró Junio otra vez en carne viva  
el campo del amor, y los terrones  
su olor a entraña y húmedos talones  
dieron al aire en que el amor cultiva.

Y el surco al horizonte se deriva  
lleno de trinos y resurrecciones.  
La mañana en las nubes, a jirones  
se desnudó desnuda y persuasiva.  
 (“Soneto”, *Subordinaciones* [1949],  
Pellicer 1981, p. 363.)

Este cambio de sujeto hace pensar en una visión melibeica del amor, en la cual la persona amada sustituye al “yo” amante (“Melibeo soy, é á Melibea adoro, en Melibea creo é á Melibea amo”), en un claro endiosamiento de su persona. De manera análoga, en Pellicer la palabra se escoge en el ritual de la consagración de la Misa: “Y a ti, por ti y en ti vivo y adoro”, que más adelante se entrelaza con los temas y motivos predilectos de su poesía —“manos”, “desierto”, “una divina sed”, “cuá-

<sup>26</sup> “Uno”, primer soneto de “Diciéndole a José Gorostiza”, *Reincidencias* (1978), en Pellicer 1981, p. 581.

druple horizonte de las ansias que suscitás”— para culminar en la conjunción de la vida como viaje, y en la alegría que informa la escritura:

...por el oasis  
que hay en tu corazón para mi viaje  
*que en ti, por ti y a ti voy alineando,*  
con la alegría del paisaje nido  
que voltea cuadernos de sembrados...  
(Fragmento de *Recinto*, Pellicer 1981,  
p. 275. Las cursivas son mías.)

La hermosa y lograda identificación metafórica entre escritura y siembra, del último verso, se reitera en el momento humano de la desolación. Pero entonces el poema habla de palabras en fuga. Se disminuye la tensión de la síntesis, y la voz se narrativiza un poco, sin salirse de los endecasílabos, aunque los encabalgamientos amenazan sus límites:

Las palabras emigran y abandonan  
el buen surco del verso que ya estaba  
sembrado y las estrofas  
revestidas de oro y las imágenes  
frescas aún en el espejo igual  
de donde tan difícil es sacarlas.  
(*Ibid.*, p. 289.)

Esta relación entre escritura y siembra nos lleva una vez más a las fiestas del estío, a la fiesta de San Juan. En muchas partes éstas se relacionan con los “Jardines de Adonis” que se siembran en algunos lugares asociados a la fiesta de San Juan, como símbolo de la fertilidad de la tierra y de los hombres, según Frazer (Frazer 1944, pp. 398-399). Y en Pellicer, en uno de los sonetos de “Horas de junio”: “Junio, jardín de junio, yo no quise / sino sólo una voz de su ternura” (Pellicer 1981, p. 235).

En estos poemas del amor desbordado y totalizador, en términos de la persona amante —que caracteriza una etapa decisiva en la poesía y la vida del poeta— precisamente en la antesala de su más alto vuelo del espíritu, el ritmo de las estaciones se altera. La luminosidad y el brillo del estío triunfan sobre el otoño, gracias a la fuerza del amor, precisamente en el umbral del equinoccio de otoño:

Antes era Junio. Ahora es Septiembre.  
Pienso en ti y mi amor es tan grande,  
pienso en ti y el amor es tan fuerte  
que la luz deslumbrante de Junio  
es el jugo frutal de Septiembre.  
(“Recuerdos”, *Poemas no coleccionados*,  
1922-1976, Pellicer 1981, p. 641.)

Otros elementos relacionados con las fiestas estivales tienen eco en la obra poética de Carlos Pellicer: los fuegos del solsticio que se celebran desde tiempos muy remotos (Frazer 1944, p. 717); las aguas y, sobre todo, el sol (la fiesta de San Juan es una fiesta solar). Sobre el agua de San Juan afirma Caro Baroja:

Las virtudes del agua de San Juan se consideran tan extraordinarias que no es necesario recurrir a manantiales especiales santificados para aprovecharse de ellas: las aguas del mar, las de los ríos e incluso el rocío de los campos tienen virtudes excepcionales en la noche y en la madrugada de ese día.<sup>27</sup>

Este mundo que anuncia en sus componentes básicos la posibilidad de conversión, es fiel al sentido evangélico de la figura de San Juan Bautista. Además, el sentido de liberación y de cambio se mantiene en la tradición pues las fiestas del sol y de las aguas forman parte de las fiestas de la vida. Junto con las de mayo, las fiestas del solsticio de verano “son fiestas de exaltación de la vida... en manifestaciones múltiples: la vida de los hombres, de los animales y de las plantas, con el agua y el fuego como principios” (Caro Baroja 1979, p. 303).

El mundo poético de Carlos Pellicer se va haciendo de imágenes y motivos descritos con una gran fuerza de concreción poética, flexible y dócil a las exigencias del ritmo y de la armonía totalizadora que busca el poeta. El asombro parece orientar el trazo —amplio, variable— del lápiz o de la pluma sobre la hoja en blanco de sus cartas y manuscritos. Bajo ese aparente desbordamiento de las palabras (palabra-música; palabra sustantiva) del primer plano, existe la búsqueda apasionada de un orden que emerja del dinamismo de la escritura. En apretada síntesis de acento bíblico, el propio Pellicer dice de sí mismo: “Yo-soy... la sensualidad, el ritmo y la riqueza” (Pellicer 1985, p. 105), eco de aquel “Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida”.

## BIBLIOGRAFÍA

Aleixandre 1960

Vicente Aleixandre, *Poesías completas*, prólogo de Carlos Bousoño, Aguilar, Madrid, 1960.

Carballo 1965

Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Edi-

<sup>27</sup> Caro Baroja 1979, p. 174. También p. 156 y ss.

- ciones del Ermitaño-Secretaría de Educación Pública, México, 1986 (Col. Lecturas Mexicanas. Segunda serie, 48.) [1a ed., Empresas Editoriales Mexicanas, 1965.]
- Caro Baroja 1979  
Julio Caro Baroja, *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Taurus, Madrid, 1979 (La otra historia de España, 3).
- Caro Baroja 1984  
Julio Caro Baroja, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Taurus, Madrid, 1984 (La otra historia de España, 10).
- Cirlot 1985  
Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 6ª ed., Labor, Barcelona, 1985 (Nueva Colección Labor/Ciencias).
- De la Selva 1977  
Mauricio de la Selva, "Homenaje a Carlos Pellicer. Poeta de América", *Cuadernos Americanos*, CCXII (mayo-junio 1977), núm. 3, pp. 57-106.
- Dauster 1963  
Frank Dauster, "Aspectos del paisaje en la poesía de Carlos Pellicer", en *Ensayos sobre poesía mexicana*, De Andrea, México, 1963, pp. 45-51. También en Mullen 1979, pp. 55-65.
- Debroise 1982  
Olivier Debroise, "La inmóvil permanencia de lo mudable", en *Homenaje 1982*, pp. 51-66.
- Estaciones 1956*  
*Estaciones. Revista Literaria de México*, I (Primavera, 1956), núm. 1.
- Estaciones 1957*  
*Estaciones. Revista Literaria de México*, II (Invierno, 1957), núm. 8.
- Frazer 1944  
Sir James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, 3ª ed. en español, Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, 1956. [1ª ed. en español 1944.]
- Homenaje 1982  
*Homenaje nacional a los Contemporáneos. Revista de Bellas Artes*. Tercera época, noviembre de 1982. [Incluye artículos de L. Cardoza y Aragón; C. Monsiváis; R. Salazar Mallén; J. S. Brushwood; I. Arredondo; O. Debroise; D. Huerta; D. Galicia y S. Suárez.]
- Jiménez 1923-1936  
Juan Ramón Jiménez, *La estación total. Con las canciones de la nueva luz. (1923-1936)*, Losada, Buenos Aires, 1946.
- Jiménez de Báez 1992  
Yvette Jiménez de Báez, "Carlos Pellicer, contemporáneo", en *Reflexiones lingüísticas y literarias. II. Literatura*, eds. Rafael Olea Franco y James Valender, El Colegio de México, México, 1992, pp. 269-299.

## Jornadas 1989

*Mirando el río de aquellas tardes. Estudio sobre Carlos Pellicer. Primeras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer* (Villahermosa, Tabasco, 1989), ed. y prólogo de Samuel Gordon, ICT Ediciones-Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1990.

## Machado 1940

Antonio Machado, *Poesías completas*, 6ª ed., Espasa-Calpe, Buenos Aires, México, 1952. [1ª ed., 1940.]

## Mullen 1979

Edward J. Mullen, (ed.), *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades/Dirección General de Publicaciones, México, 1979 (Textos Contemporáneos).

## Mullen 1979a

Edward J. Mullen, "Motivos precolombinos en la poesía de Carlos Pellicer", en Mullen 1979, pp. 89-105.

## Paz 1957

Octavio Paz, "La poesía de Carlos Pellicer" [1955], en *Las peras del olmo*, Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1957, pp. 95-104.

## Paz, Chumacero, Aridjis, Pacheco 1966

Octavio Paz, Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco, *Poesía en movimiento. (México 1915-1966)*. Tomos I y II, Siglo XXI-SEP Cultura, México, 1985 (Lecturas Mexicanas, 4, 5). [1ª ed. Siglo XXI, 1966.]

## Pellicer 1917

Carlos Pellicer (ed.), *Poemas de Antonio y Manuel Machado*, selección e impresiones de..., Cvltvra, México, 1917.

## Pellicer 1959

Carlos Pellicer, *Museos de Tabasco*, INAH, México, 1959. También se reproduce en *Por qué el nombre de Carlos Pellicer es importante en la poesía*, número especial de *Flor y Canto. Revista de Hispanoamérica. Poesía, Relato, Ensayo*, I (1980), núms. 4-5.

## Pellicer 1979

Carlos Pellicer, *Poemas*, edición y prólogo de Mónica Mansour y nota biográfica de Carlos Pellicer López, Promexa Editores, México, 1979.

## Pellicer 1981

Carlos Pellicer, *Obras. Poesía*, edición de Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 (Letras Mexicanas).

## Pellicer 1982

Carlos Pellicer, *Pellicer. Álbum fotográfico*, edición, cronología y notas de Carlos Pellicer López, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 (Tezontle).

## Pellicer 1985

Carlos Pellicer, *Cartas desde Italia*, edición, presentación y notas de Clara Bargellini, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (Tezontle).

## Pérez 1991-1992

Herón Pérez, "De la candelaria a las lumbradas", en *Estudios. Filosofía. Historia. Letras* (invierno 1991-1992), núm. 27, Instituto Tecnológico Autónomo de México, pp. 53-77.

## Prats Sariol 1990

José Prats Sariol, *Pellicer río de voces*, ICT Ediciones-Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1990.

## Saavedra 1989

Carlos Saavedra, "Los primeros años", en *Jornadas 1989*, pp. 14-35.

## Villaurrutia 1940

Xavier Villaurrutia, *Textos y pretextos. Literatura-Drama-Pintura*, La Casa de España en México, México, 1940.

## West, Psuty y Thom 1976

R. C. West, N. P. Psuty y B. G. Thom, *Las Tierras Bajas en el sureste de México*, Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1976.



CONTEMPORÁNEOS  
Y LOS OTROS



## LOS TRES GRANDES POEMAS DE CONTEMPORÁNEOS

JAIME LABASTIDA  
*Siglo XXI Editores*

Desde hace más de veinte años he ofrecido una interpretación de *Muerte sin fin*, el poema supremo de nuestra lírica, que aún sostengo, al menos en sus líneas esenciales. Con posterioridad, me acerqué a Enrique González Rojo y propuse una cierta comunidad de origen para *Muerte sin fin*, *Estudio en cristal* y *Canto a un dios mineral*. Sin duda ninguna, la complejidad y el alcance del poema de Gorostiza son muy superiores a los poemas de González Rojo y Cuesta; pero, en cierto sentido, creo que los de estos poetas lo alimentan y eventualmente lo iluminan.

No he de repetir, por supuesto, cuanto he escrito sobre estos tres enormes poemas. Mi intención es, ahora, de otro tipo. Me interesa aventurar una hipótesis que apenas esboqué en el Prólogo a la *Obra completa* de González Rojo. Escribí entonces:

Los poemas de Gorostiza, Cuesta y González Rojo han nacido de una problemática común, de una preocupación compartida.

El tema y hasta la metáfora central que anima el desarrollo de estos cuatro poemas [a los tres ya mencionados, añadí "Sobre la contemplación y muerte de Narciso", del mismo González Rojo] es semejante: el agua, el espejo, la imagen que en ésta se refleja, Narciso, pues; y, por lo tanto, también la palabra y la poesía por ella edificada (imagen, espejo también de quien la hace).<sup>1</sup>

La poesía nace del silencio y apunta hacia lo indecible. La poesía más densa es aquella más plena de significados, más susceptible de interpretaciones, más abierta en su posibilidad hermenéutica. Hermes es un mensajero, pero lo que anuncia está escondido. La tarea del herme-

<sup>1</sup> "Prólogo" a Enrique González Rojo, *Obra completa. Verso y prosa: 1918-1939*, INBA / Domés, México, 1987, p. xv.

neuta es la de abrir una nueva posibilidad de significados, que jamás será definitiva.

Cuando me acerqué a *Muerte sin fin* me preocupaba, antes que otra cosa, intentar la develación de un sentido, de una estructura interna. Creo haber descifrado su propósito más hondo. Pero, aun así, permanecí muy lejos de otros significados.

Propongo, pues, arrancar de algunas estrofas de estos poemas para intentar una comprensión posible de sentido. Aclaro que mi propósito, ahora, no radica en la elucidación de ritmos, metáforas, aliteraciones, sino en el de, a través de los hondos significantes, captar los igualmente profundos significados.

Dice Cuesta:

Nada perdura, ¡oh nubes!, ni descansa.  
 Cuando en un agua adormecida y mansa  
 un rostro se aventura,  
 igual retorna a sí del hondo viaje  
 y del lúcido abismo del paisaje  
 recobra su figura.

(*Canto a un dios mineral*)

Por su parte, González Rojo escribe:

Agua profunda ya, sola y dormida,  
 en un estanque de silencio muda...  
 En el cristal, la frente que se inclina,  
 purificada en su amplitud serena,  
 firme bajel por las eternas aguas...  
 ¿Y la voz? Y ¿la voz que siempre tuvo  
 ancho sendero en la florida boca?  
 Escapada al espejo de otros años,  
 corre tímidamente y se deslumbra  
 ante la misma luz que la refleja...  
 Pero la voz de la poesía eleva  
 consigo al ruiseñor que se remonta  
 en apretada pluma de sonidos.  
 Raya el cristal su música de nieve,  
 y en el reflejo de las aguas puras  
 se cristaliza una canción exacta,  
 libre y presa a la vez, cálida y fría.  
 ¡Como el espejo en que me miro el alma!

(*Estudio en cristal*)

¿Tienen algo en común estos poemas? ¿Acaso no se advierte el tema de Narciso en ambos? En el poema de Cuesta, cuando el rostro se aventura “en un agua adormecida y mansa”, luego “retorna a sí del hondo

viaje” y “recobra su figura”. En última instancia, no ha salido de sí, la mirada es circular y lo que ve es su propio rostro. ¿Hasta dónde, preguntémosnos, es Narciso capaz de ver, de ver a los otros y de ver los objetos? Aún más, ¿qué capacidad posee Narciso para oír, para oír a los otros? ¿Qué lenguaje es el de Narciso? ¿Oye la voz, la voz humana? ¿Capta Narciso el sentido de la palabra? Las únicas palabras que oye son las suyas, repetidas por la ninfa Eco. Y cuando ve su imagen en el agua, Narciso no se reconoce: se cree otro y al enamorarse de ese falso otro, en verdad se enamora de sí mismo. Su imagen, pues, no es suya: Narciso no sabe quién es porque no ha salido de sí mismo. Y el vaticinio de Tiresias es, para él, terrible: Narciso vivirá hasta su vejez a condición de que, en directa oposición a lo que prescribe el Oráculo de Delfos, “nunca se conozca”.

La sed nueva que Narciso siente es la del delirio. Y hay que recordar que en la etimología de su nombre apunta la del sueño: en la raíz de Narciso está también la del verbo *narkōō*, adormecer. Narciso es el dormido o, como lo señala un genial investigador moderno, “el anestesiado del deseo” (Pierre Legendre).

¿Cuál es el problema central de Narciso? Creerse dos, creer que su imagen es la imagen de otro, adorar una imagen falsa. Los seres humanos, para poder amar, necesitamos salir de nosotros mismos, reconocernos en el otro —semejante y diferente a la vez—, aun cuando en el otro reconozcamos una parte, ausente, de nosotros mismos, tal como lo propone Empédocles en su poema o Diótima, por boca de Sócrates. Narciso no puede amar porque se considera completo, cerrado en sí. Narciso no conoce el deseo (ni de otro ser humano ni de los objetos). Para ser nosotros mismos, necesitamos convertirnos en otro o, mejor aún, reconocernos en otro.

Freud ha señalado, como característica fundamental del narcisismo, “el delirio de grandeza y la falta de todo interés por el mundo exterior (personas y cosas)”.<sup>2</sup>

Cualquier torsión de sentido, por pequeña que pueda parecer, que logre que Narciso salga de sí mismo para mostrar interés por los demás y por el mundo, hace que Narciso, en tanto que idolatría, fracase. La muerte de Narciso, vaticinada por Tiresias si aquél llega a conocerse, en realidad significa lo inverso: Narciso no reconoce su imagen ni se reconoce sino que, más bien, ama una falsa imagen de sí (a otro, que no a él mismo), es decir, ama a un ídolo.

Vuelvo al poema de Cuesta. Si el rostro que “se aventura” en el agua regresa de ese “hondo viaje” sin transformación, es decir, “igual”,

<sup>2</sup> Sigmund Freud, “Introducción al narcisismo”, en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, vol. II, p. 2017.

querrá decir que no hizo ningún viaje, o sea, pues, que no salió de sí mismo.

En el poema de González Rojo hay un pequeño matiz que cambia el sentido. Se trata de la voz. Mientras que Narciso, en Ovidio, sólo oye su voz repetida por la ninfa Eco, aquí el poeta acude a otra voz, la suya propia empero, en la que reconoce su alma. Las palabras actúan como un intermediario de sentido entre el sujeto y el espejo. ¿A quién le habla el Narciso de Ovidio? A la ninfa, que le devuelve, intacta, su voz, en primer lugar. A su imagen, en segundo lugar; es decir, a nadie, porque sus palabras carecen de respuesta, mejor dicho aún, no tienen sentido. Narciso le habla a un espejo, a un ídolo mudo; a esa imagen le pide que no huya cuando sus lágrimas alteran la superficie del agua. Narciso está mutilado del deseo: oye sin entender, mira sin comprender.

¿Es el caso de estos poemas? Aquí, al tomar como punto de arranque el tema de Narciso, ¿se produce un conocimiento que conduce a la muerte o a la sabiduría? La muerte de Narciso se opera, en Ovidio, por un falso conocimiento, es decir, por el amor que el adolescente padece por su imagen, que confunde con la de otro: ese amor no correspondido, el amor de sí mismo que no se corresponde, es lo que lleva a Narciso a la muerte. Ver, insisto, no es conocimiento. Narciso muere joven, como lo ha vaticinado Tiresias, porque se ha visto, pero no se ha conocido. En realidad, Narciso sigue dormido, aturdido, soñando con los ojos vueltos hacia dentro de sí mismo: cuando los abre, muere porque su belleza lo pasma. Otra cosa, igualmente terrible, acontece en el poema de Gorostiza.

¿Tiene algo que ver, pues, todo cuanto aquí llevo dicho sobre el mito de Narciso, con *Muerte sin fin*? La estructura de este poema grandioso arranca, creo, desde su término. Por mejor decir, avanza desde atrás hacia adelante. La primera parte del poema es una versión, en extremo estilizada, del mito de Narciso. Se trata, por supuesto, de una teogonía y, junto con ella, de una cosmogonía. Pero tal teogonía y tal cosmogonía se edifican en el nivel del puro pensamiento, acaso en el nivel más exacto del sueño.

La segunda parte del poema muestra un largo proceso de involución. Gorostiza se propone “construir el escenario de la nada”, ese momento del “sopor primero” en el que “las estrellas entonces ennegrecen” porque “han vuelto el dardo insomne”, es decir, la luz, “a la noche perfecta de su aljaba”. Eso puede ocurrir cuando la forma, la forma misma, la forma del vaso, se sustrae “por un instante”, “el mínimo / perpetuo instante del quebranto”. Así, primero el hombre y su lenguaje se pierden: “y de su gracia original no queda / sino el horror de un pozo desecado / que sostiene su mueca de agonía”.

Luego, los animales “deshacen su camino hacia las algas”. Después, las plantas, “presas de un absurdo crecimiento / se desarrollan hacia la

semilla, / hasta quedar inmóviles / ¡oh cementerios de talladas rosas! / en los duros jardines de la piedra”. Posteriormente, las piedras finas “y los metales exquisitos, todos, / regresan a sus nidos subterráneos / por las rutas candentes de la llama”. Todo eso ocurre porque la forma “se entrega a la delicia de su muerte”. Es así como, finalmente, “todo este fecundo río / de enamorado semen” desemboca en un espacio vacío, “en donde nada es ni nada está, / donde el sueño no duele, / donde nada ni nadie, nunca, está muriendo”; en suma, ahí sólo se encuentra “el Espíritu de Dios que gime / con un llanto más llanto aún que el llanto”. Ese momento, ese espacio, pues, corresponden al minuto previo al primer día de la creación, tal como lo describe el Génesis.

La segunda parte del poema es, al menos para mí, extremadamente clara y creo que, en lo esencial, corresponde a la interpretación que ofrecí en 1969.<sup>3</sup> Pero entonces no me ocupé de la primera parte del poema. Creo que me fue materialmente imposible captar su significado. Vuelvo, pues, hoy, a esa primera parte y tomo como hilo conductor los epígrafes de los Proverbios, con los que el poema se abre.

“Con él estaba yo ordenándolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo solaz delante de él en todo tiempo”, dice uno de estos fragmentos. ¿Quién habla aquí? ¿Quién es ese “él” al que se nombra? Quien habla es la sabiduría y “él” es Dios. Examinemos ese fragmento del Octavo Proverbio, desde el versículo 22:

Yahvéh me creó, primicia de su camino, antes que sus obras más antiguas.  
Desde la eternidad fui moldeada, desde el principio, antes que la tierra.  
Cuando no existían los abismos fui engendrada, cuando no había fuentes  
cargadas de agua.

Antes que los montes fuesen asentados, antes que las colinas, fui  
engendrada.

No había hecho aún la tierra ni los campos, ni el polvo primordial  
del orbe.

Cuando asentó los cielos, allí estaba yo, cuando trazó un círculo sobre  
la faz del abismo,  
cuando arriba condensó las nubes, cuando afianzó las fuentes del abismo,  
cuando al mar dio su precepto para que las aguas no rebasaran su orilla,  
cuando asentó los cimientos de la tierra, yo estaba allí...

Así, pues, la sabiduría estaba al lado de Dios, “ordenándolo todo”, antes de que el mundo fuera creado. Retomo un texto de Pierre Legendre. En un manuscrito medieval, el pintor ha pintado a Dios mirando el mundo en el espejo perfecto: el mundo, obra de Dios, refleja en el espejo

<sup>3</sup> *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, prólogo y selección de Jaime Labastida, IPN, México, 1969, pp. 122-131.

el rostro del Dios que mira. Dice Legendre que esta fórmula iconográfica “proyecta el mito de Narciso hasta el nivel del Deseo soberano”: la imagen del mundo creado por Dios es la imagen misma del creador, el objeto del deseo es el mismo sujeto que desea, el sujeto se desea a sí mismo.

“Lleno de mí, sitiado en mi epidermis, / por un dios inasible que me ahoga... / lleno de mí —ahito— me descubro / en la imagen atónita del agua”. Este descubrimiento necesita, sin embargo, de una mediación: la mediación es la forma, el vaso que contiene el agua. Para reflejar la imagen, el agua necesita estar contenida, detenida, quieta; con otras palabras, a la manera aristotélica, ser una fusión o una unidad de “forma” y “contenido”, mejor dicho, de “forma” (*ousía*) y “materia”. Esa forma tiene un color, el azul, y, por lo mismo, Dios es la forma, el vaso.

Sin embargo, “en las zonas ínfimas del ojo, / no ocurre nada, no, sólo esta luz”. En ese momento, se presenta el sueño “como un espejo del revés, opaco, / que al consultar la hondura de la imagen / le arrancara otro espejo por respuesta”. Todavía más, empero: “en la médula de esta alegría, / no ocurre nada, no; / sólo un cándido sueño que recorre / las estaciones todas de su ruta”. Otro fragmento se inicia así: “Mas nada ocurre, no, sólo este sueño / desorbitado / que se mira a sí mismo en plena marcha”. Ese sueño, que es el sueño de Dios a quien acompaña la sabiduría, antes de que el mundo sea creado, presume

... su término inminente  
y adereza en el acto  
el plan de su fatiga,

...

se erige a descansar de su descanso  
y sueña que su sueño se repite,  
irresponsable, eterno,  
muerte sin fin de una obstinada muerte,  
sueño de garza anochecido a plomo  
que cambia sí de pie, mas no de sueño.

Por eso, la inteligencia, la sabiduría que acompaña a Dios y es su solaz, es entendida por Gorostiza como una “soledad en llamas”, un “páramo de espejos” que “todo lo concibe sin crearlo”. Es así como “finge el calor del lodo”, pero “no le infunde el soplo que lo pone en pie”. Es decir, que Dios “piensa” al hombre, al lodo, pero no lo hace. También “presume el dolor y no lo crea”; escucha “el gemido del lenguaje”, pero no lo emite. Dios, además, “absorbe las esencias”, pero no alza “la sorda pesadumbre de la carne”.

¿Qué quiere decir todo esto? Si mi interpretación es correcta, la sabiduría debe aconsejarle a Dios no crear el mundo. Este mundo, pues, que es una fusión de materia y forma, de agua y vaso que la contiene,

es un sueño, una presunción, un ensayo que se produce en el nivel del pensamiento. Dios se arrepiente de la creación, lo que se expresa en la segunda parte del poema. Narciso se sustrae a la imagen de sí mismo porque, en última instancia, si el mundo le proporciona a Dios la imagen de sí mismo, si Dios está enamorado de su propia imagen, o sea, del mundo, ¿qué necesidad tiene de crear el dolor, la carne, el sufrimiento?

La inteligencia, la sabiduría, pues, paralizan a Dios y le impiden crear el universo. El orden que establece la sabiduría no es otro que el brutal escenario de la nada. En él, gime el espíritu de Dios “con un llanto más llanto aún que el llanto” porque “al fin ha ahogado su palabra sangrienta”.

No cabe duda de que Gorostiza quiere decirnos que Dios, si fuera sabio, se habría abstenido de crear el mundo. Se trata de una contrateodicea: este mundo, el mejor de los posibles, no sólo es brutal e insensato, sino que es, en verdad, imposible. Dios carece de deseo, no ama, es estéril. Allí, riendo, aparece el diablo.

El diablo, sí, precisamente el diablo, que surge como un pensamiento blasfematorio, tal y como se expresa en la canción con la que el poema cierra: “¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo”.

¿Qué propone el diablo? Propone algo aún más audaz que la no creación del mundo, que la mera presunción de pensarlo. Aquello que el diablo propone es la muerte de Dios, su no existencia: Dios ha muerto “allá, / siglos de edades arriba, / sin advertirlo nosotros, / migajas, borra, cenizas / de ti...”. Dios, sin embargo, sigue “presente”; pero su “presencia” es como la de una estrella muerta, “una estrella mentida / por su sola luz, por una / luz sin estrella, vacía, / que llega al mundo escondiendo / su catástrofe infinita”.

Dios que se ve en el espejo del mundo y que ve su rostro en el agua que puede crear, retrocede ante el intento. No se ama en ese rostro, porque su rostro, finalmente, no es bello, sino terrible, espantoso, sangriento. Dios va a morir asustado por su fealdad, no por su belleza, es decir, por la fealdad del mundo, su mundo. Es un Narciso de hielo.

Esta posibilidad sólo el diablo puede acercarla al pensamiento. Es una posibilidad, insisto, blasfematoria. Si la poesía apunta de la manera más aguda hacia lo indecible, la poesía de Gorostiza apunta hacia el cúmulo de dolor más alto que hayamos jamás pensado en el conjunto de la poesía en lengua española. Pues, para él, es tan grande el dolor de la carne y tan enorme el sufrimiento que se produce por la sensibilidad y la inteligencia (igual que en el poema “Lo fatal”, de Darío), que el mundo no pudo haber sido creado: así le aconsejó la inteligencia, “ordenándolo todo”, en el sopor primero, en el escenario de la nada, a Dios. Y Dios mismo, al ahogar su palabra sangrienta, en realidad ha muerto. Somos un sueño, el sueño de un sueño, “árido paraíso sin manzana”.

El espejo, en el que Dios se mira, es decir, el mundo que le devuelve a Dios la imagen de su rostro, hace que este Narciso aturdido, adormecido, sueñe, presuma, piense, intente hablar, pero no emita sonido alguno. “Los que me aborrecen [dice el final de ese Proverbio] aman la muerte”. Los que aborrecen, pues, a la sabiduría, aman, en verdad, a la muerte. Así, para que no haya muerte, para no amar a la muerte, es necesario suspender la creación del mundo. La inteligencia y la sabiduría son, así, un puro “páramo de espejos”, es decir, imágenes de imágenes de imágenes: las imágenes de un rostro, el de Dios, el de un Narciso infinito y sin deseo, que no actúa, anestesiado ante la belleza sangrienta que es la posibilidad del mundo creado: “¡oh inteligencia, soledad en llamas! / que lo consume todo hasta el silencio, / sí, como una semilla enamorada / que pudiera soñarse germinando”.

En ese momento en el que la sabiduría acompaña a Dios, antes de la creación del mundo; antes de que se unan el agua y el espejo que la ciñe; antes de que se fundan la materia y la forma; antes de que luchen a muerte, en una muerte sin fin, la vida y la muerte; antes, pues, de que todo suceda, “con Él, conmigo, con nosotros tres”, es decir, con Dios, conmigo y con la sabiduría, culmina la primera parte del poema. Dios “reconcentra su silencio blanco / en la orilla letal de la palabra / y en la inminencia misma de la sangre”.

Esto quiere significar que nos situamos en un versículo no escrito, en un versículo anterior al primer versículo del Génesis. Dios no pudo hablar; nunca dijo: “Haya luz”, sino que ahogó su palabra sangrienta.

## SALVADOR DÍAZ MIRÓN Y LOS CONTEMPORÁNEOS

MANUEL SOL TLACHI  
*Universidad Veracruzana*

Los jóvenes poetas que andando el tiempo integrarían la generación de los Contemporáneos, bien pronto dieron a conocer, como diría don Alfonso, sus “simpatías y diferencias”. Y fue su espíritu iconoclasta —en algunos más que en otros—, su reacción frente a algunos artistas de las generaciones anteriores, sus ademanes de “ángeles exterminadores”, los que crearon en torno a ellos una atmósfera de desconfianza y rechazo por parte de un público instalado todavía en algunas de las tendencias artísticas heredadas del siglo XIX.

Su visión cosmopolita del arte, sus miradas esquivas, incluso insultantes, hacia muchos “santones” de la cultura nacional no les fueron perdonadas, y la reacción, de diversas maneras, no se dejó esperar. Sin embargo no se les puede acusar de “desarraigo” y, mucho menos, de no amar a su patria, como injustamente se les acusó y también se ha acusado a los integrantes de otras generaciones que la han amado tan intensamente como el que más, pero sin aspavientos patrioterros, como ocurrió con los integrantes de la Generación del 98, a quienes —aparte de la Generación del 27— también se encontraban unidos nuestros poetas en lazos de “afinidades electivas”, como lo demuestran sus lecturas y sus ensayos sobre Unamuno, Machado, Azorín, Valle-Inclán y Baroja.

Los Contemporáneos, como es bien sabido, querían abrir las puertas de la cultura nacional a influencias vivificantes de la cultura europea, de cuya existencia se tenía noticia, pero que en muy pocas ocasiones se había intentado estudiar y asimilar. Los ejemplos no son necesarios y, en todo caso, nos llevarían a desarrollar un tema ya conocido y distinto del que ahora me he propuesto.

Ahora quiero hablar de su relación con Salvador Díaz Mirón, que junto con Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Ramón López Velarde y Enrique González Martínez, entre otros, formó parte de sus preferencias

literarias. Incluso lo consideraron, en muchos de sus aspectos, como un poeta y un teórico de la poesía, cuyas enseñanzas y sugerencias eran dignas de ser tomadas en cuenta.

La admiración que sintieron por la obra de Díaz Mirón no siempre fue incondicional. Algunos de ellos la sometieron a un severo análisis, sabedores de que mediante este acercamiento el amor por su poesía resultaría fortalecido; porque el "amor verdadero" no tiene por qué temer ningún tipo de análisis y quienes no lo resisten son únicamente los amores frívolos y pasajeros.

Fue a propósito del Homenaje Nacional que a finales de 1926 empezaron a organizar algunos de sus discípulos y admiradores —entre los que habría que mencionar a Rafael Heliodoro Valle, José D. Frías, Miguel Hernández Jáuregui, Rafael López, José de Jesús Núñez y Domínguez y Samuel Ruiz Cabañas—, y de su muerte, ocurrida el 12 de junio de 1928, cuando varios intelectuales mexicanos e hispanoamericanos hicieron declaraciones y escribieron ensayos sobre la importancia y la trascendencia de la obra de Díaz Mirón.

Jaime Torres Bodet, en una entrevista publicada en *Excélsior*, a principios de diciembre de 1926, en la que se le preguntaba qué opinaba sobre el Homenaje Nacional que se le preparaba al poeta, decía:

Excelente el homenaje de los poetas a Salvador Díaz Mirón, siempre que lleve consigo —que implique de veras— un homenaje nacional. Porque Díaz Mirón no es como González Martínez o Francisco A. de Icaza —en planos diversos—, un poeta para poetas. La corona de laurel ofrecida en la hora en que los mirtos no florecen, es un escaso premio al cantor de "Idilio" y de "Engarce". Ojalá lo completen la crítica —no la Academia— con un elogio de la porción durable de su poesía. Y el país —acaso el Gobierno—, con la edición definitiva de sus obras.<sup>1</sup>

Por su parte, Xavier Villaurrutia, en otra encuesta hecha apenas dos días antes, declaraba:

Desde luego confesaré que Díaz Mirón me parece un buen poeta en un sentido ya histórico. Gran retórico de ayer, pertenece a la casta de aquellos que imaginan a la poesía como una señora sentada en una nube. El vocabulario de utilería poética de su tiempo lo manejó como pocos. Sería muy mironiano decir como ninguno. Para Díaz Mirón sonó ya la hora. Una pequeña dilación y será demasiado tarde. Apresurémonos.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> "El homenaje a Díaz Mirón va a ser en marzo", *Excélsior*, 4 de diciembre de 1926, p. 3.

<sup>2</sup> "Los hombres de letras dan su apoyo decidido para el homenaje del poeta máximo", *Excélsior*, 2 de diciembre de 1926, p. 7.

Como se ve, dadas las circunstancias, se trata de afirmaciones lapidarias e impresionistas, no exentas, sobre todo en el caso de Villaurrutia, del intento por establecer una diferencia, como él dice, “de utilería”, entre la poesía decimonónica —en el caso de que aceptáramos que toda la poesía de Díaz Mirón se encuentra más próxima a las modas literarias de ese siglo que a las del siglo XX— y la poesía postmodernista, en algunas de sus tendencias, la cual contaba con las simpatías y era la que cultivaban los poetas de la generación de los Contemporáneos.

Años más tarde, Villaurrutia se volvería a ocupar de Díaz Mirón en su “Introducción a la poesía mexicana”, en donde siguiendo la propuesta de Pedro Henríquez Ureña de clasificar la poesía “en colores”, dice que la nuestra es una poesía de “un color gris perla” y que, en caso de que tuviéramos que simbolizarla mediante una piedra preciosa, ésta sería “el ópalo”.<sup>3</sup> No quisiera hablar de semejanzas, porque creo que serían meramente casuales, pero no resisto la tentación de recordar que dos de los poemas más famosos y mejor logrados de *Lascas* son “Gris de perla” y “Ópalo”. Agrega que la poesía mexicana también tiene su hora y que ésta es la “crepuscular”. Pero más adelante aclara que entre “los poetas considerables” —y precisa que no habla sino de “poetas considerables”— hay dos excepciones, que son Salvador Díaz Mirón y Carlos Pellicer, ya que a él le parecen dos poetas “solares”, aunque, a veces, se arrepienten y escriben una poesía de “medio tono suave”. Sobre Salvador Díaz Mirón, dice textualmente que es un “poeta de melancolías [le faltó agregar de “Melancolías y Cóleras”, como tituló el mismo Díaz Mirón un libro que nunca llegó a publicar y para el que escribió el “preliminar” que empieza “Al chorro del estanque abrí la llave”] pero también de colores”; un poeta que escribió un poema en el que “quisiera decir cosas que no dice” o bien “escribir poesías de las que no escribe”. Se refiere Villaurrutia —partiendo de algunas observaciones de Alfonso Reyes sobre la fusión de las artes en el Arte y particularmente sobre la sinestesia—<sup>4</sup> al vigintisilábico soneto “Gris de perla”, cuyo *ritornello* dice:

¡Quién hiciera una trova tan dulce, que al espíritu fuese un aroma,  
un unguento de suaves caricias, con suspiros de luz musical!

Antes de seguir adelante quiero advertir que no es mi intención reprochar nada a la labor crítica de Xavier Villaurrutia —sería estúpido

<sup>3</sup> “Introducción a la poesía mexicana”, en *Obras*, edición de Miguel Capistrán, Alf Chumacero y Luis Mario Schneider, México, FCE, 1966, pp. 764-772.

<sup>4</sup> Alfonso Reyes, “Motivos de «Laoconte»” en *Calendario, Obras completas*, II, México, FCE, 1976, p. 293; Alfonso Reyes, *Tres puntos de exegética literaria, Obras completas*, XIV, México, FCE, 1962, pp. 289-295.

de mi parte intentar hacerlo mediante detalles insignificantes como el que señalaré enseguida—; si lo hago, es solamente con el propósito de indicar que en su caso el acercamiento a la poesía de Salvador Díaz Mirón fue casual y que no ahondó en el estudio de sus poesías, como sí lo hizo con otros poetas mexicanos y extranjeros.

Parece claro que Villaurrutia no leyó directamente el soneto de Díaz Mirón, sino que, por lo menos en esta ocasión, lo citó a través del texto de don Alfonso. En primer lugar, porque al citarlo dobla el número de versos, pues de vigintisélabos los convierte en decasílabos; y, en segundo, porque al transcribirlos, cambia la palabra “trova” por “prueba”, error que da al traste con la intención de don Alfonso, que con ellos intentaba ejemplificar —como he dicho— la sinestesia. En el primer caso podría pensarse que más que error de Villaurrutia, fue una necesidad impuesta por la caja seleccionada por el tipógrafo, ya que muy raras veces se le da cabida a versos de veinte sílabas, como ocurrió en la edición príncipe de *Lascas*, en donde se usó para el verso inicial un tipo de letra más pequeño que en el resto de la edición. En el segundo caso también podría pensarse en un error tipográfico, pero lo que disipa la duda es que al hacer el comentario, Villaurrutia vuelve a insistir en la palabra “prueba”, e incluso la comenta, asignándola al sentido del gusto.

Enrique González Rojo, unos días después de muerto Díaz Mirón, escribió en el número 2 de *Contemporáneos* (julio de 1928, pp. 204-206) un artículo titulado “Díaz Mirón muerto y vivo”, en el que compara su obra con la de Amado Nervo. Considera a *Lascas* como “uno de nuestros libros clásicos” y afirma que el “rigor matemático con que trataba el verso, lo hizo producir pequeñas obras maestras de precisión musical, con sonoridades firmes, rotundas”. E inmediatamente después lleva hasta sus últimas consecuencias una de las ideas —que ya había señalado Francisco A. de Icaza, no en toda su producción sino particularmente en la anterior a 1892, sobre la individualidad de cada estrofa respecto al poema y de cada verso respecto a la estrofa—,<sup>5</sup> al afirmar la individualidad y la independencia de la palabra en el verso, lo cual sólo se puede admitir como una hipérbole que carece de todo sentido aplicada a la poesía. Finalmente reitera la idea de que la poesía de *Lascas* es un ejemplo del “trabajo” y de la “pureza” en el Arte, y de que si se hiciera “una antología de versos bellos, Díaz Mirón sería, de nuestros poetas, el más ampliamente representado en ella”.

<sup>5</sup> “Esta técnica de Díaz Mirón, que perjudica a sus obras en conjunto, favorece las frases aisladas; y si hace difícil hallar, no una composición, sino una estrofa limpia de rípios, permítele hacer versos independientes maravillosos; hasta tal punto, que es casi imposible se puedan citar por separado otros más bellos y en los que aparezca más completo el sentir del autor”. Francisco A. de Icaza, “Poetas modernos de México”, en *Obras*, II, México, FCE, 1980, p. 376.

En una carta publicada en el homenaje a Díaz Mirón, organizado por *El Nacional* para conmemorar el primer centenario de su nacimiento, Salvador Novo ha recordado las lecturas infantiles que hacía de Díaz Mirón y la indignación que le causó la lectura de *Los poetas mexicanos contemporáneos* de Manuel Puga y Acal, publicado en 1888 (México, Imprenta de Irene Paz), en el que “se medía con un rasero decimal y académico, lógico y mediocre” a Juan de Dios Peza, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón. Recuerda la “saña” con la que desmenzaba y censuraba el poema “A Gloria” y la ira con la que él reaccionó “contra el crítico y en favor del poeta”. Y comenta: “Debo seguramente a este temprano y primer contacto con la crítica en función del arte mi aversión a la crítica y mi admiración por el arte”.<sup>6</sup> Más adelante evoca las clases de Erasmo Castellanos Quinto en la Escuela Nacional Preparatoria, quien les reveló —dice— el “secreto de la sonoridad elegante, parnasiana, de sus versos, contruidos con palabras en las que no coincide nunca el acento sobre la misma vocal”.<sup>7</sup> “¡Con qué fruición —exclama— nos recitaba don Erasmo trozos selectos de Díaz Mirón, y nos hacía percibir la música en ellos capturada!”<sup>8</sup>

Después cuenta una anécdota realmente significativa porque en ella se resume la actitud de otro grupo de la época, los Estridentistas, que arremetió en varias ocasiones, de una manera más violenta, no sólo contra Díaz Mirón sino contra otros poetas de las generaciones anteriores. Refiere Salvador Novo una conferencia de Manuel Maples Arce sobre la poesía mexicana en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, en la que no “iba dejando, como se dice, títere con cabeza”:

El anfiteatro estaba pletórico de estudiantes que reían, aplaudían, celebraban las osadías del poeta estridentista que juzgaba y sentenciaba a los ídolos de barro del reciente pasado. De pronto, una voz de trueno, una voz estentórea de catarata, retumbó una sola palabra: ¡MIENTE! Era la voz de Carlos Pellicer. No se había aguantado que Maples Arce —nuevo Puga y Acal— denostara a Díaz Mirón.<sup>9</sup>

Los ataques de los Estridentistas a Díaz Mirón son de sobra conocidos. Cuando se organizaba el Homenaje Nacional, al que he hecho referencia anteriormente, dirigieron —según cuenta Maples Arce en *Soberana juventud*— un telegrama al presidente del comité con el siguiente mensaje:

<sup>6</sup> Salvador Novo, “Recuerdos de Salvador Díaz Mirón”, *El Nacional*, 13 de diciembre de 1953, p. 5.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Idem.*

En vista calentamiento cabeza ese Comité para encontrar digno homenaje a poeta Pérez [sic] Mirón sugerimos consista en pistola con inscripción memorables hazañas.<sup>10</sup>

Germán List Arzubide imprimió en Puebla una “Carta abierta a los revolucionarios” —que Antonio Castro Leal fecha equivocadamente el 15 de diciembre de 1925: la organización se inició a finales de 1926—, en la que advertía a la “Juventud de la República” que era un ataque a la Revolución rendirle un homenaje a un colaborador de Victoriano Huerta.<sup>11</sup> En ese libelo llamaba a Salvador Díaz Mirón “versero asesino”, “matón de Porfirio Díaz”, “fonógrafo de Victoriano Huerta”, y precisaba:

El genio o lo que sea, no tiene ya la estúpida disculpa del pasado: si todo su valor lo usó en el mal, arrojemos su recuerdo al silencio, que el mal sólo mal engendra; y levantemos solamente a aquellos que dieron por su obra, en paralelo con su vida, un mensaje bondadoso y alto.<sup>12</sup>

Resulta claro que se juzgaba la obra de Díaz Mirón en razón de algunas acciones públicas y privadas de su vida. Maples Arce, en este sentido, fue más cuidadoso en su también discutida *Antología de la poesía mexicana moderna*, publicada en 1940, y en la que no incluye a ninguno de sus compañeros Estridentistas, algunos de los cuales solamente pasarán a la historia de la poesía como autores de manifiestos. En la breve presentación que hace de su poesía en esta *Antología*, después de recordar que Francisco A. de Icaza consideró a Díaz Mirón como uno de los “Dioses mayores” de la lírica mexicana de principios de siglo, y de parangonarlo, por su entusiasmo, por su espíritu, por sus “imágenes brillantes” y, en general, por su estilo, con Byron y con Víctor Hugo, afirma que *Lascas* “marca el momento definitivo de su poesía, que adquiere una excelencia, determinante tanto por la nitidez de su expresión como por la pureza de su forma”.<sup>13</sup> Y concluye:

Su verso que elude el artículo para conseguir la tensión prosódica de la frase latina, posee el rigor de un teorema; la unidad armónica, el movimiento rítmico de su estrofa acusan un gusto severo, y su lenguaje ceñido y plástico, concierta el perfecto y maravilloso equilibrio del poema.<sup>14</sup>

Cuatro años después, en *El paisaje en la literatura mexicana*, reafirma algunos de estos conceptos y elogia varios poemas de *Lascas*,

<sup>10</sup> Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, Madrid, Plenitud, 1967, p. 190.

<sup>11</sup> Cf. Antonio Castro Leal, *Díaz Mirón. Su vida y su obra*, México, Porrúa, 1970, pp. 48-49.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 49, nota 6.

<sup>13</sup> Manuel Maples Arce, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Roma, Poligrafia Tiberina, 1940, p. 40.

<sup>14</sup> *Idem.*

particularmente el poema titulado “Pinceladas”, que define en su aspecto descriptivo como “una vista joyante de Jalapa”, el soneto “Ejemplo” e “Idilio”, que cita profusamente para ejemplificar su “realismo”, su “pulcritud”, su “rigor en el empleo del idioma” y su actitud de artista del lenguaje frente a “parajes inhóspitos, generalmente considerados antipoéticos”.<sup>15</sup>

Volviendo a los Contemporáneos, dos de los poetas que calaron más hondo en la poesía de Díaz Mirón —por distintas vías y atendiendo a distintos motivos e intereses— fueron Carlos Pellicer y Jorge Cuesta.

Cuando Carlos Pellicer se dirigía a Bogotá, a principios de 1919, durante su escala en La Habana aprovechó la ocasión para visitar a Díaz Mirón, que había tenido que exiliarse del país en agosto de 1914, por haber apoyado, como lo hicieron otros intelectuales del momento, la dictadura de Victoriano Huerta. De su entrevista con Díaz Mirón, cuenta Pellicer, en carta fechada el 12 de julio de 1919:

En La Habana estuve diez días. Ciudad ambigua y escotada, llena de peripecias vulgares, así como de inteligencias discutibles. Allí tuve la dicha insigne de conocer y tratar al poeta colosal y maravilloso Salvador Díaz Mirón. De su conversación torrencial y deslumbrante guardo un recuerdo cenital. Me recitó muchos poemas nuevos que me hicieron afirmar más mi creencia de que Díaz Mirón es un poeta sin decadencia, a pesar de sus sesenta y cinco años.

“El vespertino viento mueve ánima y hoja”.

Con este hermosísimo verso inicia uno de los poemas nuevos que el gran poeta me recitó en una noche viva por siempre en mi existencia. Esa noche lloró él mucho por México, y yo me conmoví hasta los abismos.<sup>16</sup>

Alfonso Méndez Plancarte supone que el verso citado por Carlos Pellicer era la primitiva versión del verso 9 de “Los peregrinos”: “A los cautos discípulos la fe insegura enoja”. Y argumenta que esa primitiva versión fue suprimida por Díaz Mirón, debido a que infringía la estética de lo que Méndez Plancarte ha llamado el “verso heterotónico”, es decir, el verso en el cual no se repite la misma vocal acentuada, como ocurría en las palabras “viento” y “mueve”.<sup>17</sup> Con tal “ideal poético”, como se ve, era muy difícil que creara verdaderos discípulos. Y esta técnica —como él mismo la llamaba— de “eufonía” y ritmo, fue qui-

<sup>15</sup> Manuel Maples Arce, *El paisaje en la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1944, pp. 55-60.

<sup>16</sup> *Apud* Antonio Castro Leal, “La vida de Salvador Díaz Mirón”, Prólogo a las *Poetas completas* de Salvador Díaz Mirón, México, Porrúa, 1941, pp. XLIV-XLV.

<sup>17</sup> Cf. Alfonso Méndez Plancarte, *Díaz Mirón. Poeta y artífice*, México, Robredo, 1954, p. 278.

zá la que movió a Enrique González Rojo a hablar de la independencia del verso diazmironiano; pero habría que hacer la aclaración de que esta nueva estética se la propuso después de la publicación de *Lascas*, es decir, después de 1901, y por lo tanto no puede ser aplicada a toda su producción.

La admiración de Pellicer por la obra de Díaz Mirón se mantuvo a lo largo de toda su vida —labor aparte sería estudiar la presencia diazmironiana en la poesía de Pellicer—, como lo demuestra la publicación, en 1924, de un centón diazmironiano, con innumerables acotaciones laudatorias, titulado “Alabanza”,<sup>18</sup> y de “La oda a Díaz Mirón”, fechada en París, el 27 de abril de 1927, es decir, un año antes de su muerte. Cito solamente algunos versos del último:

Y llegar hasta ti, Orden y Gloria,  
la inconcebible Excelsitud. (Los Signos  
que tu Recuerdo crea en mi memoria.)

Tu deslumbrante vocación me ciega;  
soy tu tiniebla coronada de fe  
y oigo la eternidad.

Y viro órbita abajo y te reencuentro  
y te alzo los laureles, oh poeta,  
y me acentúa el ritmo de tu centro.

¡Alegrías al idioma! Es tu fiesta  
y los flácidos perros que te ladran  
ignoran al antílope en la siesta.<sup>19</sup>

Jorge Cuesta debió incursionar en la poesía de Díaz Mirón mucho antes de la preparación de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, publicada, como es sabido, en 1928. Difícil sería determinar quién fue el autor principal de la nota que precede la selección de ocho poemas y algunos fragmentos de “Idilio”, porque las ideas allí vertidas las encontramos en los textos de Enrique González Rojo y, más tarde, en los de Villaurrutia y Cuesta; además, eran casi de dominio común, como lo demostraría un cotejo pormenorizado con la nota redactada por Maples Arce para su antología. En este sentido podríamos afirmar que coincidían en sus apreciaciones sobre Díaz Mirón tanto Contemporáneos como Estridentistas. Se dice al principio también, recordando a Francisco A.

<sup>18</sup> *Revista de Revistas*, 17 de agosto de 1924, núm. 475, pp. 23-24.

<sup>19</sup> Carlos Pellicer, “La oda a Díaz Mirón”, en *Universidad Veracruzana*, Revista trimestral, Xalapa (octubre-diciembre de 1953), núm. 4, p. 10.

de Icaza, que era uno de los “Dioses Mayores de nuestra lírica”; que su “estética, de un rigor extraordinariamente estricto y personal, lo colocó al amparo” de sus imitadores; que como “en la mayoría de los parnasianos, el paisaje es el asunto más frecuente de sus poemas”; que “más que en ningún otro poeta de la generación anterior al Ateneo, hallamos en Díaz Mirón el amor al verso nítido” (Maples Arce hablaba de la “nitidez” de su poesía); que “el núcleo fundamental de su lirismo” lo constituye *Lascas*; que su formación de latinista lo hizo declararle la guerra “al artículo inútil”; que su amor a las matemáticas lo hizo ir en busca de un nuevo verso, “concebido como unidad prosódica pura” (Maples Arce decía que su verso tenía “el rigor de un teorema”), etcétera.

En la bibliografía que sigue a la breve semblanza de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, se cita la edición de *Poesías*, publicada en “El Parnaso Mexicano” por don Vicente Riva Palacio, en abril de 1886; la edición de sus *Poemas*, preparada por Rafael López y publicada por Cvltvra en 1918; y una edición inexistente de *Lascas*, ya que no se publicó ninguna en 1906.

En el ensayo titulado “Salvador Díaz Mirón”, que es una de las tentativas más agudas por penetrar y explicar algunas de las ideas de Díaz Mirón sobre la poesía, particularmente las expresadas en la “Epístola Joco-seria”, “Cintas de sol” y “Gris de perla”, Jorge Cuesta empieza por lamentar que *Lascas* no sea de una perfección sostenida:

*Lascas* es un título de un libro de versos adecuados como ningún otro que conozca... sus aciertos son intermitentes y relampagueantes como las chispas de piedras que no cesan de retornar a su sombra mineral, fría e incombustible. Cuando se encendían, lo que alumbraban en mí era una aflicción porque su luz no fuera constante [sin embargo, con el paso del tiempo] mi admiración permanece y aun... se acrecienta.<sup>20</sup>

Por otra parte, el ensayo de Cuesta es desconcertante, quizá como resultado del mismo desconcierto que le producen la vida, la originalidad de *Lascas* y los postulados estéticos de Díaz Mirón. Entre estos últimos, se destaca la supuesta “indiferencia” en la elección y en el tratamiento de los asuntos, esto es, el distanciamiento, la contemplación de la naturaleza humana —como decía Valle-Inclán en *Los cuernos de don Friolera*— desde una perspectiva demiúrgica. Técnica poética que le parece a Cuesta “una aberración sentimental”, sobre todo porque tiende a la creación de una belleza en la que el dolor, el sufrimiento y la

<sup>20</sup> Jorge Cuesta, “Salvador Díaz Mirón”, en *Poemas y ensayos*, Prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1978, vol. III, pp. 337-338.

tortura son puramente gratuitos. ¿Cómo es posible —se pregunta Cuesta— que tal estética sea defendida por un hombre que tenía un concepto exacerbado del honor personal y familiar y que llegó incluso al asesinato por estas razones? Así, concluye en la primera parte de su ensayo:

No se acaba de entender por qué se proponen en este libro tan extraño unos problemas líricos tan insolubles, unas contradicciones estéticas tan irreductibles y tan poco familiares a la cultura poética... Pero es el hecho de que se las haya propuesto y de que las haya resistido el que es causa de que una admiración por él pueda a su vez resistir las más obstinadas reservas y las más rebeldes inconformidades que puede encontrar la admiración por una poesía.<sup>21</sup>

En la segunda parte del ensayo, el asombro de Jorge Cuesta es todavía mayor, porque cree ver una evidente contradicción entre la afirmación que hace el poeta en la “Epístola Joco-seria” de que “Forma es fondo” (v. 73) y “la diferencia tan honda que existe entre las formas y los asuntos de los poemas” de *Lascas*.<sup>22</sup> El planteamiento de este problema debería ser más detallado y tratado con más tiempo del que ahora disponemos. Por ahora sólo me atrevo a adelantar que creo que no existe tal contradicción. Jorge Cuesta habla de “fondo” y “forma” como de dos entidades separadas, y lo que dice Díaz Mirón es exactamente lo contrario, esto es, que la “forma” y el “fondo” son dos entidades inseparables. Díaz Mirón nunca habla de una independencia de la forma, sino más bien, al hablar de “¿Qué es poesía?” —aún en su etapa romántica—, de “tres heroísmos en conjunción”: “el heroísmo del pensamiento, / el heroísmo del sentimiento y / el heroísmo de la expresión”. Finalmente, después de analizar algunos de los obstáculos que se impuso el mismo Díaz Mirón y ver cómo los fue venciendo, Cuesta concluye: “Si hay un heroísmo del arte, el de Díaz Mirón debe de ser uno de los ejemplos más admirables”.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 345.

## GONZÁLEZ MARTÍNEZ Y LOS CONTEMPORÁNEOS

MANUEL DE EZCURDIA  
*Facultad de Filosofía y Letras, UNAM*

El primer libro de Jaime Torres Bodet, *Fervor*, aparece bajo el sello de Ballestá en 1918. Es también el primer libro publicado por uno de los integrantes de esa generación literaria que conocemos hoy como Contemporáneos.

Debajo del título del libro está el nombre de Enrique González Martínez, autor del prólogo. Con bondad que hoy podemos llamar profética, el poeta establecido y reconocido da el espaldarazo a los poetas, que no nombra, de la “novísima generación mexicana”, cuya seriedad mental reconoce como presagio de nobles creaciones. Son, nos dice, poetas que quieren un arte más consciente y que buscan una emoción más trascendente y más humana. Y es orgullo para él presentar este libro de “opulentas primicias”, y “saludar en él a una generación poética que ha de cantar mañana la misma canción nuestra en más puras y nobles melodías”(p. xvi).

Está por terminar la segunda década de nuestro siglo. Rubén Darío ha muerto; Amado Nervo muere, en Montevideo, en 1919; comienzan a borrarse, a desvanecerse, los trazos de un modernismo álgido, que tuvo, debido a un soneto de González Martínez, una oficial, pero no tan definitiva muerte, en México. A la luminosidad del reino del cisne sucede una penumbra meditativa, en la que un búho clava sus ojos insomnes en el libro de la sabiduría. Las guerras intestinas dejan su huella sangrienta, todavía húmeda, sobre el mapa del país. La capital, asolada por el desconcierto, entrega su grandeza o, con las palabras de López Velarde, “su igual estatura de niño y de dedal” a sucesivos conquistadores sin brío. López Velarde habrá de morir en 1921, en medio del desolador paisaje urbano, sin haber recobrado nunca el encanto agrícolico de su provincia intocada, condenada también a desaparecer.

Nervo, López Velarde, Tablada, González Martínez, los poetas consagrados; los que con su firma honran cualquier publicación, los reco-

nocidos continentalmente. Los cuatro evangelistas de la poesía mexicana del primer cuarto de este siglo. Las analogías y diferencias entre estos poetas son claras e importantes; habré de concretarme aquí a las que considero fundamentales.

La cuantiosa obra de Amado Nervo, su brillante carrera diplomática, sus andanzas por mundos nuevos y viejos, y aun su rostro atormentado que orna fotográficamente muchas de las múltiples ediciones de sus obras, hacen de este poeta una especie de D'Annunzio civil e indiano en búsqueda de una Tebaida íntima y elegante donde la sinceridad sirve a la vez de columna y de eje. La rota ecuación entre su vida y su afán resulta en un signo negativo para la creación poética de sus últimos años; sus libros se convierten en monótonas confesiones en voz queda, en vagas invocaciones ultraterrestres que sugieren veladamente sesiones espiritistas; libros a los que nada puede negarse en cuanto a sencillez y sinceridad, pero de los que poco puede decirse como poesía.

Muy diferente de Nervo, López Velarde, provinciano de obra relativamente escasa y de vida anónima, desconocido en el extranjero y conocido por unos cuantos en su patria, escribe en armonía con el clima espiritual de la provincia mexicana; hacia ésta vuelve incesantemente la mirada, ya tornada metropolitana, descubriéndola para la poesía mexicana con afecto y nostalgia hondamente sentidos, decantando el pintoresquismo que esta temática puede entrañar por medio de varios elementos salvadores, entre los que destacan el adjetivo inusitado, la ironía y la metáfora.

Dos personalidades tan disímbolas, dos vidas tan contrastantes, dos lenguajes poéticos tan diferentes como los de Amado Nervo y Ramón López Velarde tienen, sin embargo, un notable aspecto en común: ambos poetas entintan su poesía con una misma nota agónica, con una paralela preocupación por el pecado y con una gemela inquietud ante la culpa de origen. Lucha entre hedonismo y misticismo, en Nervo; entre Mahoma y el Cristo, en López Velarde. De aquí un tono de catolicidad cada vez más vago en la obra de Nervo, según van pasando los años, y cada vez más marcado en la de López Velarde, aspecto que los une y los aparta, y que da a la poesía mexicana de la época un tono catequístico cuya importancia cobra más relieve en su desaparición que en su presencia.

López Velarde, en 1918, dijo que Tablada era el artista más completo de México. Nacido bajo el signo de la curiosidad, José Juan Tablada, verdadero Ulises, opone la inquietud vital y cultural a la quietud introspectiva de la poesía de sus muchos momentos: nada nuevo le es ajeno. Su concepto del arte, y de la poesía, por supuesto, es movimiento; nada estático y definitivo. Conocedor infatigable de innumerables culturas, su obra refleja, puntual y muy personalmente, el complejo oleaje

de las corrientes literarias desde la *belle époque* porfiriana hasta los “ismos” europeos y americanos aparecidos en la primera posguerra, incluyendo en sus derroteros el arte y la poesía japoneses, la poesía ideográfica, etcétera. Dueño de una ininterrumpida juventud creadora, supo identificarse con las nuevas voces poéticas de México y estas voces supieron, tempranamente, identificarse con él y admirarlo por una u otra de sus sorprendentes facetas.

Pero el sitio de honor en estos años lo ocupa, definitivamente, Enrique González Martínez. Figura ejemplar, paradigma de una vocación y de una voluntad poética, incorruptible ante todo lo que no ha hecho suyo, se distingue por su reacción ante los elementos decorativos del verso modernista. Su forma es considerada impecable; su corrección lírica es tenida por perfecta. Su poesía nos hace saber que se mueve a gran altura espiritual: su voz nos da un consejo coherente y constante; su lirismo es racional y meditativo. Es, para muchos, el último gran poeta del modernismo. Para otros, el iniciador de una nueva sensibilidad en la poesía de lengua española.

Es también una presencia constante en las letras mexicanas. Desde su llegada a la capital, en 1911, su nombre está vinculado con toda publicación periódica de importancia. Miembro ya de número de la Academia Mexicana y del Ateneo de la Juventud, por necesidad periodista, funda en 1912 la revista *Argos*, que sólo se publicó ese año, y en 1917, con López Velarde y Efrén Rebolledo, la revista *Pegaso*, semanal, que sólo alcanza quince números en su corto año de vida. En ella aparece ya el nombre de Jaime Torres Bodet, joven poeta de dieciséis años que anuncia la próxima publicación de un volumen de poesías: *Fervor*.

Con más éxito, tres años más tarde, González Martínez vuelve a intentar la empresa. *México Moderno* apareció de agosto de 1920 a junio de 1923. El poeta funge como director de sus primeros nueve números, cargo que abandona debido a una misión diplomática en Chile. En el elenco de esta publicación figuran los consabidos nombres de los miembros del Ateneo de la Juventud así como los de la llamada Generación de 1915, a cuyos miembros bautizó Alfonso Reyes como los “Siete sabios”. Y junto a éstos los de ciertos jóvenes escritores cuyo nombre había de perdurar en la vida y en la historia de nuestras letras: Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y Carlos Pellicer, entre otros. Con generosidad y visión ejemplares, González Martínez brinda el paso oficial a los nuevos, sin cerrar la puerta a los consagrados; mucho lo ayuda en este gesto Agustín Loera y Chávez, quien desde el primer número de la revista tiene a su cargo una sección intitulada “La joven literatura mexicana”. Y uno de estos jóvenes escritores, Salvador Novo, es responsable de un “Repertorio”, en el que a través de una selección de impor-

tantes revistas extranjeras intenta compilar una pequeña antología de la literatura universal contemporánea. En esta sección Novo da a la imprenta, quizá por primera vez en México, traducciones de Aldous Huxley y de Jules Romains. Jaime Torres Bodet se encarga del capítulo de "Letras Francesas" y la sección de reseñas literarias se debe a José Gorostiza.

A la salida de González Martínez, en su segunda época (II-1 a II-3) varios redactores se hacen cargo de *México Moderno*: Lombardo Tolentino, Henríquez Ureña, Gómez Morán, Manuel Toussaint, Daniel Cosío Villegas y José Gorostiza. Una nueva política editorial amplía las nunca definidas miras de la revista; se reduce el número de traducciones o selecciones de autores extranjeros favoritos del grupo del Ateneo; predominan ahora los nombres mexicanos e hispanoamericanos. Puede decirse que a partir de este momento la revista logra ser verdaderamente lo que su nombre anuncia. El Ateneo de la Juventud ha cedido su lugar a la Generación de 1915, que lo comparte con los noveles escritores que habrán de integrar las generaciones posteriores, muy en especial la de Contemporáneos. Es éste un primer triunfo de la joven literatura de México, que ensaya ahora el manejar el timón y busca una tripulación más homogénea y más constante.

En una famosa conferencia de Xavier Villaurrutia, "La poesía de los jóvenes de México", publicada por la revista *Antena* en 1924, encontramos una primera definición "Contemporánea" de la poesía de González Martínez:

Nunca en nuestra lírica, hasta él, se habían oído juntas la mayor elevación espiritual y la mayor perfección artística. Es nuestro poeta meditativo. Su concepto del arte, muy personal, muy suyo, su ideología robusta, hicieron de él un maestro imposible. Aquellos que intentaron seguirlo desistieron pronto, comprendiendo que se agotarían en una obra sin valor.

Ahora, en sus últimos poemas, ha querido abrir su verso y llevarlo a un plano cercano a la ironía, modernísimo. Si este cambio es innecesario en un poeta en el que admiramos sobre todo la gran integridad espiritual (única en nuestra poesía, sostenida, adiamantada en toda su obra) convengamos que aun en estas sonrisas del tránsito aparece seguro, inconfundible (p. 9).

Y en el primer "show" de los Contemporáneos, más bien dicho "two man show", Villaurrutia y Novo, su revista *Ulises* publica una primera colaboración de González Martínez: el poema "Pececillos rojos" (agosto de 1927, núm. 3, pp. 3-4) es, sin duda, una de "estas sonrisas de tránsito".\*

\* Esta revista sólo publica cuatro poemas más de González Martínez: "Hora Fracta", "Renuncia", "La Pesca" e "Hilos" (febrero de 1928, núm. 6, pp. 3-4). La colaboración de

En 1925, Salvador Novo escribe:

Adrede hemos dejado para el último al más grande poeta americano de los tiempos modernos, Enrique González Martínez, porque nadie como él ha ejercido influencia tan avasalladora, tan profunda en la poesía del continente. Porque nadie como él ha torcido el cuello al cisne de la palabrería hueca, que llenó de gansos la patria de Rubén Darfo... Porque al contrario de Nervo, en quien hallamos ser comfortable pose su ñoñería franciscana, él ha palpado con mano sana y robusta la hondura del dolor humano. Y porque nadie, como él, ha sido tan seguido por los jóvenes y tan mal interpretado por ellos ("Notas sobre la literatura de México", *La Antorcha*, I, 25, marzo 21, 1925, p. 10).

Espiritualmente más cercano a González Martínez que Villaurrutia, y en su primera obra dócil a la línea poética del maestro, Jaime Torres Bodet, en su "Cuadro de la poesía mexicana" (*Contemporáneos. Notas de crítica*. Herrero, México, 1928, p. 38 y ss.), da una opinión más templada, ajena al tal vez no muy sincero entusiasmo de Villaurrutia:

Esta actitud de honradez, de austera fidelidad a la nobleza de la obra iniciada es, en efecto, el mérito más puro de González Martínez. Sólo en Othón encontramos el mismo ejemplo de subordinación metódica a un ideal preestablecido. Dentro del paisaje de la poesía mexicana, González Martínez significa la claridad abstracta que precede a un crepúsculo... Hubo una época en que el lirismo se hizo preceptivo. Hastiados de las doctrinas del *arte por el arte*, los poetas sufrieron el contagio del pragmatismo y quisieron construir un poema *útil*, sin pensar que precisamente lo que hace el encanto del arte es su inutilidad, su perfecta y deliciosa inutilidad. González Martínez representó en México este periodo del simbolismo. Y, pese a los defectos que sus detractores de hoy advierten en su obra, hay que reconocer que lo representó con singular firmeza y brío.

Quiero resaltar aquí únicamente el conminativo uso del pretérito. Un poco más adelante, Torres Bodet concluye: "actores invisibles en el drama de su propia evolución Tablada y González Martínez, el campo ha quedado en poder de los jóvenes".

En la *Antología de la poesía mexicana moderna*, editada por Jorge Cuesta (Contemporáneos, México, 1928), la nota anónima que precede a los poemas de González Martínez elegidos por el o los antólogos, dice en parte:

---

González Martínez en *Contemporáneos* no es más abundante: siete poemas en enero de 1929 (núm. 8, pp. 1-7) y cinco más en octubre de 1929 (núm. 17, pp. 210-217); estos últimos aparecerán en libros posteriores del autor: *Poemas truncos* (1935) y *Bajo el signo mortal* (1942).

Nutrida en los manantiales de la poesía simbolista francesa (Verhaeren, Henri de Régnier), su actitud no podía, sin embargo, atrever —ni por el tiempo ni por el espíritu— una renovación de los materiales mismos de la lírica aceptada y, así, dejando a Ramón López Velarde el papel de inquietador que la alta categoría de su talento hubiera podido realizar más plenamente, definió una renovación temática, más dirigida a valorar las emociones del pasado, depurándolas, ahondándolas, que a preparar al futuro una sensibilidad.

Pero (el pero es mío) termina así la nota:

Su retórica, de planos muy simples y sólidos; la pureza abstracta de su lenguaje, más lineal que pintoresco; la elevación de su generosidad artística y, casi continuamente, la majestad de su pensamiento, aseguraron en seguida a González Martínez un puesto de honor en el grupo de los poetas mayores de nuestra literatura. El interés de los jóvenes lo convirtió muy pronto en un escritor de influencia. Pero ésta tuvo la fortuna —el acierto más bien— de no traducirse en escuela, de no multiplicarse en discípulos, sino de aceptar la condición transitoria que el poeta que la inspiraba quería, sirviendo, a quienes la recibieron, más de guía que de ejemplo, más de estímulo que de guía (pp. 67-68).

Nótese, por favor, la extrema cautela de tono y de lenguaje, no del todo indignos del mismo González Martínez.

Y nuevamente Novo, en 1931:

Todos ellos [los editores de *México Moderno*], como el doctor [González Martínez], en quien el hecho podía justificarse en vista de su profesión, le habían torcido el cuello al cisne y estaban consecuentemente llenos de lagos, corazones, plenilunios, halagos, sinrazones, junios. Si por un momento estuvieron a punto de adoptar la expresión de Nervo, la desaparición de este hermano melancolía, verificada un año antes, derivó la atención de los jóvenes de entonces hacia el más perdurable, sonoro, filosófico, didáctico alejandrino del doctor González Martínez. Diose por entonces la literatura mexicana a buscar en todas las cosas un alma y un sentido oculto, a no fiarse de la apariencia vana, a husmear, seguir el rastro de la verdad "arcana", escudriñante el ojo y avizor el oído. ¿Serán ya corazones delirantes? Que sus propios autores, en la sinceridad de su alcoba, releen y enrojecan, de orgullo o de vergüenza ("Veinte años de literatura mexicana", *El Libro y el Pueblo*, IX, 4, junio de 1931, pp. 5-6).

La *sans-façon* de Novo, así como su desparpajado talento, han comenzado a violar ciertos sellos críticos, y así Jorge Cuesta afirma en 1934:

González Martínez *es el simbolismo mexicano*... La moralidad en su poesía es una reserva que hace una penitencia reflexiva, una especie de

arrepentimiento; su objeto es alejarse la satisfacción, mantener viva y despierta la pena; a causa de ella se acerca a la belleza con desconfianza, prefiriendo su mentira en la imaginación a su falsa presencia. Se la nombra exactamente si se dice que es ésta una “desconfianza mexicana”; que es el temor de ser particular, de no concertar universalmente. La belleza —parece decir González Martínez— no me es familiar, no me está próxima; y con esta conciencia le devuelve su verdadera condición extraordinaria y furtiva (*Poemas y ensayos*, UNAM, México, 1964, vol. II, p. 191).

En 1944 aparece la primera parte de la autobiografía de González Martínez. Una reseña de Xavier Villaurrutia dice en lo conducente:

Tanto como la historia de una vida en que los tormentos y las tormentas no han sido nunca excesivos y en que las aventuras no tienen carácter novelesco ni, menos aún, picaresco, las memorias de Enrique González Martínez son la historia de una vocación poética. Porque la vida y la obra de este poeta mexicano han ido, como en su conocido poema, cogidas de la mano, “como hermana y hermano”. Vida y obra se responden y corresponden y, pudiéramos decir, entablan diálogos; abren interrogaciones para cerrarlas después, o para dejarlas en suspenso, también, dolorosamente, pero con un dolor que parece hallar una forma de consuelo en su recato y su pudor (*El Hijo Pródigo*, VI, 19, octubre de 1944, p. 58).

Torres Bodet, en su autoidílica y autocomplaciente autobiografía, *Tiempo de arena*, publicada en 1955, declara que de los grandes poetas de México, Enrique González Martínez era el que más le atraía. Pronto, dice, una transición se anunciaba, que lo llevaría de este poeta a Antonio Machado, de Shelley a Keats, de Verlaine a Baudelaire —y de la cítara de Darío al acordeón quejumbroso de Villaespesa. Con personal sonrojo por este último trueque, cito a continuación este texto:

Lo que más continuaba atrayéndome, en González Martínez, era el rigor de la afirmación poética; aquello que Ventura García Calderón llamó su “puritanismo” frente a los alardes de los más célebres modernistas. Por la dignidad de su vocación, sacerdocio laico, el poeta de *Los senderos ocultos* nos incitaba a vencer, en la medida en que nos fuera posible, las complacencias verbales que suelen propagarse, como epidemias, en las letras de Hispanoamérica.

“Hombre del búho”, se calificó en un valiente resumen autobiográfico. Pero no era tanto la concentración taciturna del búho lo que nos persuadía entonces en su lirismo, cuanto su filosófica humanidad, su piedad para los humildes, su idioma límpido y transparente, sus símbolos siempre nobles y, sobre todo, la varonil entereza con que fundía en el acero de su alma intrépida, como en el nombre de uno de sus volúmenes, el ensueño con la fuerza y la fuerza con la bondad (*Tiempo de arena*, México, FCE, 1955, pp. 96-97).

No puede hablarse de unanimidad en la actitud o en el juicio de los Contemporáneos respecto de Enrique González Martínez y su poesía. No la hay y no podría haberla. En sus muy numerosas líneas sobre este poeta, con severidad, posiblemente con justicia crítica, con trabajado o trabajoso respeto, los Contemporáneos, en especial los más jóvenes, han minado, de manera refinada, el trono poético de este escritor. Han salvado al hombre, pero han derribado su corona. En cierto modo, le han torcido el cuello al búho.

Esto pasó hace más de cincuenta años. Nuestra actual visión o percepción del fenómeno poético mexicano de este siglo, ha sido, por muy buenas y sólidas razones, condicionada por el buen gusto, por el rigor crítico, por la "contemporaneidad" de Contemporáneos. Esto hace preguntarme: ¿no es tiempo ya de revisar y revalorar todas estas figuras a las que les tocó en suerte, buena o mala, ser el pasado inmediato de una extraordinaria generación literaria?

## CARLOS PELLICER Y LA RETÓRICA DE LA SOLEDAD<sup>1</sup>

EUGENE MORETTA  
*City University of New York*

La cuestión de si Carlos Pellicer perteneció o no a la generación de los Contemporáneos se ha discutido ya en numerosos estudios, y parece que los que prefieren excluirlo cuentan con abundantes motivos para ello. Dejando aparte la polémica sobre si los propios Contemporáneos constituían una verdadera colectividad literaria o si no eran más que un “grupo sin grupo”, como los llamó Villaurrutia,<sup>2</sup> está claro que Pellicer siempre se mantuvo a cierta distancia de todos ellos. Distancia en primer lugar geográfica: el poeta se encontraba fuera de México entre 1926 y 1929, precisamente los años en los que se fundaron las revistas clave de la generación, *Ulises* y *Contemporáneos*, y en los que se publicó la controvertida *Antología de la poesía mexicana moderna*.<sup>3</sup> Distancia, además, espiritual y anímica: Pellicer, el poeta del color y de la alegría de vivir, el poeta enraizado en el continente americano, presenta un fuerte contraste respecto de sus colegas, cuyas obras, más sombrías e introspectivas, reflejan la influencia europea, con sus varios ismos: solipsismo, existencialismo, surrealismo.

<sup>1</sup> Agradezco a la Grant Foundation de la City University of New York la ayuda material que me ha permitido llevar a cabo este estudio. Agradezco también a Carlos Pellicer López, quien tan generosamente me ha proporcionado datos y ha puesto a mi disposición escritos inéditos de su tío, el poeta Carlos Pellicer.

<sup>2</sup> *Obras*, ed. de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 828. En adelante todas las citas de la obra de Villaurrutia corresponderán a esta edición; en el propio texto del ensayo se indicará (entre paréntesis) la página exacta de la cita.

<sup>3</sup> La reacción más bien hostil de Pellicer ante la aparición de esta antología ha sido documentada cuidadosamente por Samuel Gordon y Fernando Rodríguez en su artículo “Un inédito de Carlos Pellicer sobre la *Antología de la poesía mexicana moderna*”, *Revista de la Universidad* (Universidad Juárez Autónoma de Tabasco), núms. 17 y 18 (septiembre-diciembre de 1987): 30-38.

Pero la diferencia resulta más compleja de lo que podría parecer. Sin menospreciarla y sin pretender resolver la cuestión del grado de afinidad existente entre Pellicer y los Contemporáneos, podemos, quizá, replantear el tema tomando nota, primeramente, de una coincidencia en el tiempo. En 1937 Pellicer publica *Hora de junio*,<sup>4</sup> poemario que según él mismo es fruto de “diez años de labor”.<sup>5</sup> Sólo un año después se publicará en Buenos Aires la primera edición de *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia, colección cuyos primeros “nocturnos” se remontan a la época en que se fundó la revista *Contemporáneos*. El año siguiente, en 1939, saldrá *Muerte sin fin* de José Gorostiza,<sup>6</sup> largo poema de una larga gestación. Es decir, en el breve tiempo de tres años aparecen sendas obras que representan para cada uno de sus autores un extenso periodo de trabajo y reflexión. Al final, Villaurrutia y Gorostiza, según lo indican inclusive los títulos de sus respectivos libros, se consagran entre los Contemporáneos como máximos poetas de la muerte. Pellicer, en cambio, aunque nunca dejará de ser el poeta de la vida por excelencia, llega a su *Hora de junio* en momentos que van poniendo a prueba su fervor juvenil. De esto tenemos un primer indicio en una carta suya de 1928 enviada desde Roma a Juan Pellicer, su hermano, a quien dedicará nueve años más tarde la obra mencionada. Dice el poeta que con *Caminó*, el próximo poemario por publicarse, ya se pone punto final a lo que él califica de “primera juventud” tanto de su poesía como de su vida; habla a continuación de un futuro cercano “cuando esta *primavera gigantesca* que aún me acompaña convierta los girasoles y las grandes rosas en breves frutos intensos, cuando mi *entusiasmo* por la vida se cambie de grito hermoso en una sola y viva mirada”.<sup>7</sup> Este viaje hacia el verano poético incluirá, en la vida de Pellicer, dos experiencias que seguramente contribuyeron a una mayor profundización de su poesía: me refiero al encarcelamiento sufrido por el poeta en 1930 a raíz de sus actividades políticas, y a la intensa relación sentimental que sostuvo entre agosto del mismo año y enero de 1931 —relación repentinamente truncada que dio origen a los veinte poemas de *Recinto* (éstos, a pesar de anteceder a *Hora de junio*, quedarán sin publicar hasta 1941).<sup>8</sup>

<sup>4</sup> *Hora de junio (1929-1936)*, México: Hipocampo, 1937. Recogido en Pellicer, *Obras. Poesía*, ed. de Luis Mario Schneider, México: Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 216-262. En adelante todas las citas de la obra de Pellicer corresponderán a esta edición, de la cual sólo se indicará entre paréntesis la página de la cita.

<sup>5</sup> Nota inédita, escrita a mano, sin paginación y fechada “abril de 1937”.

<sup>6</sup> Recogido en Gorostiza, *Poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 103-144. Todas las citas de *Muerte sin fin* corresponden a esta edición.

<sup>7</sup> *Cartas desde Italia*, ed. de Clara Bargellini, México: Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 104-105. *Cursivas* de Pellicer.

<sup>8</sup> *Recinto y otras imágenes*, México: Fondo de Cultura Económica, 1941. Recogido en *Obras. Poesía*, pp. 271-330.

Si Pellicer comparte con Villaurrutia y Gorostiza un momento en que su vocación poética se define o se aclara, una mirada a los poemas mejor logrados de *Hora de junio* y una comparación entre ellos y los textos de *Nostalgia de la muerte* y *Muerte sin fin*, sugieren que existe, además, cierta afinidad entre las tres obras. Mónica Mansour observa que uno de los rasgos que Pellicer tiene en común con los Contemporáneos es su tendencia a hacer de la poesía un tema poetizado, una problemática entre las otras tratadas por el poeta.<sup>9</sup> Entre todos los Contemporáneos, efectivamente, la problemática de la poesía es inseparable de la problemática total que es la vida, pues en última instancia el poetizar participa del mismo impulso que rige el sufrir, el amar y el soñar. Cuando Pellicer pone al frente de *Hora de junio* unos versos que concluyen así:

El cuerpo hermoso quiere el infinito  
y ya no la belleza. ¡La belleza  
sin nombre, oh infinito!  
(p. 216.)

reconocemos en su inquietud tanto al hombre que desea superarse en el orden de los valores humanos y divinos como al poeta que (según lo indica la frase “sin nombre”) busca conciliar palabra y silencio. Asimismo, en los “nocturnos” de Villaurrutia la angustia del sujeto frente a la posible irrealidad de su propio ser es también angustia ante la desaparición o enajenación de su voz, y como tal conlleva el temor de que el ritmo propio de la expresión poética se convierta en “muda telegrafía a la que nadie responde” (p. 48). Para Gorostiza, el descubrimiento de que el universo, en cuanto materia, se niega a someterse a la forma que la inteligencia busca imponerle coincide con el momento

cuando el hombre descubre en sus silencios  
que su hermoso lenguaje se le agosta,  
se le quema —confuso— en la garganta,  
exhausto de sentido;

momento en que los “cántos” del poeta “se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga” (pp. 134-135).

Se trata, en resumidas cuentas, del tema de la soledad, y la soledad en *Hora de junio*, así como en las obras de Villaurrutia y Gorostiza, abarca existencia y poesía sin diferenciar netamente entre ellas. Para nuestros poetas, estar solo significa añorar la plenitud pero sentir su ca-

<sup>9</sup> “Introducción” a Carlos Pellicer, *Poemas*, México: Promexa, 1979, p. xvi.

rencia —plenitud y carencia, esto es, en lo que se refiere a la búsqueda de un principio vital que dé sentido al existir y también al poetizar. Mientras que en los dos poetas de la muerte la soledad supone una búsqueda a partir de cero (o sea, a partir de un vacío existencial), en el Pellicer de *Hora de junio* la carencia es la que media entre una plenitud ya lograda y otra superior que sólo se deja vislumbrar. El mismo Pellicer dice, en la ya citada carta desde Roma, que los poemarios que van de *Colores en el mar* hasta *Camino* han representado “una época de *materialismo verbal*” y que el último de ellos es nada menos que “un torrente de imágenes”.<sup>10</sup> Esta caracterización de su primera etapa poética (es decir, de su primera plenitud) nos remite al Pellicer heredero del creacionismo,<sup>11</sup> de cuyo máximo exponente, el chileno Vicente Huidobro, es el famoso verso “El poeta es un pequeño Dios”.<sup>12</sup> Es el Pellicer ya conocido por su dominio de la realidad exterior: el poeta que por la fuerza de su palabra dispone y reordena las casas de Curazao, el poeta-aviador que se distancia de su mundo lo suficiente como para transformarlo en creación suya, el divino jugador para quien lo real es “lo que diga el poeta” (p. 23). De manera que a la soledad, que tanta importancia tendrá en *Hora de junio*, hay que verla contra el fondo de una previa visión poética en la que el hombre, un centro irradiador de vida, comparte con el propio Dios el poder de dictar las leyes de la naturaleza. Tal visión, aunque seguirá caracterizando muchos poemas posteriores de Pellicer, ya se concibe en los mejores versos de *Hora de junio* como el mero recuerdo de una época pasada, según lo indican los verbos en tiempo pretérito que utiliza el poeta para evocar su estado adánico en un paraíso ahora lejano:

Yo rebose los cántaros del río,  
 paré la luz en los remansos viejos,  
 di órdenes a todos los reflejos;  
 Junio perfecto dio su poderío.  
 (p. 236.)

El junio que fue y el junio que es: presencia y ausencia; plenitud juvenil y soledad del hombre maduro. Claro está que en los sonetos de este poemario el elemento anecdótico más visible es el de un amor que

<sup>10</sup> *Cartas desde Italia*, pp. 104-105. Cursivas de Pellicer.

<sup>11</sup> Sobre la deuda de Pellicer con el creacionismo, véase George Melnykovich, *Reality and Expression in the Poetry of Carlos Pellicer*, Chapel Hill: University of North Carolina, 1979, pp. 27-49.

<sup>12</sup> En el poema “Arte poética”, del poemario *El espejo de agua* (1916). Reproducido en José Olivio Jiménez, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*, Madrid: Alianza, 1979, p. 130.

se vino abajo.<sup>13</sup> Pero la fragmentaria historia amorosa apunta a una crisis del hombre-poeta en su totalidad; crisis que supone el fin de una época de exuberante vitalidad y la ansiosa espera de otra nueva que la supere. Para precisar, diríamos que tanto en los sonetos como en los largos poemas meditativos de *Hora de junio* —principalmente en “Esquemas para una oda tropical” (primera intención) y en “La voz”<sup>14</sup>— el narrador poético toma conciencia de un dilema que es propio de los individuos dotados de un extraordinario talento creador, sobre todo si son creyentes: a saber, el conflicto entre el irreprimible impulso inspirador de múltiples realidades fantaseadas, y el anhelo de pasar más allá de la multiplicidad, al encuentro del principio unitario que rige todas las cosas; o sea, de la “sola y viva mirada” prometida en la carta de 1928.<sup>15</sup> La soledad, entonces, parte de una insatisfacción frente a lo que hemos oído al poeta denominar en esa misma carta como “materialismo verbal” y “torrente de imágenes”, y su peculiar angustia proviene del no poder aún realizar el “viaje / de infinidad” (p. 252) que lo lleve adonde las imágenes diversas cederán ante la Imagen primigenia. Reconocimiento, en fin, del abismo que separa la condición de “pequeño Dios” nombrador de mundos y la experiencia de intimidad con ese Dios único en el que todo nombrar tiene su origen.

Al notar cómo se va configurando esta soledad pelliceriana a través de *Hora de junio*, descubrimos sorprendentes paralelos con las visiones poetizadas por Villaurrutia y Gorostiza. En primer lugar, para los tres poetas la soledad toma la forma de un exilio del sujeto, quien se siente incomunicado con su propio ser y con toda fuente de energía vital; ello da como resultado un sentido de parálisis o encierro que frustra la voluntad e impone una angustiada espera. El ambiente nocturno de *Nostalgia de la muerte* significa limitación: la sombra obstaculiza al que intenta explorar el mundo, envolviéndolo en su manto de silencio e invisibilidad y dramatizando así la incapacidad de la conciencia para conocer cualquier realidad que no sea ella misma. El poema *Muerte sin fin* establece desde su primer momento la imagen de un yo poético confinado dentro de la estrechez de un mundo hostil que le niega el contacto vital que él busca: “sitiado en mi epidermis”, se autodescribe el yo na-

<sup>13</sup> En el documento inédito citado en la nota 5, el propio Pellicer afirma que los sonetos de *Hora de junio* “se refieren, casi todos, a un desastre sentimental”. ¿Será éste el mismo que inspiró los poemas de *Recinto*?

<sup>14</sup> En la misma declaración citada en la nota anterior, Pellicer informa que sobre estos “dos poemas fuertes... reposa un arco poemático de temas diversos conjugado con otro —interior— de sonetos”.

<sup>15</sup> Este dilema fue planteado por Thomas Merton en su ensayo “Poetry and Contemplation: A Reappraisal” (prólogo a sus *Selected Poems*; reproducido en *A Thomas Merton Reader*, edición revisada, ed. de Thomas MacDonnell, Nueva York: Doubleday, 1974, pp. 399-415).

rrador, “por un dios inasible que me ahoga” (p. 107). Si la soledad es en Villaurrutia sombra y en Gorostiza asfixia, podría resumirse en los sonetos de Pellicer con la palabra “nube”, que da algo del sentido de ambas imágenes. Porque las nubes son, antes que nada en el Pellicer maduro, símbolo de ese cuestionamiento que ya viene minando la exuberancia del joven amante y poeta. Representan un “cielo en que la duda empieza” (p. 243) e, imaginadas desde adentro, forman una envoltura opaca que mantiene al sujeto aislado de todo lo que antes lo vivificaba —aislado, eso es, de aquella fuerza del amor que es también fuerza de la palabra poética:

Vuelvo a ti, soledad, agua vacía,  
 agua de mis imágenes, tan muerta,  
 nube de mis palabras, tan desierta,  
 noche de la indecible poesía.

(p. 227.)

Poesía, verdad de todo sueño,  
 nunca he sido de ti más corto dueño  
 que en este amor en cuyas nubes muero.

(p. 236.)

Un segundo rasgo de la soledad que comparte Pellicer con sus dos colegas Contemporáneos es su tendencia a relacionarla con una caída, sugiriendo de este modo la pérdida de un estado de gracia. El yo poético villaurrutiano describe su encierro nocturno como “líquida sombra en que me hundo” (p. 50) y califica de “interminable descenso” su movimiento a través de él. Dicho movimiento empieza “En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen” (p. 47), y con ese símil adquiere el aspecto de un pecado original cuya consecuencia es el lento desplazarse hacia abajo del solitario náufrago. En *Muerte sin fin* el yo es una figura de “conciencia derramada” y “alas rotas”, y como tal se identifica con el agua, que es a su vez “un tumbo inmarcesible, / un desplome de ángeles caídos” (p. 107). La imagen de los ángeles caídos, la cual aparece también en algún nocturno de Villaurrutia, añade al hecho de la soledad la sensación de estar viviendo en un mundo literalmente *venido abajo*, víctima de un naufragio primordial, en el que cualquier iniciativa del individuo ha de quedar frustrada. Los poemas de *Hora de junio* transmiten algo de esa sensación: por ejemplo, los “Esquemas para una oda tropical” recrean un sugestivo momento en el que el poeta se encontró sumergido en el “agua subterránea” de un cenote; su descenso por la oscuridad acuática lo lleva al encuentro con “una serpiente”, imagen bíblica de la Caída, cuya siniestra aparición hace pasar “por [su] sangre una gran sombra” (pp. 218-219). Además, los sonetos contienen frecuentes referencias al amor fracasado como contraposición entre “los

cielos”, de los que el yo se reconoce ausente, y el “abismo” que es su morada actual (p. 251). El último poema, “La voz”, evoca un paraíso original en que “las cosas y los seres” existieron unidos “en el pensamiento de Dios” y la poesía fue “La voz de cada cosa... enumerando el mundo”. Es significativo que la pérdida de ese paraíso tome la forma de un tiempo presente en que la expresión poética queda reducida a “palabras de ángeles caídos” —es decir, mediante la misma figura que acabamos de ver en Gorostiza, a palabras cuya incapacidad para crear refleja el estado solitario del hombre condenado a la incomunicación:

Cuando la voz del ángel mostró al hombre la soledad  
 (el hombre antes formaba parte de la montaña,  
 de río y nube y flor y esmeralda y abeja),  
 la voz primera humana fue de un asombro inmenso;  
 primero, la distancia de las cosas  
 y después la terrible belleza de las cosas.  
 (p. 259.)

La última característica de la soledad que cabe señalar como zona de convergencia entre Pellicer y los dos Contemporáneos consiste en la tendencia a insinuar la irrealidad del mundo exterior a la conciencia, incluido el mundo verbal. El hecho de no estar comunicado con ningún principio vital lleva al yo a dudar de la existencia tanto de un mundo objetivo como de su propia integridad humana, y su duda se traduce poéticamente en una disolución del mundo concreto o en su multiplicación absurda. El ejemplo más dramático de ello en Villaurrutia es el ya citado “Nocturno en que nada se oye”, donde a la lenta caída del yo la acompaña un progresivo desprendimiento de las partes del cuerpo, las cuales se alejan del sujeto hasta que éste se queda:

sin más que una mirada y una voz  
 que no recuerdan haber salido de ojos y labios.  
 (p. 47.)

Luego la voz, imaginada visualmente, cae entre dos espejos enfrentados y se vuelve repetición incesante e insensata, poesía hecha mero eco de sonidos:

y mi voz que madura  
 y mi voz quemadura  
 y mi bosque madura  
 y mi voz quema dura.  
 (p. 47.)

Del mismo modo, en otro célebre nocturno de fuerte atmósfera onírica, el yo sale al encuentro de una fugaz presencia animada que no re-

sulta ser más que una estatua ambulante; inclusive la solidez de ésta, mientras elude al yo perseguidor, se va disgregando en una serie de metamorfosis y termina por ser una simple imagen de espejo; eso es, mero doble del yo (pp. 46-47). Esta propensión que tienen las cosas y los seres a perder los lineamientos que los distinguen y los diferencian (hasta confundirse con el yo que los contempla) se deriva del solipsismo villaurrutiano y define el carácter de su poesía amorosa. En Gorostiza, la resistencia de la materia a someterse al intelecto ordenador se poetiza principalmente como un "colapso" universal (p. 130) que constituye una especie de caída última. Lo que es más, se poetiza, en la segunda mitad de *Muerte sin fin*, como una *involución* darwiniana,

en que los seres todos se repliegan  
hacia el sopor primero  
a construir el escenario de la nada;  
(p. 133.)

es decir, como un inexorable retorno de toda la creación, a través de formas cada vez más primitivas, hacia la génesis del mundo:

cuando todos inician el regreso  
a sus mudos letargos vegetales;  
...  
cuando todo —por fin— lo que anda o reptaba  
y todo lo que vuela o nada, todo,  
se encoge en un crujir de mariposas,  
regresa a sus orígenes  
y al origen fatal de sus orígenes,  
hasta que su eco mismo se reinstala  
en el primer silencio tenebroso.  
(pp. 136-137.)

De esta manera, la soledad del narrador poético (soledad que significa la impotencia de su intelecto ante el deseo de imponer una estructura a lo informe) se refleja mediante la reducción progresiva de la realidad exterior, que abandona al sujeto fragmentándose ante sus ojos y cambiando continuamente de identidad.

La representación de una realidad mudable había caracterizado, desde luego, al Pellicer de los poemarios anteriores a *Hora de junio* e incluso a varios poemas de este mismo libro; pero se había realizado siempre en función de aquel entusiasmo del poeta-dios que dominaba su creación, siendo capaz de transformarla instantáneamente de acuerdo con nuevas perspectivas e inesperadas asociaciones entre imágenes. Tal es el caso, por ejemplo, del virtuosismo visual de "Grupos de palomas" (pp. 141-142), tan cuidadosamente estudiado por el crítico Andrew De-

bicki.<sup>16</sup> Los sonetos de *Hora de junio*, en cambio, introducen una nota angustiada. En ellos, aunque sólo en momentos aislados y sin el trasfondo pesimista de un Gorostiza o un Villaurrutia, el mundo exterior obedece no a un impulso vital que lo dote de nuevas y vibrantes presencias, sino a un clima de desgaste que resta a cosas y personas su sustancia e individualidad. Es un mundo de “imágenes muertas en la oscura / piedad de las palabras” (p. 235) y todo lo que conserva del ser amado es lo que llama el narrador “la imagen creciente de tus ruinas” (p. 236). La desilusión del hombre-poeta se funde con la del amante abandonado, produciendo en la figura de la rosa un símbolo del objeto del deseo. A punto de caer en las manos del sujeto, esta “rosa en la altura de sus ramos / ya es otra rosa que se indetermina” (p. 244): equivalente pelliceriano de la estatua que elude al perseguidor, en el nocturno de Villaurrutia, cambiando de identidad; también eco lejano del aniquilamiento universal que en *Muerte sin fin* decreta la incesante transmutación de lo creado, que, irreconocible, sigue en viaje hacia la semilla. La “indeterminación” del otro (de *lo otro*) corresponde a la negativa de la realidad a dejarse captar por el sujeto, ya que éste queda ineluctablemente separado de ella:

Tú eres la inmensidad, el imposible  
amor, el dulce amor, amor terrible,  
la distancia constante de mí mismo.  
(p. 252.)

El distanciamiento efectuado por el “imposible / amor” presta al otro el aspecto borroso de “un vago monte / con nubes de oro, nubes de horizonte” y la insustancialidad de un ser “compuesto de la noche a la mañana” (p. 252).

El hecho de la soledad y las varias maneras de poetizarla que acabamos de observar son algo así como vasos comunicantes entre la poesía madura de Pellicer, por una parte, y la de Villaurrutia y Gorostiza, por otra. Al mismo tiempo son, paradójicamente, testimonio de la enorme diferencia que existe entre el autor de *Hora de junio* y los dos Contemporáneos. Porque para estos últimos la soledad es definitiva: no lleva a ninguna condición que la supere, sino que se establece, ella misma, como la condición fundamental e irrevocable de la vida. En *Nostalgia de la muerte* el encierro del sujeto dentro de su “líquida sombra” se torna exilio permanente con la comprobación de que entre el poeta y el mundo exterior no hay más que un silencio total:

<sup>16</sup> Véase “La originalidad de Carlos Pellicer: perspectiva y significado en su poesía”, en A. Debicki, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos: punto de vista, perspectiva, experiencia*, Madrid: Gredos, 1976, pp. 76-96.

Y ni siquiera el acento  
de una voz indefinible  
que llegue hasta el imposible  
rincón de un mar infinito  
a iluminar con su grito  
este naufragio invisible.  
(pp. 50-51.)

Por eso la caída del yo poetizada por Villaurrutia es en última instancia el hundimiento del naufrago hasta morir ahogado en el fondo del mar nocturno. La absurda proliferación de las imágenes a través del espejo, o su inexorable fragmentación, resultan ser un mero prelude a la desaparición del sujeto mismo, a ese momento fatal cuando “el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse” (p. 48). Entonces la muerte reina sobre todo, y sólo en este sentido es posible decir que la soledad villaurrutiana se resuelve, por fin, en el hallazgo de un principio unificador. Es, pues, un principio no vital sino mortal, como lo demuestran los conocidos versos de “Décima muerte”:

Si en todas partes estás,  
en el agua y en la tierra,  
en el aire que me encierra  
y en el incendio voraz;  
y si a todas partes vas  
conmigo en el pensamiento,  
en el soplo de mi aliento  
y en mi sangre confundida,  
¿no serás, Muerte, en mi vida,  
agua, fuego, polvo y viento?  
(p. 70.)

La “inteligencia” que protagoniza *Muerte sin fin*, y que el poeta califica de “soledad en llamas” y “páramo de espejos” (p. 119), presencia no sólo el “colapso” del mundo y su regreso al caos primordial: es testigo, además, de la muerte de Dios, de ese “Dios que gime / con un llanto más llanto aún que el llanto” (p. 141). Semejante negación absoluta, tanto de la creación como de su creador, constituye el último acto del drama de la soledad, que, en vez de llevar al sujeto al momento de su liberación, se confirma en él como estado ineludible. La reducción de Dios a puras “migajas, borra, ceniza” y su imagen como mera luz emitida por una estrella que ya dejó de existir (p. 143) significan que el viaje del yo solitario ha terminado en la nada. La única compañía que le queda a éste son la “putilla del rubor helado” (figura que, al burlarse del amor, evoca la incomunicación completa) y “el Diablo”: ángel definitivamente caído y símbolo de la desesperación total (p. 143). Al igual

que en el caso de Villaurrutia, entonces, la caída en la soledad excluye la posibilidad de la redención.

Carlos Pellicer, por el contrario, presta al fenómeno de la soledad el carácter no de una condición insuperable, sino de una etapa necesaria para que el hombre-poeta ingrese finalmente en una nueva plenitud. A diferencia de la “soledad en llamas” que en Gorostiza consume al sujeto sin redimirlo, el estar solo en *Hora de junio* conlleva la noción de que la experiencia de su fuego abrasador, una vez aceptada y sufrida, purificará al individuo en vista de una libertad futura que es en primer lugar una libertad poética:

Yo quiero arder mis pies en los braseros  
de la angustia más sola,  
para salir desnudo hacia el poema  
con las sandalias de aire que otros poros  
inocentes le den.

(p. 216.)

La representación de la soledad como exilio del hombre frente a una vitalidad originaria apunta no sólo a un sentido de desamparo existencial; abarca, además, la intuición de lo que espera al individuo al cabo del periodo de prueba: a saber, la recuperación de su propio ser a través de la difusión de éste en el inefable Ser que anima todo el universo y cuya presencia se manifiesta como ritmo, danza y vuelo (p. 238). La soledad es, entonces, tránsito de las imágenes múltiples a la Imagen unitaria. Lleva al momento en que el poeta, en cuanto poeta, será “un grito, un solo grito claro / que dirija en mi voz las propias voces” (p. 220). Este paso del plural al singular (las voces, la voz) marca dicho tránsito, notablemente en el último poema del libro, en donde hay un constante juego de contrarios entre la creación concebida como enumeración adánica de las cosas y “la universal fusión” (p. 260) que se fundamenta en el silencio constitutivo del “Paraíso / de la voz de Dios” (p. 262). Produce su efecto también en los sonetos: por una parte, “las nubes”, como ya hemos visto, significan el paralizante encierro de la soledad; por otra parte, “la nube” sugiere una especie de renacimiento que ha de experimentar el sujeto al final de su exilio, en esa “única hora que me espera”. De ahí que el deseo del poeta se exprese mediante la frase “Álzame hasta la nube que ya existe”, pero también con las palabras “líbrame de las nubes” (p. 228; las cursivas son mías).

Del mismo modo, el fenómeno de la caída, que en Villaurrutia y Gorostiza no pasa de ser signo de una negación total, se convierte en símbolo de una autoentrega que despoja al individuo de todo lo que pueda impedir su libre ingreso en el reino paradisiaco. En los sonetos de *Hora de junio* el ya perdido amor, al identificarse con la exuberancia

creadora de una juventud ahora desaparecida, se resume en la imagen de las “vidas de onda”: o sea, en la actividad incesantemente transformadora que caracteriza la superficie del mar. De esta manera el descenso del narrador poético, cuando “el amor se ahonda”, representa el abandono de la etapa juvenil y la inmersión en una oscura e incierta quietud. Pero lo que más llama la atención es que el descenso es a la vez un ascenso, como lo indica la paradoja de un amor que “*baja* al seno de mayor *altura*” y permanece “*abajo* en lo más *alto*” (cursivas mías). Es decir, el yo solitario, al tocar fondo, muere a su vida anterior y renace a otra nueva, pasando por el abismo de su propia negación y emergiendo al otro lado donde, mediante otra transformación de lo plural en singular, “se enriquece la unidad de los dos”. Las honduras del mar, en vez de ser la simple tumba de un náufrago ahogado, presencian “la figura / de un árbol submarino que florece”: una verdadera *profundización* en todos los sentidos de la palabra, a través de la cual el poeta entra en comunión con la energía vital del mundo entero (p. 251).

Este contexto de un morir en un plano de vida para resucitar en otro superior (contexto que en el poemario *Práctica de vuelo* se elaborará en términos específicamente cristianos) también echa luz sobre aquellos momentos de *Hora de junio* en los que la realidad se ve en proceso de disolución, indeterminación o distanciamiento. En efecto, tal proceso, lejos de señalar la inexistencia del mundo exterior, apunta hacia una penetración más intuitiva en éste, hasta tocar su invisible centro, el espíritu que le infunde vida. Si “una flor sola” se marchita y se deshace en la oscuridad de la selva, es para sacrificar su propia identidad en aras de una renovación vital de mayor trascendencia: es decir, la flor “fecunda pudriéndose la otra primavera” (p. 219). La distancia que separa al yo del tú, y que tiende a convertir a este último en una presencia indistinta y fugaz, se torna, a la postre, espacio de libertad; al cruzarlo, el sujeto ha de perderse en el misterio de la otredad para luego recobrase como íntimo partícipe de la creación más elemental:

Y quiero estar en ti, quiero ese viaje  
de infinidad, igual a su heroísmo  
de ser la luz, la nube y el paisaje.  
(p. 252.)

Lo que sugieren más que nada las observaciones aquí registradas es que Pellicer utiliza en gran parte la misma *retórica* de la soledad empleada por Villaurrutia y Gorostiza (eso es, un lenguaje común, una serie de imágenes parecidas para poetizar la experiencia de estar solo), pero la utiliza al servicio de una visión a fin de cuentas hartamente diferente. Quizá la forma más dramática de afirmarlo sería enfrentando algunos textos de *Hora de junio* con ciertos pasajes de *Nostalgia de la muerte*

y *Muerte sin fin* que suenan casi como su eco, aunque reflejan actitudes vitales bien distintas. Oigamos, por ejemplo, a Villaurrutia en el momento en que emplea la figura de la sombra para comunicar ese terror de pesadilla resultante de la conjetura de la propia inexistencia:

Tengo miedo de mi voz  
y busco mi sombra en vano.

¿Será mía aquella sombra  
sin cuerpo que va pasando?  
(p. 46.)

Luego escuchemos a Pellicer, para quien la indeterminación propia de la sombra refleja no la inexistencia personal, sino la posibilidad de fundirse uno mismo con el gran Todo que aquí se llama “poesía”:

¿Cuál de todas las sombras es la mía?  
A todo cuerpo viene la belleza  
y anticipa en los aires la proeza  
de ser sin el poema poesía.  
(p. 243.)

El advenimiento de una comunicación aguardada proporciona otro momento de impresionante semejanza y contraste entre los dos poetas. Para el narrador poético de Villaurrutia, la invasión del mar nocturno trae consigo no la iluminación reconfortante, sino la confirmación de una soledad irremediable que anuncia una muerte en vida:

¡Al fin llegó la noche a inundar mis oídos  
con una silenciosa marea inesperada,  
a poner en mis ojos unos párpados muertos,  
a dejar en mis manos un mensaje vacío!  
(p. 54.)

Pellicer se sirve de un ritmo parecido para acoger dentro de sí otra invasión: la de “la oda tropical”, que ha de realizar la fusión del yo individual con la voz y el espíritu de la naturaleza entera:

La oda tropical a cuatro voces  
podrá llegar, palabra por palabra,  
a beber en mis labios,  
a amarrarse en mis brazos,  
a golpear en mi pecho,  
a sentarse en mis piernas,  
a darme la salud hasta matarme  
y a esparcirme en sí misma,

a que yo sea a vuelta de palabras,  
 palmera y antílope,  
 ceiba y caimán, helecho y ave-lira,  
 tarántula y orquídea, zenzontle y anaconda.  
 (pp. 219-220.)

Concluamos con una confrontación entre los primeros versos de *Muerte sin fin* (versos que ya hemos citado en parte) y los dos cuartetos de un soneto de Pellicer. En el texto de Gorostiza la imagen inicial evoca la asfixia del individuo incapaz de sobrepasar los confines de una existencia sin sentido; otra metáfora, la del “lodo”, corresponde a su permanencia en el estado caído y prefigura el “colapso” que hacia el final del poema ha de reducir la creación a un caos primordial:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis  
 por un dios inasible que me ahoga,  
 mentido acaso  
 por su radiante atmósfera de luces  
 que oculta mi conciencia derramada,  
 mis alas rotas en esquirlas de aire,  
 mi torpe andar a tientas por el lodo;  
 lleno de mí —ahíto— me descubro  
 en la imagen atónita del agua,  
 que tan sólo es un tumbo inmarcesible,  
 un desplome de ángeles caídos  
 a la delicia intacta de su peso...  
 (p. 107.)

Para finalizar, veamos, paralelamente, los cuartetos de Pellicer, en donde la misma imagen del estar lleno de uno mismo significa ahora una plenitud de vida ya lograda, que busca otra plenitud en la unión con el Todo a través del tú; el lodo es aquí “el noble lodo”, punto de partida para el ascenso definitivo:

¿Por qué si ya estoy lleno de mí mismo  
 quiero de ti la brisa, el agua, todo  
 tu ser en mí, profundo de tal modo  
 que yo sea el abismo de tu abismo?

Gloria será de mágico cinismo  
 ir a tus cielos desde el noble lodo.  
 Jerarquía: tu codo con mi codo,  
 encontrarte y decir: tú eres yo mismo.  
 (p. 251.)

# ESPEJOS Y CONFIDENCIAS



## MARGARITA, PROSERPINA, EL NARRADOR Y TORRES BODET: "ARCHIPIÉLAGO DE SOLEDADES"

SARA POOT HERRERA  
*University of California, Santa Bárbara*

Nueve años de creación literaria y nueve libros de poesía de Jaime Torres Bodet<sup>1</sup> anteceden a su primera novela, *Margarita de niebla*, publicada en México en 1927.<sup>2</sup> El mismo año de su aparición, Benjamín Jarnés opinó que *Margarita de niebla* era el mejor libro de poemas de Torres Bodet, "un bello libro de transición".<sup>3</sup> Es, literalmente, el paso del poema a la prosa, la palabra final que se desata y culmina la primera etapa poética de este escritor.

Los siguientes cuatro libros de relatos de Torres Bodet, entre los que se encuentra *Proserpina rescatada* de 1931, se publican en Madrid.<sup>4</sup> Cierran este ciclo narrativo dos últimos libros que aparecen en México.<sup>5</sup> Hay una "cinta de plata" que se entrelaza temática y formalmente en esta prosa: son las reseñas de cine que aparecieron entre 1925 y 1926 en *Revista de Revistas*.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Estos libros son *Fervor* (1918), *El corazón delirante* (1922), *Canciones* (1922), *Nuevas canciones* (1923), *La casa* (1923), *Los días* (1923), *Poemas* (1924), *Biombo* (1925) y *Poetas* (1926, antología).

<sup>2</sup> Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla*, Cvltvra, México, 1927. El capítulo 5 apareció en la revista *Ulises*, 1927, núm. 3, pp. 29-33, con el título "Domingo".

<sup>3</sup> Benjamín Jarnés, "Libros americanos: *Margarita de niebla*", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de septiembre de 1927. Citado por Emmanuel Carballo, *Jaime Torres Bodet*, Empresas Editoriales, México, 1968, p. 259.

<sup>4</sup> *La educación sentimental*, Espasa-Calpe, Madrid, 1929; *Proserpina rescatada*, Espasa-Calpe, Madrid, 1931 (seguida de "Retrato de Mr. Lehar"); *Estrella de día*, Espasa-Calpe, Madrid, 1933; *Primero de enero*, Ediciones Literatura, Madrid; 1935.

<sup>5</sup> *Sombras*, Cvltvra, México, 1937, y *Nacimiento de Venus y otros relatos*, Nueva Cvltvra, México, 1941 [contiene "Nacimiento de Venus", "Retrato de Mr. Lehar", "Entrada en materia", "Parálisis" y "Antonio Arnoux"].

<sup>6</sup> Jaime Torres Bodet, *La cinta de plata*, L. M. Schneider, comp., UNAM, México, 1986. El libro recoge las 47 crónicas cinematográficas publicadas con el seudónimo "Celuloide".

De la *Narrativa completa* de Torres Bodet elijo *Margarita de niebla* y *Proserpina rescatada*<sup>7</sup> para hablar de las relaciones entre el autor y los personajes. Vistas en su contexto histórico y literario, *Margarita* es una novela que dialoga con otras muchachas en flor, *Novela como nube* de Gilberto Owen y *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia.<sup>8</sup> *Proserpina* se acerca rítmicamente a Ernestina de *La llama fría* de Owen<sup>9</sup> y se le acercan *Eglantina*, *Ondina* y *Eufrosina*, de Giraudoux y Jarnés.

La relación entre Torres Bodet y estos escritores se remonta sobre todo a una etapa de juventud; la misma a la que se refiere Francisco Ayala cuando escribe sobre *Margarita de niebla*:

No en vano los protagonistas de casi todas las novelas de este ciclo son unos jóvenes tímidos, ingeniosos. Con un lirismo indicador de aguda sensibilidad, y un espíritu burlón indicador de aguda inteligencia. Fluctuantes siempre entre lo sentimental y lo irónico, en un sesgo original y divertido.<sup>10</sup>

Concebida su primera novela por él mismo como “ejercicio”, “ensayo de prosa”, Torres Bodet explicita sus preferencias en cuanto a las lecturas presentes en su narrativa —Giraudoux, Proust, Goethe— y se refiere a los elementos precarios en sus relatos y a la reducción intencional del argumento.<sup>11</sup>

Se ha hablado de lo novedoso que representó para la época la narración de *Margarita*: en un primer plano, las imágenes y las metáforas; en un segundo plano, el argumento y la anécdota. La crítica se ha referido también al lirismo de *Proserpina*, a las visiones varias que los personajes ofrecen de ella, y a la combinación de lo moderno con lo clásico y lo mitológico. De ambas novelas, al monólogo interior, a la función de la memoria y a la introspección.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Jaime Torres Bodet, *Narrativa completa*, prólogo de Rafael Solana, 2 ts., Editorial Offset, México, 1985 (Col. Biblioteca, 29 y 30). Anoto entre paréntesis las páginas que cito. Las citas provienen exclusivamente del tomo I.

<sup>8</sup> *Novela como nube* y *Dama de corazones* fueron publicadas por Ediciones de Ulises en México en 1928.

<sup>9</sup> Gilberto Owen, *La llama fría*, México, 1925.

<sup>10</sup> Francisco Ayala, “*Margarita de niebla*”, *Revista de Occidente*, Madrid, 18 (1927), núm. 52, pp. 133-137. Este artículo aparece también en *Confrontaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1972, pp. 337-341. La cita es de pp. 137 y 341 respectivamente.

<sup>11</sup> En Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena* (Fondo de Cultura Económica, México, 1955), sobre todo en el capítulo 34 titulado “*Margarita de niebla*”, pp. 229-237.

<sup>12</sup> Véase el prólogo de Rafael Solana a la *Narrativa completa* de Torres Bodet, pp. 7-21. Merlin H. Forster ha estudiado las técnicas narrativas de Torres Bodet en “Las novelas de Jaime Torres Bodet”, *La Palabra y el Hombre*, 1965, núm. 34, pp. 207-212, y en “La obra novelística de Jaime Torres Bodet”, *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, B. Miller, comp., UNAM, México, 1976, pp. 61-72. En el capítulo 2 de su libro, *Los Contemporáneos 1920-1923. Perfil de un experimento vanguardista mexicano* (Ediciones de Andrea, México, 1964, pp. 24-55), dedicado a la obra de Torres Bodet, Forster toca as-

Veo estos aspectos en relación con la configuración de los personajes y con los lazos que el narrador establece con Margarita y Proserpina. Margarita —causa y efecto de una práctica creativa que pone en juego el virtuosismo del lenguaje— resulta ser una imagen, una “margarita literaria” podríamos decir, que se fija en el espacio de la poesía. Proserpina, en cambio, es un relato en el que el lenguaje va más allá de sus fronteras y deriva en el espacio de la fantasía, en una nueva versión de un mito.

Entre *Margarita de niebla y Proserpina rescatada*<sup>13</sup> está *Destierro*,<sup>14</sup> libro fundamental en la obra poética de Torres Bodet. Sobre los años de su publicación, dice el escritor:

En España, en 1930, había aparecido *Destierro*. Aquel libro entrañaba una confesión. Sentí la necesidad de adentrarme, todavía más, en lo sustancial de mis experiencias. Y, al margen de otros escritos (como los relatos *Estrella de día y Primero de enero*), principié un libro de versos... Este libro lleva también un nombre significativo. Se llama *Cripta*.

---

ponentes importantes de la prosa de este escritor. Una parte del libro de Carballo (*op. cit.*) se refiere a “La prosa narrativa” de Torres Bodet (pp. 55-67); la tercera parte de este libro, “Juicios críticos en pro y en contra” (pp. 255-285), contiene reseñas y artículos publicados de 1918 a 1965; la cuarta y última parte reúne la “a) Bibliografía directa” (pp. 289-293) y una “b) Bibliografía indirecta” (pp. 293-321). Véase también Emmanuel Carballo, “Jaime Torres Bodet”, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, México, 1965, pp. 211-227. Puede consultarse a Sonja Karsen, “El prosista”, de su edición de Jaime Torres Bodet, *Versos y prosas*, Ediciones Iberoamericanas, Madrid, 1966, pp. 42-63, y “Scrupulous Adherence to Memory: The Novelist”, *Jaime Torres Bodet*, Twayne, Nueva York, 1971, pp. 69-88. Antonio Castro Leal se refiere también a la prosa de Torres Bodet en “El escritor”, que aparece en *Jaime Torres Bodet en quince semblanzas*, Ediciones Oasis, México, 1965, pp. 33-46, y en *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, pp. 107-120. José Emilio Pacheco resume el comentario crítico sobre la prosa de Torres Bodet y la concibe como la puesta al día de la narrativa mexicana, en “Torres Bodet, «Contemporáneo»”, *ibid.*, pp. 5-12. Estelle Irizarry escribe sobre “El vanguardismo humanístico de los cuentos de Jaime Torres Bodet”, *ibid.*, pp. 18-42, y Beth Miller muestra algunas relaciones entre la poesía y la prosa del escritor, al hablar de “La desmitificación de la mujer en las obras de Jaime Torres Bodet en los años treinta”, *ibid.*, pp. 95-106. Léase también a Guillermo Sheridan, *Homenaje a los Contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología narrativa*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1982, especialmente pp. 5-11 y 76, y *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, especialmente “1928. De los monólogos a la revista: *Contemporáneos*”, pp. 304-362.

<sup>13</sup> Antes de que la publicara Espasa-Calpe, en *Revista de Occidente* aparecieron dos fragmentos de *Proserpina rescatada*, con el nombre de “Muerte de Proserpina”, 29 (1930), núm. 85, pp. 1-36 (la primera versión del primer capítulo y de una parte del segundo) y “Muerte de Proserpina (Conclusión)”, 29 (1930), núm. 86, pp. 177-215 (primera versión de unas partes del segundo, tercero y cuarto capítulos).

<sup>14</sup> Jaime Torres Bodet, *Destierro*, Espasa-Calpe, Madrid, 1930.

*El hombre* que lo compuso se sentía rodeado —iba a decir oprimido— por una *soledad* que, a cada instante, le devolvía su propia imagen [cursivas más].<sup>15</sup>

En este pasaje de la memoria, hay un cambio de la primera a la tercera voz. Torres Bodet asume la tercera persona para hablar de sí mismo; habla con otra voz y se pone el ropaje de hombre público que lo caracterizó durante casi toda su vida y toma distancia para referirse a su intimidad. Puede leerse en esta confesión y entreverse en este distanciamiento la soledad del hombre privado, transparentada en su propia imagen y en su creación.

Tanto en *Margarita de niebla* como en *Proserpina rescatada* esta soledad se desliza al interior de la escritura y encarna en los narradores, ambos en primera persona. Desde su soledad, cada uno de ellos invoca y evoca la figura femenina, y reflexiona sobre sus propios sentimientos: “De los síntomas de todas las enfermedades que padezco [dice el narrador de *Margarita de niebla*] los que no me equivoco nunca en identificar son los del amor” (p. 28).

Margarita —antecedida por María Eugenia, María Luisa y Enriqueta en el pasado que se menciona en esta novela,<sup>16</sup> y por Paloma en la recta final de la elección amorosa— es el blanco de la mirada del narrador: “Creo llevar años de conocerla. ¡Hay mujeres así, vestidas de biografía! La recuerdo en varios planos, como si su imagen se reflejara en una fila de espejos paralelos” (p. 29). Estas palabras develan que la posibilidad amorosa se fija tan sólo en la imagen en el espejo y en la eternidad.

En *Proserpina rescatada*, el encuentro y reencuentro entre el narrador y Proserpina —sustituída ésta por Hortensia en el presente— permite también que se bosquejen las figuras de Raquel, Sara, Asunción Aurora y Amelia. En las dos novelas el narrador centra su atención en dos personajes del mundo femenino. Pero Proserpina, a diferencia de Margarita, descrita básicamente por la voz del narrador, es visualizada también desde varios ángulos: “No había manera de unir en una sola dos opiniones tan disidentes. Preferí hacer yo mismo mi juicio de Proserpina” (p. 166). Y algo más: aunque predomina la voz del narrador, Proserpina tiene voz y visión propias del mundo y del lenguaje: “—No hay paisaje, por hermoso que sea, que no pueda caber en una frase feliz” (p. 179).

Además de estar conformada desde una visión múltiple, Proserpina también es descrita desde distintas perspectivas temporales: el narrador

<sup>15</sup> Citado por Carballo, *Jaime Torres Bodet*, p. 29.

<sup>16</sup> La lectura de “Adolescencia”, capítulo XII de *Tiempo de arena* (pp. 85-92), recuerda el tono de *Margarita de niebla*: la edad de los personajes, sus gustos —cine, música— y la forma como el narrador los recuerda y construye a base de metáforas y de imágenes poéticas.

cuenta desde un tiempo presente su historia compartida años atrás con Proserpina. En este caso, la experiencia amorosa se fija en el recuerdo, en el espejo de la memoria.

En las dos novelas se percibe una conciencia de creación estética de los personajes, que el autor coloca silenciosa y estratégicamente en sus narradores. Así como cada narrador se proyecta en sus personajes,<sup>17</sup> en el autor existe un excedente de visión y una conciencia de escritura que le permite visualizar desde una mirada exterior y cabal el diálogo entre el narrador y los otros personajes. El autor, que tiene conciencia del otro cercano a él (el narrador) y de los otros cercanos a este narrador, permanece fuera del acto discursivo. Él completa el esquema del diálogo entre los personajes y es la instancia más responsable, o la única responsable de crear estéticamente a éstos.

Cuando en *Tiempo de arena* Torres Bodet hace una reminiscencia de la gestación de *Margarita de niebla*, y la concibe como más cercana al poema en prosa que a la novela, da a conocer su visión sobre la creación de los personajes: “Más que los caracteres de los personajes que me proponía esbozar me interesaba el paisaje..., el clima..., los paseos..., los pensamientos...”.<sup>18</sup> De esta manera, coloca a Margarita y a los otros personajes de la novela en un horizonte y en un entorno específicos. Margarita está situada frente al narrador, que la observa para recrearla después en la soledad y en el recuerdo inmediato; es su presente y, al elegirla como esposa, se perfila en su porvenir.

Hay un ambiente de intimidad, al mismo tiempo que de distanciamiento, entre los personajes de esta novela. La primera persona utilizada en la narración crea un efecto de cercanía entre el narrador y su relato, pero de alejamiento entre este narrador y los personajes. En el capítulo final de la novela, Margarita cambia del “tú” al “usted” cuando le habla al narrador; es ella—personaje narrado— quien toma distancia respecto al narrador, ahora su esposo, como reflejo de la distancia que él ha marcado en su relato.

En la otra novela —“fantasía, no sé si moderna sobre el mito de Proserpina”, como el escritor ha dicho—,<sup>19</sup> el personaje representa el pasado y la juventud del narrador, el recuerdo lejano de Dolores Jiménez, hecho personaje —¿metapersonaje?— por los otros personajes de la novela. El narrador trae ese pasado al presente para contarlo, poco antes de que se encuentre con Proserpina, a quien ayudará a “bien morir”, a pedido de ella. Consumada la muerte, el narrador la libera y se

<sup>17</sup> Aquí me baso en Mijaíl Bajtín, sobre todo en “Autor y personaje en la actividad estética”, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI Editores, México, 1982, pp. 13-199.

<sup>18</sup> “Margarita de niebla”, *Tiempo de arena*, p. 232.

<sup>19</sup> “Destierro en tierra amiga”, *Tiempo de arena*, p. 317.

libera de ese pasado y sale en busca de su nueva relación amorosa, a la que se refiere cuando inicia su relato. El tono serio y de gravedad que distingue al narrador de *Margarita* es distinto a la frivolidad que caracteriza al narrador de *Proserpina*. De narrador a narrador la visión ha cambiado.

Sitúo en dos espacios la relación entre Jaime Torres Bodet, los narradores y los personajes de *Margarita de niebla* y *Proserpina rescatada*: uno privado y uno público, que corresponden a dos rostros de un mismo sujeto creador. Margarita es un personaje creado por el narrador en un espacio poético y privado, “dentro de una cabellera de aire, una mirada de zafiro” (p. 25), mientras que Proserpina, “implacable sibila de la sala de operaciones” (pp. 178-179), es un personaje creado en el espacio público de la escuela de medicina, asumido por ella misma, “la conversación era su vida. Una vida extraordinaria, imprevisible, de mujer cortada en dos partes, como la Tierra, por una línea geográfica pura, por el ecuador” (p. 193).

En la primera novela el narrador es, como Torres Bodet, profesor y escritor, y crea a su personaje desde una visión monológica. El distanciamiento entre los personajes se acentúa al final del relato, cuando el narrador en su viaje de bodas piensa: “Tengo la impresión de no haberla visto hasta hoy sino de perfil. El otro semblante, que la visión lateral disimulaba, me explica el que conocía, negándolo” (pp. 87-88). Si el descubrimiento de lo conocido se “congela en la memoria” —¿Paloma?—, el no poder captar en su totalidad lo distinto —Margarita— congela la relación.

En la segunda novela, el narrador es un médico, creado por el autor pero no confundido con él. Crea a su personaje desde una voz y una visión colectivas, aunque predomine su visión y su voz. Si en el pasado vivieron públicamente su relación, casi al terminar la novela *Proserpina* —víctima de la “dulzura” de la diabetes o del “enigma de una mujer partida en dos”— decide su destino a solas con el narrador. Hacen un pacto, y él le practica la eutanasia.

*Margarita de niebla* es un ejercicio en prosa de alto nivel profesional, cuyo argumento está al filo de un grado cero de la escritura. Su personaje, Margarita, no se expande semánticamente sino que su imagen queda perfilada en el primer trazo de escritura. Su importancia en el relato reside en enfrentar al narrador a su historia. Hay artificio poético en el diseño del texto, pero también resulta, desde una lectura actual, un tanto artificioso.

A Proserpina, en cambio, habrá que rescatarla: perfecta, luminosa, resuelta, precisa: “—Tómame el pulso —me decía de pronto, frente al escaparate de una droguería—. Sesenta segundos. Sesenta pulsaciones. Soy el cronómetro más exacto de Nueva York” (p. 204). Necrófila, mis-

teriosa, “la mejor alumna de obstetricia del Distrito Federal”, Proserpina defiende su “vocación tan perfecta”:

—No se inquieten ustedes. Seré médico en alguna comisaría del distrito. Ya lo he pensado. Tendré una oficina negra, una túnica blanca, un ayudante mediocre, un magnífico amigo. Ganaré doscientos veinticinco pesos al mes. Me jubilarán a los setenta años. Moriré en la miseria. ¿Qué importa? Lo único que exijo es hallar todas las noches, sobre mi mesa, un caso reciente, un nuevo cadáver, un enigma nuevo por conocer... (p. 169).

Su imagen se transforma a lo largo de la novela. El narrador evoca “el brillo de sus cabellos azules, negros, rizados, eléctricos a fuerza de sensualidad” (p. 165), que corresponde a Proserpina en su primera juventud. Después recuerda otra imagen: “endurecida, viciosa, que se inyectaba todas las noches, como un narcótico, una porción cada vez más espesa de *Upanishads*” (p. 216), la de Proserpina en Nueva York, “vestida toda de verde, calzada, como Mercurio, de zapatillas eléctricas, acariciando, con un dedo preciso, la espléndida piel de zorro que parecía haber salido del armario” (p. 212).

Si en los años veinte fue “heroína vanguardista”,<sup>20</sup> ahora sería un personaje posmoderno. “Antes de regresar a sus infiernos” dirige sesiones espiritistas en Nueva York, lugar de reencuentro amoroso con el narrador y lugar que los seduce a ambos: “vimos crecer en torno nuestro los edificios más alejados del *Woolworth*: la torre de las máquinas *Singer*, la mole del *Equitable*, el triángulo esbelto del *Times*” (p. 210).

A diferencia de la divinidad agraria relacionada con la germinación de los cereales, una de las versiones de la diosa mitológica, Proserpina, que decide no casarse ni tener hijos, es “definitivamente, una mujer vencida por la civilización” (p. 179). Cuando vuelve a aparecer en México, enferma de diabetes, el narrador se pregunta: “¿Será posible que el presente de este rostro de momia corresponda a las facciones de la Proserpina que amé?” (p. 241). Y con la imagen deteriorada, la voz lúcida de Proserpina:

Mi cuerpo me ha impuesto un límite demasiado opaco entre el mundo del sueño, en que soy Proserpina, sin epítetos, sin apellido, sin dogmas, señora

<sup>20</sup> Así la consideran Ramón Buckley y John Crispin en su antología, *La vanguardia española (1925-1935)*, Alianza Editorial, Madrid, 1973. Eligen algunos fragmentos de *Proserpina rescatada* para las secciones “Heroínas vanguardistas” (pp. 159-169), “Metrópolis” (pp. 191-194) y “El más allá surrealista” (pp. 354-359). En esta antología aparece también un fragmento de *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* de Mauricio Bacarisse, publicada el mismo año que *Proserpina rescatada*. Las dos novelas sugieren perspectivas interesantes de análisis intertextual entre ellas. Llego al libro de Buckley y Crispin por sugerencia de Guillermo Sheridan, *Homenaje a los Contemporáneos*, p. 10.

de mi infierno, y esa tierra de la vigilia en que me llamo Dolores Jiménez, doctora, teósofa, espiritista, partidaria de Krishna Murti, enemiga de la vacuna, devota de la *Christian Science* (p. 244).

Proserpina queda atrapada en “el mundo del sueño” y en “esa tierra de la vigilia”, mientras que Margarita, “vestida de biografía”, se fija en la posteridad. Tanto en *Margarita de niebla* como en *Proserpina rescatada* hay un encuentro y desencuentro entre el narrador y los personajes femeninos. En ambos casos, hay una búsqueda y una renuncia.

Esta búsqueda y esta renuncia, que le permiten al narrador adentrarse en sí mismo, se marcan en los epígrafes de las dos novelas. Éstos sugieren también varios hilos de relación entre sus personajes, y entre ellos y otros personajes con los que dialogan. El primer epígrafe de *Margarita de niebla*, que pertenece al *Fausto* de Goethe, “¡Si me muevo de este sitio, si me aventuro a acercarme, no puedo verla sino envuelta en niebla!” (p. 24),<sup>21</sup> es el que funda *Margarita de niebla* y sirve de puente (¿puente del diablo goethiano?)<sup>22</sup> entre la obra alemana y estas dos novelas: *Margarita de niebla* pertenece al Pequeño Mundo del *Fausto* y *Proserpina rescatada* al Gran Mundo.

En la obra de Goethe, Fausto se mira en el espejo y se pregunta quién es la mujer que él ve en la lejanía y si alguna vez la distancia que hay entre los dos se reducirá, o si esa imagen en el fin del mundo permanecerá para siempre en la niebla. En Torres Bodet se instaura el mismo ideal y la misma distancia: el modelo de la belleza perfecta, el rostro de Helena que aparece en el espejo y la imposibilidad de alcanzarlo. La figura de Margarita sustituye —metonímicamente en el *Fausto* y metafóricamente en la novela de Torres Bodet— a Helena y encarna la misma imposibilidad y el mismo distanciamiento.

La configuración de este personaje en *Margarita de niebla*, que es sobre todo por medio de metáforas musicales, recuerda a la vez una línea de *Niebla* de Miguel de Unamuno: “la música es preparación eterna, preparación a un advenimiento que nunca llega, eterna iniciación que no acaba cosa”.<sup>23</sup> El narrador de Torres Bodet, “—nuevo Fausto ante el umbral de Margarita—” (p. 37), decide su destino o des-atino al hacer su elección frente a dos opciones amorosas. Elige aquella que lo sitúa en una expectativa permanente.

Estas opciones que ubican al ser humano entre la libertad y la renuncia, son las que definen la teoría fáustica, sobre la que se sustentan

<sup>21</sup> El epígrafe es de “Hexenküche” [“Cocina de bruja”], escrita en 1788. Está en la primera parte del *Fausto*, publicada en 1790.

<sup>22</sup> Recuérdese, además, que en 1778 Goethe había publicado un pequeño texto con el título de *Proserpina*.

<sup>23</sup> Miguel de Unamuno, *Niebla*, 2a. ed., Renacimiento, Madrid, 1928, cap. 9, p. 87.

las dos novelas de Torres Bodet. Según Jas Reuter, “‘el hombre es el ser de la alternativa’; a saber: siendo un ser limitado en todos sus aspectos, se encuentra no obstante (o precisamente por eso) con que a lo largo de su vida se le van presentando posibilidades de acción entre las cuales elegir”.<sup>24</sup>

A los textos con los que la crítica ha relacionado *Margarita de niebla* por este nudo temático de la elección,<sup>25</sup> añado, pues, *Niebla* de Unamuno, publicada en 1914. Con el rostro oculto, y trazando un “itinerario ideal” (p. 46), camino de perfección, el narrador de *Margarita* construye a su personaje, lo adivina, lo inventa y se proyecta en él, dilatando la distancia desde su “sitio de espectador” (p. 95). Como el protagonista de *Niebla*, este narrador forja a solas a su personaje, en la evocación y el deseo.

En este proceso de construcción, funcionan la observación, la memoria, el recuerdo, el sueño y la imaginación. Se fija la mirada en el objeto, y se fija el objeto en una placa que la revela verbal y estéticamente. La distancia entre el yo (el narrador) y el otro (el personaje) la llena el lenguaje que, en los relatos de Torres Bodet, es casi propiedad privada del narrador.

Sin embargo, construir a los personajes, hablar por ellos, es de algún modo construirse a sí mismo: “*Se construire, se connaître soi même, sont-ce deux actes ou non?*”, es la pregunta de Valéry, que aparece como otro de los epígrafes de *Margarita de niebla* (p. 43). Y detrás de esa pregunta, de la que irradian también relaciones de parentesco entre el yo y el otro, reside el pensamiento de Plotino: “*¿Cómo, puesto que los dos no son sino uno, la unidad que forman se ha vuelto múltiple?*”, es el epígrafe que aparece en el último capítulo de esta novela (p. 93) y que caracteriza también a *Proserpina rescatada*.

La multiplicidad de cuerpos y relaciones, que se explica respecto a una unidad y un sentido, deriva en estas dos novelas de la variedad de versiones sobre los mitos y el origen de los dioses, que funcionan como principios estructuradores de algunos de los relatos de Torres Bodet. Los epígrafes, pautas divididas y trastocadas del texto y en el texto, que es una sola voz, remiten a otras voces fundadoras y se destinan a nuevas voces interpretativas; al mismo tiempo, funcionan como indicios que dan sentido a estas voces y a la totalidad.

<sup>24</sup> Jas Reuter, *Fausto, el hombre*, CREA-Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 11.

<sup>25</sup> Desde la creación de Torres Bodet hasta la crítica de Sheridan, se habla del “análisis de dos sensibilidades” —la de Margarita y Paloma—, “las de las muchachas que, opuestas y complementarias, significan otras tantas opciones de vida y de manera de ser (esquema narrativo semejante al de *A la sombra de las muchachas en flor* de Proust que, seguramente, fue su modelo” (Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 305).

Una de las versiones sobre el mito de Helena muestra a ésta como madre de Ifigenia,<sup>26</sup> aludida en *Margarita de niebla* en el segundo epígrafe tomado de *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes: “¿Y habré de conducirla paso a paso / como a ciega extraviada que tantea el camino / hasta dejarla donde la perdí?” (p. 31). En *Margarita de niebla*, el narrador advierte el peligro que representa la facilidad mimética del personaje y también se pregunta: “¿Se trata, en el caso de Margarita, de una dualidad patológica?” (p. 47).

En el *Fausto*, Helena se multiplica: “Única turbé al mundo; doble (Ilión-Egipto), aún más; y ahora, triple, cuádruple, causo desastre sobre desastre” (*Fausto*, 2a. parte, III, 2). En *Proserpina rescatada* es clara la relación del personaje con la Proserpina mitológica, que a su vez se relaciona con Perséfone y con Libitina, la diosa romana que presidía los funerales; de allí su carácter infernal y funerario. La dualidad y multiplicidad de Proserpina son explícitas en la novela. Esta capacidad de multiplicación se relaciona muy de cerca con el epígrafe de *Proserpina rescatada*, tomado de Aldous Huxley: “existimos, simultáneamente, en muchos niveles distintos” (p. 156).

En Goethe, Helena vuelve de los Infiernos, como si fuera Proserpina; se reúne con Fausto y luego desaparece. Después surge momentáneamente Margarita, pero sólo como una presencia y una voz más entre otras. En Torres Bodet, los dos personajes representan un ideal inalcanzable. Lo etéreo —Margarita— permanece, mientras lo concreto —Proserpina— concluye. Margarita, la imposibilidad eterna, se desvanece en una inestabilidad permanente y en el “placer que dura un instante” (p. 72); una especie de inversión de la frase fáustica, “detente, instante, eres bello” (*Fausto*, 2a. parte, V, 6). Proserpina, la posibilidad, es el pasado que se clausura. El final del *Fausto* las legitima: “Todo lo perecedero no es más que figura. Aquí lo Inaccesible se convierte en hecho; aquí se realiza lo Inefable. Lo Eterno-femenino nos atrae a lo alto” (*Fausto*, 2a. parte, V, 9).

Margarita, Proserpina y el “yo” del narrador son parte de un grupo de personajes que caracterizan la obra de Torres Bodet, y que concibo como “archipiélago de soledades”: buscan su destino perdidos —¿oprimidos, como diría él mismo?— en su soledad. El escritor los rescata en el entorno de su prosa y, al mismo tiempo, los idealiza en el horizonte, en el eterno femenino inalcanzable. El hombre público —Jaime Torres Bodet— proyecta en sus personajes la soledad propia de la creación.

<sup>26</sup> De Goethe es también *Ifigenia en Táuride*, publicada en 1787.

## SALVADOR NOVO: EL NARRADOR Y EL CONFIDENTE

SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ  
*Instituto José María Luis Mora*

Salvador Novo soñó siempre con escribir una novela y no pudo realizar este sueño. Pero de esta imposibilidad, de este fantasma a medio camino entre el orgullo y el deseo indeciso, proviene en buena parte su vida novelesca y su práctica, a lo largo de los años, de un género de escritura multiforme y personal en el cual dominó al fantasma y se reconcilió con aquella imposibilidad. Sus intentos de escribir novelas se resumen en *El joven*, un trozo narrativo que concluyó en 1923 y publicó en 1928, y en el fragmento de una obra que se llamaría *Lota de loco*, que escribió en 1929 y publicó en 1931. Entrevistado en la vejez sobre estos intentos dijo del primero: “Es un folleto inmundo, por supuesto que no en el terreno de la estética. Es un poco el resumen de mi regreso a México en 1917, y de mi vida estudiantil. Narra mis primeros esponsales con la gran ciudad”. El segundo intento lo vio así: “Es una novela un tanto huxleyana. Sucede en la ciudad de México, y cuenta los amoríos de una taquígrafa con un tipo, el cual se enreda con el hermano de ella. Era un tanto atrevida para su época. Tal vez por eso la dejé a medio hacer”.

Desde los dieciséis años de edad, Salvador Novo fue consciente del poder prospectivo y reafirmador de la escritura: a través de ella se refleja su temperamento moderno y su diferencia homosexual. Esto queda claro por el siguiente testimonio de sus Memorias: “por emplear el tiempo, y todavía persuadido (a pesar de las constantes, caudalosas comprobaciones en contrario) de la singularidad excepcional de mi carácter, empecé a escribir una minuciosa y romántica autobiografía novelada que titularía «Yo»”.

Novo destruyó esta primera confesión, que retomará décadas más tarde con sus Memorias, pero en ese cuaderno indiscreto se encontraban ya los componentes distintivos de su obra: el empeño íntimo, el afán protagonístico, el relato conversatorio y el cariz confidencial o provocador. Durante treinta años, Novo escribió al menos veinticinco mil cuartillas de poesía, ensayos, artículos y crónicas, que eligió llamar “Diario”

o “Cartas”, y cuyo perfil, con el tiempo, se le revelaría como una “novela por entregas”.

Bajo el acoso de las normas morales que prescribían la entereza familiar, la monogamia heterosexual, la decencia, el trabajo y la fortaleza varonil, Salvador Novo supo desarrollar una inteligencia culta y desenfadada, que transitaba del alarde público a la clandestinidad, de las revelaciones al secreto. De ahí su gusto por los lugares de cita o encuentro exclusivo, los consabidos “estudios”, los velos y las máscaras, los encubrimientos y las palabras como signos de afecto o tráfico íntimo y grupal. Este juego oponente fue el emblema de la juventud de Novo quien acudió, sobre todo a finales de los años veinte y principios de los treinta, al uso en la escritura del anónimo y el seudónimo, de las suplantaciones, los libelos, las parodias, los epigramas y los versos satíricos. Por ejemplo, entre enero y marzo de 1929, Salvador Novo publicó en el diario *Excélsior* una columna de humor que tituló “Consultorio” y que firmaba “A cargo del Niño Fidencio”. En 1926, con sus sonetos satíricos contra Diego Rivera, se hizo notorio su ingenio verbal que culminará hacia 1932, cuando se hará pública la existencia de un libro dedicado a tal oficio. Otra muestra del juego oponente de Novo se encuentra en el envío al diario *La Prensa*, en 1933, de una carta “firmada” por el escritor Rubén M. Campos, y en la que se impugnaba el afán protagónico de... Salvador Novo. Días después, el mismo diario publicó una carta, ésta sí de Campos, en la que negaba ser el autor de la primera y protestaba contra “la mendacidad del falsario” que la había escrito. Así, Novo creó a su alrededor un aura pública que se beneficiaba de las admiraciones y los temores ajenos, e incluso era capaz de escribir, bajo su firma, este elogio de sí mismo destinado a los lectores de *Excélsior* el 19 de mayo de 1933:

Instruido en las más graves disciplinas estéticas, Salvador Novo, norteño de La Laguna, ha ido formándose un perfil que suscita la atención, el interés y la curiosidad; su carrera como escritor, todavía breve, es un extraordinario caso de fortuna literaria: dentro de pocos años su nombre pasará, en la crítica, junto a los de Alfonso Reyes, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán. Con una amplitud, con una agilidad que es prueba de lo vivo de su ingenio y de su talento, así como de su suerte, Novo continúa, modernizándola, la tradición mexicana que quiere que los literatos sirvan al Estado: es Jefe del Departamento de Publicidad, en la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Si con los años Novo llegó a reincidir en estos juegos, será siempre como un eco de aquellos fervores juveniles.

Salvador Novo se inició en la burocracia en la Secretaría de Educación, bajo las órdenes del secretario J. M. Puig Casauranc; luego, entre

1929 y 1932, trabajó en la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, convocado por su titular, Ramón P. de Negri. Esa tradición mexicana de los literatos al servicio del Estado, de la que Novo hablaba, fue un rasgo generacional, que en el caso de Jaime Torres Bodet se mostró precoz y vitalicio. Torres Bodet fue secretario de la Escuela Nacional Preparatoria y secretario particular de José Vasconcelos en 1921; Jefe del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación de 1922 a 1924; secretario particular del Jefe de Salubridad Bernardo J. Gastélum entre 1925 y 1929 y, a partir de estas fechas, ingresó en el servicio exterior hasta ascender a Subsecretario de Relaciones Exteriores a principios de los años cuarenta. En 1943 ocupó la Secretaría de Educación Pública y, en el gobierno alemanista, volvió a Relaciones Exteriores como Secretario. Más tarde fue representante y embajador de México en el extranjero. Al llegar a la presidencia Adolfo López Mateos, lo nombró secretario de Educación Pública. Novo, en cambio, luego de su paso por Relaciones Exteriores en los años treinta, aceptó un nombramiento oficial hasta 1946, cuando asume la Dirección de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. En la vejez, Salvador Novo guardaba este recuerdo de Jaime Torres Bodet:

En 1919 conocí a Jaime como secretario de la Escuela Nacional Preparatoria. Vivíamos ambos en la colonia San Rafael: casi todas las mañanas coincidíamos en el camión. En 1920, Vasconcelos se llevó a Jaime a la Universidad como secretario particular. Allí se inició, acaso planeó, la larga carrera de funcionario irreprochable y brillante que ha seguido desde entonces por pasos previstos, contados, firmes. Los Contemporáneos trataron, en vista de su éxito, de imitarlo en todo...

En mi único distanciamiento con él, quemé todos los libros suyos que tenía en mi biblioteca. Cuando Vasconcelos llegó a la Secretaría de Educación Pública nombró a Jaime jefe del Departamento de Bibliotecas. Allí nos reuníamos: llegábamos todas las mañanas, a eso de las once. En estas pláticas se conflagró la revista *La Falange*. Jaime llevó a trabajar a su lado a todo el grupo: Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia. Con todos ellos me hablaba de tú, menos con él... Jaime no ha tenido vida, ha tenido desde pequeño biografía.

Novo, que opinaba que él en cambio sí había tenido vida, porque la biografía de un hombre como él "heriría las buenas costumbres", recibió de Jaime Torres Bodet el siguiente recuerdo de aquellos años en su autobiografía *Tiempo de arena*:

Novo, más humano y menos estricto que Villaurrutia, usaba en aquellos años una cabellera que la vida le ha dado derecho a recuperar; obtenía de sus maestros más venerables, como don Ezequiel, consejos que comentaba

con irónico escepticismo y nos sorprendía a todos por la plasticidad de una inteligencia que, a fuerza de ser flexible, parecía dócil, pero que no abandonaba jamás las aptitudes intransferibles que habrían de constituir, con el tiempo, su mejor mérito.

Novo juzgaba insoportable el talante marmóreo que distinguió la vida y obra de Torres Bodet, aunque este sentimiento no impidió una amistad permanente entre ambos.

Hay un episodio en la trayectoria de Salvador Novo que es necesario documentar. A principios de 1932, el periodista A. Núñez Alonso entrevista a Novo para *El Universal Ilustrado*. En un momento le pregunta a éste qué hace entonces, y Novo responde:

Nada... Labor burocrática. Tengo comenzada una novela compleja y de complejo. Un tema virgen en nuestra literatura mexicana. Se trata de un hermano y una hermana que encuentran el amor en una misma persona. Escribí los primeros capítulos. No pude seguir porque me faltó la serenidad precisa. Pero algún día la concluiré. Durante bastante tiempo estudié los tipos documentales... Los vi venir cerca de mí y los observé. Ahora los he perdido de vista... Mientras tanto yo me analizo, me escudriño y me estudio. Este autoanálisis me ha de proporcionar mucho material para la obra... Yo no sé escribir sino de mí... Y ya ve, lo más interesante en la literatura actual es aquello que se escribe autobiográficamente. Vivo en constante autoanálisis. Tengo la suficiente lealtad conmigo mismo para interpretarme en lo más íntimo. Todo mi caudal psíquico lo analizo atentamente. Mi carácter, mi conducta, mis actitudes morales, deseos, pasiones, preferencias, inquietudes, desde lo más frívolo a lo más profundo, lo someto a un apremiante ¿por qué?

Las reflexiones del Novo de 1933 expresan su dilema central ante la vida y la literatura: entre el narrador y el confidente se cerró el nudo complejo que obstaculizó, bajo el acoso circundante de la moral pública, el desenlace de la novela *Lota de loco*. Las dualidades y triangulaciones de la novela proyectan “el caudal psíquico” del joven Novo, analizado por el escritor Novo. Es obvio que al final los propósitos terapéuticos que entrañaba la novela impidieron la plenitud literaria.

La plática con el periodista Núñez Alonso se dio cuando, a decir de éste, Novo era una figura inquietante y agresiva: “Se le teme, se le huye o se le acepta deliberadamente. Se huye de la persona por previsión. Se teme su juicio, su crítica”. Así, en otro momento el entrevistador le pregunta a Novo: “¿Y esos terribles sonetos que usted ha escrito?”. El testimonio de Núñez Alonso es un hallazgo que vale reproducir. Ante aquella pregunta:

Novo sonrío. Observo en él un cambio de expresión súbito. La complacencia aparece en su rostro. Parece que le acaban de dar una buena noticia.

Decididamente Novo es un hombre peligroso. Y con una diligencia asombrosa abre el cajón de la mesa. Ésta es la sorpresa de su biblioteca. Del cajón saca una carpeta. Allí están los sonetos de la injuria.

Novo se sienta. Antes lanza una mirada vigilante hacia la puerta que comunica al portal. Una visita inoportuna podría oír poesía que no es pagnéfrica precisamente. Y lee... uno, dos, cinco, diez, hasta sesenta sonetos. Perfectos en ejecución, íntegros en la intención, despiadados en el concepto. Nadie se salva. Ni Sor Juana. Todo bicho viviente en el mundillo artístico y literario tiene su soneto que Novo ha escrito como el más agrio de los poetas epitafricanos. Y lo grave es que algunas personas que se mueren y viven entre nosotros están muertas, sin resurrección posible, en los sonetos de Novo. Despiadados, hirientes, aniquiladores... Salvador Novo lee los sonetos como si fuera un hallazgo de inestimable valor que él hubiera hecho. Los lee como si no fueran suyos, como la obra maestra de literatura por él preferida. En esto también es admirable este joven e ilustre escritor. En los sonetos, Novo supera el entusiasmo del lector a la satisfacción del autor.

Antes de que Novo guardara en su cajón secreto aquellos sonetos satíricos, Núñez Alonso le preguntó si éstos se publicarían alguna vez. Novo respondió:

Serán mi obra póstuma. Constituyen una historia satírica completa del México actual. Un estupendo documento. No se publicarán sino a mi muerte. Además, si trascendieran al público, alguno de estos individuos me mataba. Así es que nadie los librará de su condición de mortaja.

En 1955 y en 1970, Salvador Novo decidió publicar, en un libro quevediano que tituló *Sátira*, algunos materiales de aquella vena; pero la "historia satírica completa" de que Novo hablaba no ha vuelto a aparecer. Por fortuna, entre los papeles que dejó al morir, se encuentra un soneto, sin duda compañero de los que escuchó Núñez Alonso en 1933, y que se ocupa de Jaime Torres Bodet. Muertos los protagonistas del episodio y a dieciocho años del fallecimiento de Novo, es posible cumplir, al menos en parte, con su voluntad expresa al respecto, y recordar al mismo tiempo que Novo jamás escribió nada contra nadie que no hubiera podido escribir también contra sí mismo. El soneto se llama "Jaime Torres" y dice así:

Jaime Torres

Fruto de prostituta y alcahuete,  
hijastro putativo de la musa  
que la sonrisa y las arrugas usa  
cuando arroja sus versos al retrete.

Tanto gustó a tu madre el clarinete  
que aun hoy está de tu creación confusa;  
no sabe si te hicieron por la exclusiva  
o si te le saliste del ojete.

Yo te quiero advertir, hijo bastardo  
que el apellido arrastras de Bodete,  
que o dejas de escribir o te enalbardo.

Y si tu culo fácil compromete  
el chile y el estilo de Bernardo,  
dile que ya no más libros excrete.

En 1944, ante la campaña alfabetizadora de la Secretaría de Educación Pública que encabezaba Jaime Torres Bodet, Salvador Novo volvió a ironizar sobre su amigo, al que dispensaba un trato cordial en público y en privado, como consta en sus crónicas de *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*. Así escribió este epigrama:

Exclamó la comunidad  
al escuchar la novedad:  
“¿dejar de ser analfabet  
para leer a Torres Bodet?  
Francamente —¡qué atrocidad!”

Estos desahogos satíricos no impidieron que Novo sostuviera su amistad con Torres Bodet hasta el fin. Una muestra de tal amistad puede hallarse en la cercanía que representaba el ser sobrevivientes del grupo Contemporáneos. En una carta desconocida de Salvador Novo a su también amigo el empresario de Monterrey Carlos Guajardo, con fecha del 31 de julio de 1968, se lee el siguiente testimonio:

Del Club de los Cumpleaños ya le he hablado. Lo instituyó Jaime Torres Bodet hace dos años, en el suyo; y sus escasos miembros (nueve en total: los Torres Bodet, Jaime y Josefina; los Gorostiza, Pepe y Josefina; los Fournier, Raoul y Carito; y los Villaseñor, Eduardo y Laura, más yo soltero) se obligan a invitar a comer al grupo en sus respectivos cumpleaños. Ayer, pues, me visitaron. Mesa redonda y minuta sencilla: blinis con caviar, suprema de apio, langosta a la armoricaine, quesos y crepes Suzette. Y para facilidad de escanciamiento, champagne rosée con todo.

Pero ya todos somos, más o menos, una birria. Jaime llegó pálido; al subir a su coche, se sintió mareado; un cognac medio lo compuso, pero casi no habló durante la comida. En cuanto a Pepe, camina arrastrando los pies como un ancianito. Temo que esta decadencia sea psicótica: coincide en ambos con la pérdida del poder político, que echan tanto de menos.

Raoul nos tomó a todos la presión después de comer, y me increpó: "Eres un sinvergüenza: tienes presión de 20 años: 80-120". Es posible: pero no todo es presión para una llanta tan rodada.

De todos modos, permanecemos a la mesa hasta las seis; y me vine a casa.

La visión desencantada de su propia vejez y la de sus compañeros generacionales, fue recurrente en los últimos años de Novo. Quizá como a ninguno de los otros Contemporáneos, el examen del pasado se le presentaba inevitable y conmovedor, pero lleno de esclarecimientos críticos. En otra carta al mismo Guajardo, ésta del 18 de marzo de 1969, Novo sintetiza su vida y obra con estas palabras reveladoras del narrador y confidente que llevó siempre consigo:

Con usted quiero confesarme, quitarme todas las máscaras y los vendajes de la circulación pública, descender de todos los pedestales de merengue en que me han encumbrado premios, distinciones, alabanzas, aplausos, etc., y confiarle la desoladora convicción de que mi vida como escritor ha sido un verdadero fracaso. No quiero por esto decir que no vaya a pasar o que no haya ingresado ya en la historia de las letras mexicanas como un pequeño fenómeno de fecundidad y versatilidad, de ingenio, etc.; lo que quiero decir es que sin jactancia creo haber sido dotado por la naturaleza y bendecido por Dios, con facultades de imaginación, sensibilidad y capacidad creadora que no he sabido aprovechar debidamente en la producción de la *Obra Maestra* con que todos soñamos y con que todo artista debe tender a justificar su presencia transitoria en el mundo. He sucumbido al halago de la facilidad con que me ha sido dable realizar cualquier cosa que emprenda: he sucumbido también al llamado de todas las sirenas que me convocaban a desperdiciar mi tiempo y mi talento en pequeñas empresas, colaboraciones y otras basuras que se han llevado la mayor parte de mi vida y ocupan la mayor parte de mi bibliografía.

En ese balance crepuscular, Novo enfrentaba el nudo básico de sus propósitos literarios y vitales: el anhelo autobiográfico, el sueño de la novela que nunca escribió, el hallazgo de su propia vida como una obra de arte, más bien como una novela. Así lo expresa en la misma carta a Guajardo:

Soñé siempre, por ejemplo, con escribir una novela, y la pensé y estructuré hace muchísimos años de una manera tal que habría sido una verdadera revelación en su tiempo. Pasados los años, si ahora publicara lo entonces escrito o realizara lo entonces planeado, nos encontraríamos con un adfesio fuera de toda moda, así de mucho ha avanzado no sé si degenerándose o superándose, el género novelístico. Pero estoy persuadido de que mi vida sí ha sido una verdadera y grandiosa novela. He visitado tantas atmósferas, conocido a tantas gentes, visto discurrir tantos episodios de la

historia moderna de México, transformarse a la ciudad, etc., que una autobiografía sería quizá mi mejor y más sincera y valiosa novela. Ojalá tenga todavía tiempo de concluirla, y digo concluirla porque la tengo comenzada e interrumpida desde hace 22 años.

Hasta donde se ha podido saber, Novo no continuó la escritura de esa autobiografía o memorias que tituló *La estatua de sal*. Cuatro años después de sus confidencias a Carlos Guajardo, Salvador Novo murió en la ciudad de México; ese mismo año, falleció también Jaime Torres Bodet. Sus respectivas existencias y obras, distintas y convergentes, recuerdan que lo que hace prevalecer la amistad no es la voluntad de uno sobre otro, sino las comprensiones mutuas. En ambos casos, este cumplimiento merece hoy el homenaje de nuestra lectura, de nuestro aprecio literario.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Campos, Rubén M., "Don Rubén M. Campos no escribió ninguna carta y protesta", carta, *La Prensa*, 30 de junio de 1933.
- Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP/Ediciones del Emitaño (Lecturas Mexicanas, segunda serie, núm. 48), 1986.
- Monsiváis, Carlos, *Amor perdido*, México, Era, 1977.
- Musacchio, Humberto, *Diccionario Enciclopédico de México. Ilustrado*, 4 vols., México, Andrés León Editor, 1989.
- Novo, Salvador, "Carta a Carlos Guajardo", 31 de julio de 1968.
- , "Carta a Carlos Guajardo", 18 de marzo de 1969.
- , "Consultorio", A cargo del Niño Fidencio (seud.), *Excélsior*, enero a marzo de 1929.
- , "El Joven", *Toda la prosa*, México, Empresas Editoriales, 1964.
- , "Existe la suerte", *Excélsior*, 19 de mayo de 1933.
- , "Jaime Torres", poema, copia mecanográfica.
- , *Lota de loco*, suplemento de *Barandal*, núm. 4, noviembre de 1931.
- , *La estatua de sal*, Memorias, copia mecanográfica.
- , "Por la honestidad de las letras mexicanas. Salvador Novo y Alfonso Reyes", carta, *La Prensa*, 22 de mayo de 1933.
- Núñez Alonso, A., "Salvador Novo visto y oído por mí", *El Universal Ilustrado*, 25 de febrero de 1932.
- Torres Bodet, Jaime, *Obras escogidas*, 2a. ed., México, FCE, 1983.

JORGE CUESTA ANTE *MUERTE SIN FIN*  
DE JOSÉ GOROSTIZA

CRISTINA MÚGICA  
*Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM*

La puesta en juego del sujeto de la *poiesis* —siempre susceptible de ser de *otra* manera— tal como se manifiesta en la creación poética, viene siendo un modo de desarticular relaciones entre palabras y cosas de un mundo impuesto y de generar mundos otros. Jorge Cuesta entiende la creación artística, ante todo, como una crisis del sentido, de ahí su naturaleza liberadora. Si insiste —como Gorostiza— en la necesidad de que en el arte prevalezca el orden sobre el instinto, lo hace como una forma de resistencia ante una cultura dominante embriagada de sí, misticificante.

El demonio baudelairiano que invoca el poeta todo lo convierte “en un puro objeto intelectual” y “usa caminos largos y tortuosos”. “Para seguirlo en poesía, hay que soportar el hastío y proceder como el hombre de ciencia: a través de las experiencias más tediosas y superfluas, por medio de las imaginaciones más vanas y extravagantes.”<sup>1</sup> Ahora bien, el puro rigor equivale a la esterilidad. El rigor es siempre un medio, razón crítica cuya función es denunciar mecanismos inauténticos y represivos de lo que sí respira. Es por ello que la propuesta de lectura de Jorge Cuesta de *Muerte sin fin*, como un proceso de amor místico, y su manera de leerlo y de gozarlo nos muestran su libertad de lector, aun cuando nuestro propio derecho al rigor pueda llevarnos a sospechar de una lectura tan ensimismada. En la lectura de Cuesta, el desciframiento del poema ocurre simultáneamente con el autodescubrimiento de un sujeto quien, más allá de sus cadenas de asociaciones, va a encontrar el sentido de ese poema en una cualidad de su propio mundo, semilla de diferencia en la que se encuentra y se singulariza.

<sup>1</sup> Jorge Cuesta, “El diablo en la poesía” (1934), en *Ensayos críticos*, México, UNAM, 1991, pp. 425-426.

### Poesis (LA POESÍA COMO TÉCNICA)

“La poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación.”<sup>2</sup> Esto decía Gorostiza en 1955, diecisiete años después de publicado *Muerte sin fin*. La poesía es la práctica de procesos íntimos en un sentido radical. Es asimismo una experiencia de sostenida autoconciencia, apertura del sujeto al *yo interno arquetípico* quien habla a través de la imaginación creadora.

La poesía es la vida del alma. Arranca de la escucha de una voz y, desasida de la lengua, la escribe. La escritura simbólica es el régimen propio del yo; emerge a la superficie en el sonido, aspecto material del habla, y se incorpora a la lengua. En tanto que técnica sirve, siguiendo a Gorostiza, para investigar ciertas esencias —amor, muerte, vida, Dios.<sup>3</sup> Al quebrantar el lenguaje, las hace transparentes. Las esencias se encuentran, pues, en las palabras, en algún lugar del lenguaje, campo de trabajo del poeta. Lenguaje en un amplio sentido porque implica las cosas, los silencios, lo todavía no dicho. Inmanencia y trascendencia del lenguaje. Su lenta entrega ocurre en la poesía, que es por ello un acto receptivo también.

### UNA PROPUESTA DE LECTURA

A lo largo de dos ensayos,<sup>4</sup> Jorge Cuesta propone una lectura de *Muerte sin fin* como “Evangelio poético del materialismo”. Según esta lectura, el asunto del poema sería *la pasión religiosa del alma*: “Su profundidad mística se presta a diferentes personificaciones y el valor poético de un sentimiento radica en su unidad con cualquier movimiento del alma”.

De este modo, al descubrirse el poeta “en la imagen atónita del agua”, “se descubre en posesión del Amado: el alma se siente en Dios y se mira a sí misma con los ojos de Dios”. Más aún, la hipálage (“la imagen atónita del agua”) implica “la revelación de lo que su tacto se ha representado”. Durante la primera parte del poema, se narran los amores del Amante y el Amado. El centro es un grito de amor herido (“¡Oh inteligencia, soledad en llamas...!”). La segunda parte sería el

<sup>2</sup> José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, en *José Gorostiza: poesía y poética*, Colección Archivos, México, CNCA, 1989, p. 145.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>4</sup> “*Muerte sin fin* de José Gorostiza” (1939) y “Una poesía mística” (1940), en *Ensayos críticos*, pp. 145-149; 181-184.

proceso de reconciliación de los amantes místicos: “El alma le pide a Dios que muera; [y éste] se entrega a sufrir, y ya no sólo a contemplar, el padecimiento universal de la materia”.

La metáfora central, el vaso y el agua, resulta “una pintura misteriosa e inmaterial” en la que “el objeto de amor no es la forma, sino la disolución de la forma en el consumo de la materia” y, por tanto, “el objeto de amor, o sea lo sensible, ya no está en lo que los ojos aprehenden; ya no es la ‘llaga del ojo’ que era para San Juan de la Cruz la dicha suficiente del alma”. “Pero el poeta, que se propone la emoción del alma como un fin, utiliza inversamente el mismo método para desnudar las cosas”. Parte de la metáfora y acaba en ese horror que sintió el primer hombre cuando se vio descubierto ante la mirada del espíritu”.

#### LA GESTACIÓN DE LO SIMBÓLICO

El orden simbólico, propio de los hombres, se genera, de acuerdo con Jung, desde que el *yo* entra en sí, tal como lo dice Teresa de Ávila al referirse a las *primeras moradas*. El *yo* brota en la certidumbre del encuentro, primero, y del diálogo, después, con el Sí-mismo, arquetipo central. El *yo* afincaría, pues, raíces vitales en el otro.

*Muerte sin fin* se inicia con la casi inmediata declaración de que el *yo* se vive de manera fantasmagórica. Esta vivencia fantasmagórica del *yo* (del Otro, en consecuencia), aparece auténticamente poetizada, hasta el punto en que, en la segunda parte del poema —la primera da cuenta de una creación espeluznante—, los signos se abandonan a su libre curso: los significantes tienden a su nada. Lo que en *Muerte sin fin* se poetiza, pues, es un vínculo con el Otro situado en un momento posterior a la caída, es decir, cuando el nombre no se experimenta aunado a las cosas, sino atado en cadena, modo de producción del delirio, caos de la superproducción de los signos. Lo que conmueve, sin embargo, es que el delirio efectivamente se poetice, es decir, se nombre, se experimente y no meramente se signifique.

El punto de enunciación del poema se sitúa en el lado terrible de Dios, en el páramo en el que el Logos se autodestina.<sup>5</sup> Es por ello que la muerte del Espíritu de Dios y la muerte misma del poema producen un efecto liberador, como si la garganta cerrada se dejara fluir en llanto. La entrega recíproca de la forma a la sustancia y de la sustancia a la

<sup>5</sup> Irving Wolfarth, “Algunos motivos judíos en Benjamin”, *Acta Poética*, núms. 9-10, primavera-otoño 1989, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, p. 196.

forma ocurre varias veces a lo largo del poema. Pero esta entrega no es, en un primer momento, un acto de libertad, como sí lo es en el caso del auténtico amor místico. En realidad, la entrega comienza por sentirse Dios “atosigado” por su vacío y el alma, “por una sed de siglos”. La reticencia a la entrega tiene que ver con una omnipotencia que Dios le sobreimpone al alma. Será la crueldad de la omnipotencia la que, en ausencia de límites —de otredad— adquiera matices infernales: “A lo largo de *Muerte sin fin* hemos visto aparecer la alegría en el cándido sueño de la creación, pero ese gozo es de una perfecta crueldad sin límites”.<sup>6</sup> Mónica Mansour encuentra analogías entre esta *alegría cruel*, el *sueño de la creación* y la “muerte sin fin de una obstinada muerte”. En este punto quisiera subrayar que esta crueldad más tiene que ver con la omnipotencia que con un proceso de deterioro.

### EL QUEBRANTO

Anterior a la “muerte sin fin” y como posibilidad de renovar ese proceso creador-destructor está la *muerte simbólica*, instante de quebranto que paradójicamente *suspende* la cándida crueldad del sueño creativo. La crueldad no se termina de una vez por todas, pero sí se va mitigando a lo largo de sucesivos sacrificios hasta el momento en que por fin mueren Dios y su “palabra sangrienta”.

El quebranto es un estado de alma, un estado de duelo en el que la pureza se sacrifica. Esos instantes en los que se cumple el misterio del sacrificio, acaso el misterio de la poesía misma, ocurren en distintos momentos a lo largo del poema; se presentan en diversas perspectivas.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Mónica Mansour, “El diablo y la poesía contra el tiempo”, en *José Gorostiza: poesía y poética*, p. 245.

<sup>7</sup> “... ya su sobrio dibujo se le nubla, / ya, embozado en el giro de un reflejo, / en un llanto de luces se liquida” (séptima parte). En la octava parte, se reitera este momento y se intensifica: “El vaso de agua es el momento justo. / En su audaz evasión se transfigura, / tuerce la órbita de su destino / y se arrastra en secreto hacia lo informe”. Novena parte:

“Pero el vaso  
—a su vez—  
cede a la informe condición del agua  
a fin de que —a su vez— la forma misma,  
la forma en sí, que está en el duro vaso  
sosteniendo el rencor de su dureza  
y está en el agua de agujada espuma

Todo quebranto marca un término; si el poema prosigue es porque termina devorándose a sí mismo, actualizando así la entrega de la forma pura “a la delicia de su muerte”.

El *quebranto* del creador alimentará lo creado que irá encontrando su diferencia, singularizándose como otredad. Pero el creador transmitirá a la creación también su muerte, con cuyo cumplimiento se inauguraría otro ciclo. El quebranto último es la muerte del Espíritu de Dios quien, recurrentemente entregado a la sustancia, morirá desolado en la medida en que ese “fecundo río de enamorado semen” al que se ha entregado, ya no desembocará nunca más “en sus entrañas mismas” ni “en el acre silencio de sus fuentes”.

La novena parte del poema termina con la palabra *Aleluya*. Así se celebra la muerte de lo terrible en Dios. Desde el punto de vista junguiano, el *yo* auténtico brotaría en este momento. Y así, el misticismo yoico que encuentra Jorge Cuesta en el poema comenzaría justo después del poema mismo, cuando el río de la sustancia ya no retorne a su origen inclemente, sino, *muerte viva*, mate a Dios.

## LA CRUELDAD

En un universo monológico no hay piedad. Por tanto todo es posible. Se malicia el engaño: el que la luz creadora pudiera proceder de una estrella largo tiempo desaparecida.<sup>8</sup> Este engaño resulta cierto si se convierte el misterio del universo —el vínculo entre la forma y la sustancia— en una pura especulación de la inteligencia.

El principio de *Muerte sin fin* está triplemente marcado por la Voz que se hace oír a través de los Proverbios: la de la Sabiduría. El poema

---

como presagio cierto de reposo,  
se pueda sustraer al vaso de agua;  
un instante, no más,  
no más que el mínimo  
perpetuo instante del quebranto,  
cuando la forma en sí, la pura forma,  
se abandona al designio de su muerte”.

La muerte del creador se transfiere a lo creado (novena parte): “Porque en el lento instante del quebranto, / cuando los seres todos se repliegan / hacia el sopor primero / y en la pira arrogante de la forma / se abrasan, consumidos por su muerte.” En la novena parte, muere el lenguaje: “... cuando el hombre descubre en sus silencios / que su hermoso lenguaje se le agosta, / se le quema —confuso— en la garganta”.

<sup>8</sup> “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me ahoga, / mentido acaso / por su radiante atmósfera de luces”.

parte de esa certidumbre: el vínculo entre el *yo* y Dios será, pues, una inteligencia vigilante (quizá por ello se siente *ahogado* y, más aún, *mentido*). Este *yo* es capaz de concebirse a sí mismo como *agua*, simultáneamente cuerpo y cuerpo anímico. Sin embargo, se trata sobre todo de un *yo* que ejerce una vigilancia cosificadora de sí mismo. El *yo* poetizador se mira habitado por una paradoja, constreñido “por el rigor del vaso” y en el desamparo amargo, silencioso y gentil de una “muerte niña”. El *yo* se convierte en “muerte niña” que, a su vez, se verá reflejada “como en el agua de un espejo”. El agua que resulta de la autovigilancia es distinta de la primeramente ensoñada. Habiendo la muerte sustituido al *yo*, queda como agonista del poema un agua especular, inteligente.

Ahora bien, el poema, en tanto totalidad, opera la liberación del *yo* del control imaginario de la inteligencia. *Muerte sin fin* parte de la crueldad de la pureza, del principio de su aniquilación; lleva a efecto la paulatina liberación de la forma en su aspecto terrible, forma que, de persistir en sí, habría impedido toda creación.<sup>9</sup> De este modo, lo que se diaboliza —se escinde— es la pureza de la forma, con lo que se abre un universo impuro, contaminado por la vida, como diría Gorostiza.<sup>10</sup> Este otro universo impuro es seguramente más gozoso que el que dicta la ley de un universo monista.

### UN NUEVO VÍNCULO

“Podría decirse que la alegoría fundamental del texto es precisamente la transfiguración de forma en sustancia y de sustancia en forma, en el momento de su unión”.<sup>11</sup> El vínculo místico, en el sentido en que lo entiende Cuesta en el poema de Gorostiza, es el que permite el paulatino transferirse de la forma a la sustancia, del creador a lo creado y también la posibilidad de una creatura creadora. Paso del acto frío, casi puramente intelectual, a una actitud vital en la que la producción poética implica una incesante muerte simbólica.

<sup>9</sup> “Mas la causa primera no es para Gorostiza propiamente el fuego sino la inteligencia, la inteligencia pura... ese poder mágico y misterioso, esa soledad en llamas, que está antes y después de Dios, que todo lo concibe —hasta a Él— sin crearlo, que permanece recreándose a sí misma”. O. G. Barreda, “Inteligencia y poesía”, en *José Gorostiza: poesía y poética*, pp. 335-336.

<sup>10</sup> “Porque la poesía —no la increada, no, la que ya se contaminó de vida— ha de morir también”. José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, p. 152.

<sup>11</sup> Mónica Mansour, art. cit., pp. 250-251.

## CONTEMPORÁNEOS Y ESTRIDENTISTAS EN EL ESTADIO DEL ESPEJO

EVODIO ESCALANTE

*Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa*

La espuma de unas polémicas cuyo sentido se ha evaporado, los mecanismos de apropiación con que se legitima un poder cultural, la inercia (y a veces hasta la flojera) interpretativa, la proyección de una comodidad contemporánea en las aguas revueltas del México posrevolucionario: todos estos elementos contribuyen a que se conozca todavía de modo muy deficiente la historia literaria de nuestro siglo XX. Mitos y lugares comunes, exageraciones y fantasías convertidas en esquemas de conocimiento, lastran el trabajo de una crítica que no ha tenido el valor para revolver los escombros y para interrogar las premisas de las que parte. Plegada al dato inmediato, sumergida en el ciego empirismo del documento, incapaz, en suma, de elevarse al concepto, se diría que la historiografía literaria con la que contamos permanece ajena a cuanto de interesante se ha producido en los terrenos de la teoría y la metodología durante los últimos años. La desaparición del sujeto y la muerte del autor documentadas por Barthes o por Foucault, la estrategia deconstructiva que obliga a mirar el reverso de todo discurso, el auge de una hermenéutica que enseña a desconfiar de lo que no sería sino la proyección de nuestro propio horizonte de comprensión, son entre nosotros acontecimientos desprovistos de consecuencias. ¿Quiénes son los Contemporáneos? ¿Cuándo surge, debido a qué, y mediante qué operaciones discursivas, la *denominación* Contemporáneos? ¿No es sospechoso que el nombre empiece a operar justo en el momento en que el grupo ha desaparecido como tal? El hecho, por otra parte, de que nadie parezca ponerse de acuerdo acerca de la nómina de sus integrantes, y de que todavía, en nuestros días, se proponga agregar otros nombres, ¿no es sintomático de una inestabilidad que merece explicarse? Lo mismo sucede con el estridentismo. Bastaría advertir el encono con el que se refieren a él muchos de los críticos actualmente en activo, para saber que

existen nubarrones emocionales que impiden que asome —a más de sesenta años de distancia— la claridad.

Diré más. El fetichismo de los nombres, la presunción de que detrás del nombre se encuentra una sustancia, clara, aprehensible, delimitable, puede estropear el hilo de cualquier investigación. Hablar de Contemporáneos y Estridentistas, sin las reservas del caso, que espero explicar más adelante, equivale a mantener la idea de que la literatura es el resultado de la actividad de un sujeto o, mejor dicho, de un meta-sujeto trascendental que sería la causa, el origen y la explicación de todo aquello que interesa en el ámbito de las letras. Equivale también a desconocer los vasos comunicantes así como las fracturas internas y las contradicciones que desmienten una falsa idea de homogeneidad que nos ha heredado la tradición. Equivale, en suma, a suscribir, y a repetir, sin ningún fundamento, esquemas y nociones a los que ha favorecido la acumulación en el tiempo pero no la certidumbre del análisis crítico.

Hasta donde sé, Merlin H. Forster, en una tesis de doctorado que luego se convirtió en libro, ha sido el único en discernir el nivel del concepto. Es el único, quiero decir, que se dio cuenta de que lo que subyacía era un problema de tipo conceptual, que no podía resolverse sino buscando definiciones. A la pregunta de quiénes son los Contemporáneos, problema que se complica si constatamos que las nóminas nunca coinciden, ni siquiera las que elaboran ellos mismos, Forster respondió estableciendo un criterio. Este criterio consta de tres factores: a) una edad semejante; b) una base educativa común; y c) colaboración significativa en las revistas y otras empresas del grupo. Con apoyo en este criterio, Forster excluye de la lista a Carlos Pellicer, así como a Ermilo Abreu Gómez, Octavio Barreda, Samuel Ramos y Elías Nandino, y creo que tiene razón.<sup>1</sup> En lo que respecta a Salvador Novo, y aunque lo estudia en un capítulo al lado de Villaurrutia, Forster no deja de registrar la inquietante “ambigüedad” de su posición, e incluye, a manera de apéndice, una carta de Novo en la que éste explicita cuáles eran sus relaciones primero con el grupo de Torres Bodet que publicó *La Falange* y después con el de los llamados Contemporáneos.

La ambigüedad no desaparece con esta carta. Ahí Novo, que acaba de verse con Torres Bodet, reconoce que se le incluye en la lista de “unos Contemporáneos en los cuales ciertamente me cuento «a pesar

<sup>1</sup> Merlin H. Forster, *The “Contemporáneos”, 1915-1932: A Study in Twentieth-Century Mexican Letters*. Tesis. Urbana, Illinois, 1960. En lo que respecta a Pellicer, la posición de Forster parece confirmada en una entrevista con Carballo: “¿Se puede decir, don Carlos, que usted forma parte de Contemporáneos o que es una isla aparte?”, a lo que Pellicer contesta, tajante: “—No tengo nada que ver con ellos.” Véase Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*. Ediciones del Ermitaño-SEP, México, 1986 (Lecturas Mexicanas. Segunda Serie, 48), p. 243.

mío», como me dijo Jaime el domingo”.<sup>2</sup> Este *a pesar suyo* parece más contundente si se consulta un libro de Novo dos años posterior: *Letras vencidas*. Ahí señala sus distancias con respecto al grupo de Torres Bodet y sostiene que ha sido siempre “un poco heterodoxo”, por lo que no formó ni en el grupo de Henríquez Ureña, “como tampoco formé de una manera definitiva ni real, sino por coincidencia cronológica, en el grupo que más tarde se llamó el de «Contemporáneos»”.<sup>3</sup> Por supuesto, no pretendo atribuirle a la voz de Novo una autoridad trascendental, pero me parece que su reticencia a anotarse en la lista merece ser tomada en consideración.

Se le escapa a Forster un dato acaso más preñado de consecuencias: la participación, por fugaz que haya sido, de Salvador Novo en una publicación estridentista. Novo, en efecto, colaboró en *Actual*, revista de Maples Arce, y escribió algunos poemas cercanos a la estética de aquel movimiento, como puede advertirlo quien consulte la edición de *XX poemas*.<sup>4</sup> En entrevista con Carballo, Novo reconoce que colaboró con Maples Arce “en sus empresas literarias”, pero que se apartó de él cuando éste intentó adoptarlo.<sup>5</sup>

Pero más interesante todavía es la participación de Novo dentro de esa empresa cultural que se llamó *La Falange*. Ahí vemos aparecer la figura de Novo al lado de algunos de los escritores que integraron el Nuevo Ateneo de la Juventud (y que, con cierta razón, podríamos denominar como los proto-Contemporáneos), o sea, al lado de Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza y Enrique González Rojo.<sup>6</sup> Pero la vemos aparecer como una figura excéntrica, que sabotea desde adentro el proyecto original de los editores. ¿Qué es, o qué pretende ser, en efecto, *La Falange*? Subtitulada “Revista de cultura latina”, *La Falange* quiere ser la expresión literaria del mecenas del grupo, José Vasconcelos, y, por lo mismo, un ariete de la latinidad ante la amenazadora intrusión de la cultura anglosajona. Quiere ser, también, para decirlo de otro modo, defensa del espíritu de la raza ante las exageraciones de la vanguardia. El sentimiento de lo nacional no disimula su presencia. Combativa desde su nombre, la revista luchará en dos frentes que son, al fin, uno solo. Y en los dos, sintomáticamente, fracasará.

<sup>2</sup> Carta de Salvador Novo a Merlin H. Forster, México, III/28/1960, incluida en Apéndice.

<sup>3</sup> Salvador Novo, *Letras vencidas*. Universidad Veracruzana, México, 1962 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, 10), p. 87.

<sup>4</sup> Véase Salvador Novo, *Poesía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1961, p. 31 y ss. “Aritmética”, de Salvador Novo, se publica en *Actual*, VII/3/1922, según dato de Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 129.

<sup>5</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 314.

<sup>6</sup> La formación del Nuevo Ateneo de la Juventud se dio a conocer en el último número de la revista *San-Ev-Ank*, en 1918.

Pretendido muro de contención ante los avances lo mismo de la vanguardia que de la cultura norteamericana, la revista no deja de registrar, desde su origen mismo, la amenazadora presencia del enemigo. Ya en *México Moderno*, valga la digresión, que es una revista un poco anterior, José Gorostiza había reseñado el primer libro de Maples Arce, *Andamios interiores*. No creo que pueda leerse esta nota simplemente como una expresión de desdén hacia los estridentistas, como sostiene Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer*.<sup>7</sup> Fiel a un credo nacionalista que lo acompañara toda su vida, Gorostiza toma sus distancias ante la lírica de Maples en razón de que *es importada*. Desde luego, no le parece bien que Maples ataque de manera tan directa al respetable González Martínez, quien es de algún modo el preceptor de quienes integraban la promoción del Nuevo Ateneo de la Juventud, pero hay que señalar, aunque Sheridan pase por alto este matiz, que Gorostiza toma también sus distancias frente a la lírica del maestro. ¿La razón? Que el modernismo gonzalezmartinesco es igualmente un producto importado. Cito a Gorostiza para que se vea que me limito a deletrear su texto: “La lírica de Maples Arce es importada. Es bella, además. Es romántica, también. Pero, contra González Martínez (*poco nuestro, por desgracia*), queremos una poesía nuestra, mexicana, salida de nosotros mismos”.<sup>8</sup>

Mejor que desdén, como quiere Sheridan, lo que yo encuentro es una posición oscilante, que va del rechazo a la fascinación. Por eso, en el siguiente párrafo de su nota, que es también el final, Gorostiza reconoce: “Ahora, desligado de esta tendencia [la *extranjerizante*] que no se le atribuye gratuitamente, *Andamios interiores* es obra de poeta; sagaz y talentosa. Maples Arce dará mucho de bueno”.

Hay, sugiero, una línea de continuidad entre *México Moderno* y *La Falange*. Esta última, de hecho, aparece como el relevo de la anterior.<sup>9</sup> La posición que se esboza en la nota de Gorostiza es de algún modo la que continúa sosteniendo la nueva publicación. Hay una forma de rechazar la vanguardia que no deja de ser una aceptación interior, con las reservas y las distancias que uno quiera poner. Es sintomático que desde su origen, *La Falange* muestre esta oscilación peligrosa. Reseña, en sus dos primeros números, *Andamios interiores* de Maples y *La señorita etcétera* de Arqueles Vela. Aunque las reseñas son negativas, no puede

<sup>7</sup> Véase *México Moderno*, núm. 2, IX/1/1922, sección “Libros y revistas”, a cargo de José Gorostiza. La lectura sesgada de Sheridan puede localizarse en la p. 128 de su libro.

<sup>8</sup> José Gorostiza, *loc. cit.*, p. 127. Las cursivas son mías. Otro rasgo, por cierto, que distingue a Novo de sus amigos del Nuevo Ateneo de la Juventud, es su carencia de respeto por la lírica apaciguadora (y hasta teosófica) del maestro González Martínez. Como señala, no sin sorna, en *Letras vencidas*: “Todos ellos se inspiraban en esta serenidad un poco anacrónica evidentemente para sus 18 años” (p.85).

<sup>9</sup> Así lo sugiere Salvador Novo en su carta a Merlin H. Forster.

decirse que permanezcan ajenas a su magnetismo. Tan es así, que el número 4 contendrá una suerte de manifiesto en contra de esas nuevas tendencias a las que se concibe como *un vino extraño*. A las “exageraciones ultraístas” y los “modernismos falsos”, los redactores de *La Falange* habrán de oponer, fieles a su idea de lo mexicano, y aunque pueda causar risa, las canciones populares de Guillermo Prieto:

Nuestra literatura se ha desvinculado de la raza, del medio, del minuto. Arde en ella un vino extraño: exageraciones ultraístas, modernismos falsos... ¡Quién sabe qué cosas más!... ¡Quién —desde Guillermo Prieto— ha cantado nuestras canciones populares y se ha llenado la boca con el agua luminosa del poema mexicano?<sup>10</sup>

La nostalgia de lo mexicano, o sea, del saber ancestral de la raza, continuará permeando los sucesivos números de la revista. “Al fin de cuentas [se lee en el número 5] la comprensión artística no es producto de estudios y teorías sino de la intuición y de la raza”.<sup>11</sup>

Algo, sin embargo, empieza a quebrarse en el interior de la misma. Un colapso está a punto de producirse. En el penúltimo número, un poema de Owen y una prosa de Novo anuncian una presencia juvenil que acaso no comparte los ideales del grupo. El número 7 de *La Falange* es doblemente catastrófico: no sólo porque con él se acaba la revista, sino porque vemos triunfar, en sus propios terrenos, una concepción de la literatura contra la que se opuso desde un primer número. ¿Qué trae, en efecto, este siete fatídico? Ni más ni menos que una tercia de ases: 1) un artículo de Rafael Lozano, titulado “Los nuevos poetas de los Estados Unidos”; 2) una antología de la poesía norteamericana de vanguardia, la primera que se publica en el país, a cargo de Rafael Lozano y de Novo; 3) para que la derrota del nacionalismo cuadrado y de la latinidad sea todavía más completa, el número incluye un poema de Jaime Torres Bodet, el pivote del grupo, que hay que ubicar, por su léxico y sus imágenes, en la órbita del ultraísmo(!).

Mayor derrota no podía concebirse. *La Falange*, que había nacido para contener a la vanguardia y a la intromisión pernicioso de la cultura norteamericana, termina seducida, en todos los frentes, por el enemigo.

Excuso decir que el papel de Novo fue a todas luces determinante. El fracaso de *La Falange*, que es también, cuando menos en esta instancia de los discursos, el fracaso del Nuevo Ateneo de la Juventud, ilustra la “perniciosa” (lo pongo entre comillas) influencia de Novo entre quienes, a no dudar, eran sus amigos, pero no sus compañeros de banca. Este episodio, ignorado por Forster, y del que Sheridan, me pa-

<sup>10</sup> *La Falange*, núm. 4, VII/1923, p. 194.

<sup>11</sup> *La Falange*, núm. 5, VIII/1923, p. 251.

rece, no extrae las pertinentes consecuencias, completa el perfil de un Novo aventurero, jugueterón, oscilante, *heterodoxo*, como él mismo se define, que entra y sale a voluntad de los grupos establecidos, no sin dejar en ellos señales de su talento y de su individualismo a toda prueba.<sup>12</sup>

Pero más allá o más acá de las personalidades, este episodio ilustra hasta qué punto la estabilidad y la homogeneidad de los llamados grupos literarios no pueden ser aceptadas al pie de la letra, como si se tratara de un dogma. En este contexto, creo yo, el fracaso de *La Falange* no debería ser atribuido sólo a una razón de orden económico; mejor que la carencia de un subsidio, por decisivo que éste pueda ser, puede aventurarse que, así sea de momento, y debido al impacto de la vanguardia, que empezaba a irradiar desde múltiples direcciones, el grupo del Nuevo Ateneo de la Juventud tenía que haber sufrido una suerte de crisis ideológica, que incluía por supuesto su manera de entender la literatura, y que esta crisis es la que la llevó al colapso.

Si Novo, como él mismo ha declarado, y como lo ilustra el caso que menciono, no formó en el grupo que fue el semillero de lo que habría de llamarse más tarde los Contemporáneos, ¿por qué nuestros críticos insisten en incluirlo? ¿No será que sin él, y sin Pellicer, por supuesto, nuestra noción del grupo se adelgaza peligrosamente? ¿No será que lo necesitamos ahí, cerrando filas con mexicanistas lo mismo que con cosmopolitas, para que nuestro *concepto-esponja* de Contemporáneos pueda seguir funcionando?

Debo reconocer que desde su tesis de 1960, Merlin H. Forster ya se había enfrentado de algún modo a este problema. Con el mismo aplomo con el que había establecido la presencia de tres factores que le permitirían depurar la lista de Contemporáneos, Forster señalaba que era posible distinguir tres subgrupos sucesivos. El primero estaría compuesto por Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. El segundo, por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia; y el tercero, por los benjamines del grupo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen.<sup>13</sup>

Esta subdivisión en grupos o en promociones generacionales, sin embargo, deja en pie el problema planteado. Entre la promoción del Nue-

<sup>12</sup> Sheridan atribuye el cambio de *La Falange* a la presencia *simultánea* de Villaurrutia y Novo (lo que él llamará el *grupo bicápite*). Aunque tal hipótesis no es del todo descartable, me parece que los textos más bien "discretos" de Villaurrutia en dicha revista no permiten apoyar esta aseveración. El experto en poesía norteamericana, por otra parte, siempre fue, desde el principio, Novo. Véase G. Sheridan, *op. cit.*, p. 140. Desde otro punto de vista, la derrota de *La Falange* y la actitud de sus miembros, que abandonan esta tribuna de los ideales latinos de Vasconcelos, puede verse como *un anticipo* de la posición que tomarán Torres Bodet y sus compañeros escritores durante la campaña por la Presidencia de la República encabezada por su mentor: se quedaron al margen.

<sup>13</sup> Véase Merlin H. Forster, *op. cit.*, p. 6.

vo Ateneo de la Juventud y los redactores de *Examen*, la fallida revista en la que participarían Cuesta y Owen, hay diferencias notables. Para decirlo con una sola pincelada: los primeros son mexicanistas; los segundos, universales. A los primeros les preocupan, como se ha visto, el paisaje y el espíritu de la raza; la esencia nacional, para Cuesta, en cambio, no es sino una superchería.

Tan mantienen ambos grupo posiciones inconciliables, diametralmente opuestas se diría, que llegan a polemizar "en público de la gente". Gorostiza y Cuesta serán los protagonistas de esta polémica que Forster no registra y a la que Sheridan, de cierto modo, quita importancia, convirtiéndola en un puro sainete periodístico. Pero no se trata, como quiere Sheridan, de una entrevista que aviesos periodistas habrían adulterado, poniendo en boca de Gorostiza ideas difamantes para sus excompañeros de grupo. Se trata de una polémica real, que Gorostiza inicia con un artículo que me parece provocador desde su título: "Hacia una literatura mediocre". Al que Cuesta, aludido y dolido, ambas cosas a la vez, responde con los artículos: "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?" y "La literatura y el nacionalismo".<sup>14</sup>

No intento levantar de nuevo el polvo de estos discursos. Para estas épocas (1932), si se hace caso de las señales disponibles, el llamado grupo de los Contemporáneos ya había dejado de existir. Torres Bodet documenta esta disgregación: "No existía ya entre nosotros la solidaridad espontánea que sentimos al lado de Vasconcelos en 1921 y que se apagó definitivamente en *Contemporáneos* diez años después".<sup>15</sup> Enrique González Rojo, por su parte, dando por supuesta esta disgregación, no deja de expresar su desencanto ante el giro tomado por la revista bajo cuyo nombre los críticos habrían de identificarlos después. En *Escala*, Marcial Rojas firma una entrevista con González Rojo que incluye una pregunta de por sí maliciosa: "—Y *Contemporáneos* en su forma actual,

<sup>14</sup> El artículo de Gorostiza, donde acusa a sus compañeros de *bizquera cultural*, apareció en *El Universal Ilustrado* el 15 de enero de 1932. Lo recoge Miguel Capistrán en José Gorostiza, *Prosa*. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969. Los de Jorge Cuesta fueron publicados en *El Universal Ilustrado* y en *El Universal*, el 14 de abril y el 22 de mayo de 1932. Los recopilan Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider en su edición de Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos*, vol. II. UNAM, México, 1978. Para otra referencia a esta polémica, véase Evodio Escalante, "José Gorostiza y su relación con Vasconcelos", *La Cultura en México*, núm. 1402, 8 de marzo de 1989, pp. 40-41.

<sup>15</sup> Torres Bodet, citado por G. Sheridan en *op. cit.*, p. 379. Salvador Novo, por su parte, en su multitudinaria carta a Merlin H. Forster, corrobora de paso lo anterior cuando sostiene que "los años 1922-1932 deben estimarse escindidos en los dos periodos que arriba establezco, o en tres: 1) el patrocinio Vasconcelos, 2) el patrocinio Gastéllum (1925) —y el mecenazgo Estrada al grupo ya entonces disperso (1930)". Las cursivas son mías. Véase Forster, *op. cit.*, apéndice, p. 193.

¿le parece una revista representativa de las ideas y formas artísticas de los escritores nuevos de México?" A lo que González Rojo contesta:

Francamente... no. Si alguna cosa se advierte de un año a esta parte es la falta de doctrina, de diseño, de direcciones. Al principio, antes del viaje de tres de nosotros, era una revista de grupo y hoy no es ni de un solo grupo ni de todos los grupos, ni de una sola tendencia ni de todas las tendencias. Se colabora en ella por inercia, sin pasión ni interés. No soy yo quien debe juzgar si ha ganado o perdido con ello. Lo único que sé es que, en su forma actual, no me interesa.<sup>16</sup>

Más allá de la descalificación de *Contemporáneos* en razón de un injustificado eclecticismo, reparo en dos aspectos. Primero, que la disgregación se da *en* la revista y no fuera de ella, según sostienen González Rojo y Torres Bodet. Y, segundo, que la *denominación* de *Contemporáneos*, a estas alturas del partido, parece no haber surgido todavía. No se la emplea, por supuesto, en la antología de Cuesta de 1928. Ni la emplea tampoco, todavía más acá, Bernardo Ortiz de Montellano en un artículo que publicaría en junio de 1931 en las páginas de la propia revista *Contemporáneos*. Para referirse a sus compañeros de la anterior y de la actual generación, Ortiz de Montellano emplea la vieja designación que comprende todo bajo el marbete de Ateneo de la Juventud:

Un paso adelante marcan los escritores nuevos, contemporáneos, que provienen del Ateneo de la Juventud (primera época: 1910; segunda época: 1918) o de su ambiente intelectual. Los distingue de anteriores generaciones el sentido crítico y universal de la cultura y una mayor potencialidad creadora, polos, negativo y positivo, inevitables en la actualidad para que se produzca, en la mente de siglos del artista, la chispa eléctrica de la obra de arte.

A menos que otra información me desmienta, las palabras de Montellano me indican que la *designación* *Contemporáneos*, empleada como una designación autónoma, como el nombre de una promoción de escritores, surgió no durante la existencia del grupo sino una vez que éste, lo mismo que la revista, se había disuelto ya. Es, pues, si lo puedo decir así, una creación de los críticos, o sea, en términos de Cuesta, de esos señores que *vienen después*. Pero lo más sorprendente del caso, al menos para mí, es que en esta nómina tardía, al enumerar a los integrantes de lo que sería la segunda promoción del Ateneo de la Juventud, o bien *de*

<sup>16</sup> Véase *Escala*, núm. 2, noviembre de 1930, p. 6. Por supuesto que el ataque es harto sospechoso, aunque no por esto menos real. En cuanto a Marcial Rojas, según pertinente afirmación de Forster, se sabe que era un seudónimo utilizado por varios de los miembros del grupo.

*su ambiente intelectual*, Ortiz de Montellano menciona, al lado de Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza y Enrique González Rojo, el nombre de... ¡Manuel Maples Arce!<sup>17</sup>

Me restriego los ojos. Maples Arce, el jefe del ejército estridentista, ¿producto del ambiente intelectual que rodeaba al Nuevo Ateneo de la Juventud? O sea, para emplear otras palabras, ¿hermano de sangre de Gorostiza, González Rojo y los demás? La idea de una exclusión tajante entre Contemporáneos y Estridentistas, si se hace caso al texto de Ortiz de Montellano, parece venirse a tierra. No operaba, cuando menos, al principio de la década de los treinta, por lo que podría asegurarse que fue resultado de un momento *posterior* en la vida de nuestra literatura. Pero el texto de Montellano no sólo *excluye la exclusión*, como podría decirse, sino que, en términos positivos, y es esto lo que me interesa destacar, incluye a Manuel Maples Arce dentro de una órbita cultural en la que convive, sin solución de continuidad, con los miembros del llamado “grupo sin grupo”.

Adquiere sentido, a la luz de lo que acabo de mencionar, una pregunta que este trabajo, acaso carente de certezas, había venido postergando. Cuando se habla de Nuevo Ateneo de la Juventud, de “grupo sin grupo”, o bien de Contemporáneos, ¿se alude a una noción grupal o generacional? ¿No nos encontramos más bien ante una mezcla de ambas nociones que se entrecruzan sin alcanzar a delimitarse? El texto de Ortiz de Montellano me hace pensar en esta última posibilidad, del todo ecléctica, es cierto, y que no simplifica sino que agrava el asunto de la distinción entre los llamados grupos o generaciones culturales.

Contra lo que pudiera pensarse, la inclusión de Maples en el mismo círculo generacional del Nuevo Ateneo de la Juventud, tal y como lo expone Ortiz de Montellano, no es ni un error ni un momento excéntrico en la vida de nuestra cultura. Retrocedamos cuatro años y leamos lo que dice sobre Maples la *Antología de la poesía mexicana moderna*, preparada por Jorge Cuesta. Antes, una observación: la sección de *los nuevos poetas mexicanos*, y no porque obedezca criterios cronológicos, se abre con Torres Bodet, sigue con Maples, continúa con Pellicer y concluye, en este orden, con Ortiz de Montellano, González Rojo, Novo, Gorostiza, Villaurrutia y Owen. Entiendo que el criterio de ordenación tiene que ver con la importancia que concedía la antología a los poetas mencionados, y creo que no le va mal a Maples el segundo lugar después de Torres Bodet, que era entonces, sin duda, la figura preponderante.

Pero esto es, al fin, circunstancial. Sobre lo que quiero llamar la atención es sobre el texto con el que se presenta a Maples Arce en la antología. Dice así:

<sup>17</sup> Bernardo Ortiz de Montellano, “Esquema de la literatura mexicana moderna”, en *Contemporáneos*, núm. 37, junio de 1931, pp. 195-210.

Manuel Maples Arce ocupa, dentro del “grupo de soledades” que alguien ha creído advertir en la poesía nueva de México, un sitio aparte, más que solitario, aislado. Esta isla que habita y que bautizó —en un alarde de “acometividad pretérita”, romántica— con el nombre injustificado de *estridentismo*, le ha producido los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa.<sup>18</sup>

El redactor de la nota no oculta, para nada, su animadversión contra Maples. Y, sin embargo, sabe que no puede prescindir de él en su antología. Lo más sorprendente del caso, para mí, no es que lo incluya, sino los términos en que habla de él. No sólo no hay modo de sacarle la vuelta a Maples Arce, sino que el redactor asegura que éste forma parte del “grupo de soledades que alguien ha creído advertir en la poesía nueva de México”. En seguida, es cierto, extremando las posibilidades de su discurso, se las arregla para darle no un lugar *solitario*, sino *aislado*. Para ponerlo en una *isla*, en la orilla más distante, podría decirse, del archipiélago. Pese a la *popularidad inferior* que le reconoce, pese a la existencia de una escuela de seguidores, Maples se encuentra, así, en la soledad de la soledad.<sup>19</sup>

Lo extraordinario es que, con este gesto, y de manera que no admite ambigüedades, el redactor de la nota incluye a Maples Arce dentro del *archipiélago de soledades* que uno supone es la denominación que conviene a los integrantes de Contemporáneos, y no a un vulgar estridentista, por notorio que éste pueda ser. Que sea un supuesto miembro del *grupo sin grupo* quien acoja sin problemas al estridentista en este marbete clasificador, vuelve especialmente pertinente, a mi modo de ver, que revisemos con nuevos ojos, tratando de poner en suspenso prejuicios y nociones previamente adquiridos, la historia de las revistas y de las promociones literarias de las que aquí me ocupó. Mejor que una vacilación discursiva, que se quedaría en el nivel de las denominaciones, lo que aquí parece revelarse corresponde a un estrato más profundo, que tendría que ver con las identidades de los grupos. Lo que vacila no es el lenguaje, sino las realidades que subyacen a ese lenguaje. Contemporáneos y Estridentistas se nos salen de cuadro. Intercambian identi-

<sup>18</sup> Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928). Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica, México, 1985 (Lecturas Mexicanas, 99), p. 157.

<sup>19</sup> En esto, justo es decirlo, el redactor se contradice a sí mismo. Páginas más adelante, el texto de presentación de los poemas de Salvador Novo nos dice lo siguiente: “Tres poetas de la generación nueva de México —Pellicer, Novo, Maples Arce— orientan, con marcada preferencia, sus posibilidades líricas hacia la expresión de la vida moderna, complicada, febril”. Véase Jorge Cuesta, *ibid.*, p. 200. Dicho de otro modo: Maples no estaba tan solitario, ni tan perdido. Lo acompañan, en su esfuerzo, dos notables poetas: Novo y Pellicer.

dades, se tienden lazos comunicantes que la contemporaneidad nuestra, la de hoy, la de nosotros, ha distorsionado o no ha sabido ver. Puedo decirlo de otro modo: las identidades que han llegado a nosotros no son las identidades que fueron. Si queremos saber la verdad, para utilizar el lenguaje del psicoanálisis, tenemos que colocar a unos y a otros en *el estadio del espejo*. O sea: en el momento en que se forma la identidad. No en el momento engañoso, como se ha visto, de la identidad *constituida*, de la identidad ya formada, sino antes, en el momento de la nebulosa, cuando la identidad apenas comienza a formarse y el astro del ser, en el trance maravilloso de empezar, de ponerse de pie, arroja sus primeras luces.



# RESONANCIAS



## RESONANCIAS, UNA LECTURA IMPOSIBLE<sup>1</sup>

CÉSAR LÓPEZ  
Cuba

vengo a ser como metal que resuena  
1 Co 13, 1

Acudir a la Santa Biblia para posibilitar lo imposible obliga también a una disquisición tanto pedantesca como lingüística, aunque sólo sea de ligera incursión por diccionarios, libros de estudios, recuerdos. Leemos en el grueso volumen de la Real Academia de la Lengua respecto a resonancia que, proveniente del latín *resonantia*, se trata de: “1/ La prolongación del sonido, que se va disminuyendo por grados. 2/ Sonido producido por repercusión de otro. 3/ Cada uno de los sonidos elementales que acompañan al principal en una nota musical y comunican timbre particular a cada voz o instrumento. 4/ figurado. Gran divulgación o propagación que adquieren un hecho o las cualidades de una persona en alas de la fama.”

Y esta propuesta, con su enlace o nexo, provocada por la insistencia de José Lezama Lima en el término,<sup>2</sup> sugiere la inmersión reflexiva en

<sup>1</sup> El primer título de esta ponencia, “Resonancia cubana mantenida”, tal como se anunció en el programa del Congreso, dio paso a otro, “Sobre la isla de Cuba y los Contemporáneos de México”, y por último al supuestamente definitivo que encabezó la lectura. Al agradecimiento a la doctora Rebeca Barriga Villanueva, directora del CELL de El Colegio de México, deben agregarse dos nombres cubanos que cual dos columnas sostienen esta resonancia. Poetas vivos, contemporáneos de Contemporáneos: Dulce María Loynaz —90 años— y Gastón Baquero —75.

De la primera sus *Juegos de agua* y la novela lírica *Jardín* constituyen espejos sonoros en el tiempo, perpetuándose, que permitieron la comprensión del fenómeno intuido. El segundo, inocente que escribió en la arena sus palabras, nos hace participar a la vez, con su obra más reciente, en el don de estar lejos y cerca. En la Biblioteca de la Casa de las Américas, “José Antonio Echavarría”, en La Habana, se conserva, como en cristal martiano, el ejemplar de la primera edición de *Muerte sin fin* de Gorostiza, con dedicatoria donde leemos: “A Gastón Baquero / cordial homenaje”.

<sup>2</sup> Es sabido que José Lezama Lima insistía de manera casi cotidiana en el término y, por lo mismo, le otorgaba connotaciones múltiples y diversas a su significado.

una suerte de deslinde que puede aclarar, o al menos acercar a su significación, el sentido de este título o tema.

En San Pablo, esa introducción *como*, de reminiscencias aristotélicas, fija los elementos comparativos entre el hablante (“si yo hablara lenguas humanas y angélicas”) y su producto deslumbrante (“metal que resuena, o címbalo que retiñe”) y el resultado es una nueva supermetáfora de alta tensión o tenacidad —resistencia—, en la cual la idea supera a todos y cada uno de los integrantes de la propuesta. A pesar de la carga semántica del sustantivo metal, que se expresa con una modificación carencial cuando resuena... Y entonces entran, para beneficio de este planteamiento, a jugar, a balancearse, las diversas acepciones que convienen a la reflexión cubana sobre los Contemporáneos.

La recepción, dada por las expectativas que provocó en Cuba la fundación y desenvolvimiento de la revista mexicana, participa de la primera acepción de “sonido que en su prolongación va disminuyendo por grados”, ya que la publicación, anunciada por Jaime Torres Bodet a Fernando Ortiz, Jorge Mañach y Juan Marinello, en su visita a La Habana, que comienza el 3 de mayo de 1928, tenía desde sus inicios que resultar entrañable para su estrictamente coetánea y levemente adelantada en el tiempo *Revista de Avance*, con su nombre cambiante, en supuesta avanzada, de año en año, 1927, 1928, 1929, 1930, en la que había aparecido un comentario de Juan Marinello sobre la novela *Margarita de niebla* del propio Torres Bodet, con palabras características del tono sentencioso y erguido ya desde entonces reconocible en el futuro hombre político:

Sería interesante un ensayo en que tratara de medirse hasta dónde el espíritu *nuevo* y las *nuevas* maneras de ver han cuajado en la novela *Margarita de niebla*, novela del poeta mexicano Jaime Torres Bodet. Es un libro genuino y plenamente *nuevo*... no las etapas de un argumento “novelesco” sino un panorama de vida de relación y de introspección, sin límites concretos, y sobre todo, por la imagen y la metáfora *actualísima* y por la aguda referencia de inquietudes estéticas del día, *Margarita de niebla*, saltada la prevención romántica del título, es una obra de tan amplio sentido *moderno* que nos atrevemos a catalogarla entre las muy contadas novelas que pueden satisfacer el fuerte anhelo de las vanguardias americanas. [Las cursivas son mías.]

El autor de esta novela, que en sus memorias había retomado la ambigua denominación de Valle-Inclán y llamaba a La Habana “capital generosa de los sentidos”, establece un vínculo que culmina agradeciendo a los jóvenes de entonces en La Habana o los jóvenes de La Habana de entonces:

... una fraternidad entrañable, que no ha menester de pactos ni de discursos, una alianza que guarda, como vuestra Catedral silenciosa bajo el cielo

espléndido de La Habana, una corona de estrellas para cada viajero que la comprende —y que cree en ella...

Durante la travesía, de La Habana a Veracruz, a bordo de un barco holandés, de tripulación numerosa y escasísimos pasajeros, hice en silencio el recuento de nuestro grupo: Villaurrutia, González Rojo, Ortiz de Montellano...<sup>3</sup>

sigue contando Torres Bodet... y ya es el nacimiento de *Contemporáneos*, revista del grupo sin grupo, casi a aire de La Habana que mucho más tarde descubriera Luis Cernuda.

Ahora bien, se cumple con ello el postulado primero, referido a la prolongación del sonido; pero luego del aplauso fervoroso de los paladines de la *Revista de Avance*, comienza la disminución en grados del sonido. Los poetas estaban, allí quedaban, mudos o gesticulantes, se sabían en su sitio, los que no durmieron... Sin embargo, *Contemporáneos*, como revista primero y más tarde como generación, cede el paso a los españoles de la Generación del 27.

Historia y poesía se mezclan, se combinan una vez más. Muerte. Y el tiempo no se detiene. Ambas revistas, la mexicana y la cubana, van conformando mitos lejanos para los habaneros y los quietos provincianos de letras y cuartillas insistentes, como los manzanilleros de la revista *Orto*, quienes también acogieron a algunos de los Contemporáneos. La revista, la supuesta generación, su poesía, es decir su creación más amplia, “una voz como Lázaro espera, que le diga levántate y anda”. Esa voz es la convocatoria que nos reúne aquí en estos días, con el evidente permiso becqueriano.

Ante semejante y anterior certidumbre cobra fuerza la segunda acepción: “sonido producido por repercusión de otro”. Tropológico o no, se trata de sonido poético más allá de la física. Los insulares intentan vislumbrar una estética afín a los continentales, como ya se asoma en la insistencia de Marinello en las supuestas bondades del texto de Torres Bodet (nuevo, lo nuevo, novedad, moderno), y se corrobora en el número 28 (año II, tomo III, noviembre 15 de 1928) de la citada *Revista de Avance*:

1928 está unida a *Contemporáneos* desde antes de nacer esta publicación mexicana. Torres Bodet, a su paso triunfador por La Habana —triunfador en las verdaderas minorías—, nos habló del proyecto de dar a su tierra una revista de selección, de preocupaciones tetradimensionales, de rigor intelectual, de verdadero cultivo superior. La simpatía al propósito y la afinidad de anhelos se vistieron de admiración y de aplauso con la aparición

<sup>3</sup> Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, México, FCE, 1955, p. 251.

de *Contemporáneos*. Este quinto número,<sup>4</sup> a un lado discrepancias de actitud, puede ser con méritos sobrantes ejemplo y hasta envidia de revistas americanas. Podrá imputarse a la finísima publicación culpa de aristocratismo y alejamiento excesivo de corrientes vitales, intransigencia pareja, en ciertos momentos, a la de los papeles encendidos de preocupaciones societarias que abundan en Hispanoamérica. No podrá negársele ese tono de estar de vuelta, esa austeridad sin alardes, ese subterráneo además de tirar la piedra lejos que une a sus colaboradores, esa criba sin roturas que connota hoy a las revistas de alta jerarquía.<sup>5</sup>

Sería arriesgado, temerario y algo necio dilucidar o afirmar con demasiada eso de la repercusión de un sonido producido por otro: se correría el riesgo de presumir, asumir, resumir exageradamente. ¿Quién resuena de quién?

Metal o címbalo. Isla o continente. Más bien espejos bruñidos de una época todavía esperanzadora e ilusa en sus minorías, en la inmensa minoría. Y ya estamos, sutilmente, inmersos en el tercero de los ámbitos posibles: "Cada uno de los sonidos elementales que acompañan al principal en una nota musical y comunican timbre particular a cada voz o instrumento". Sólo que si existe un sonido principal habría que buscarlo más allá de afirmaciones tendenciosas o de pugnas triunfalistas. Algo así como una versión amañada de lo que Ortega y Gasset llamaba *el tema de nuestro tiempo*.

La época, sus revistas y grupos literarios y culturales reflejaban esa suerte de musiquilla de las esferas que flota de vez en cuando, o siempre, pudiéramos decir, y permite a los espíritus inquietos de cada momento, o de siempre, comportarse como pararrayos intelectuales, a veces de acción rápida o demasiado rápida, para captar y resolverse en su *hic et nunc* y asumir un compromiso que oscila entre la victoria temporal o el más ruidoso fracaso. En cualquiera de los casos, el estrépito puede ser pasajero, pues el tiempo ha de ser quien diga la última palabra o no diga absolutamente nada; aunque, justo es sospecharlo, tampoco esas veleidades del dios Cronos deben ser tomadas como definitivas.

Los vasos comunicantes, al existir, propiciaron esta resonancia tan matizada. *Contemporáneos*, según opinión propia de sus integrantes, venía a unirse a dos bastiones admirados por éstos: *Repertorio* de García Monge en Costa Rica y *Revista de Avance* de Francisco Ichaso, Félix

<sup>4</sup> ¿Por qué guardaron silencio respecto a los cuatro primeros números?

<sup>5</sup> El formato de la revista, presentado por su flamante director —Bernardo Ortiz de Montellano— al resto de los colaboradores, era de Gabriel García Maroto, que acababa de llegar a México precisamente vía La Habana. Además, se conoce de un encuentro en París de Jorge Cuesta con Alejo Carpentier, quien le presenta a su amigo, el inevitable Robert Desnos.

Lisaso, Jorge Mañach, Juan Marinello y José Zacarías Tallet en La Habana. Con un guiño cómplice y magisterial desde la tribuna orteguiana de la *Revista de Occidente* en Madrid, sin olvidar el afrancesamiento inevitable y conocido de *Le Mercure de France* y la obligada *N.R.F.* parisina, pero más en el ámbito americano de la lengua, *Contemporáneos* se coloca de inmediato como *allia inter pares*. Y entonces se inscribe bajo la salvaguardia de la última y figurada acepción: “Gran divulgación o propagación que adquiere un hecho o las cualidades de una persona en alas de la fama”.

Probablemente haya que leer o escuchar a Lezama en esta determinada significación, pero he de confesar que resulta, al menos para mí, más estimulante imaginar un mandala polisémico al lezámico modo en que, tal vez como centro irradiante pero contradictorio, se encuentren estas ingenuas y académicas “alas de la fama”. Todo ello avalado por el propio autor de “Un puente, un gran puente”, quien marca dos hitos de esta travesía hacia la lectura imposible a través de la resonancia.

El primero, quizá indirecto, pero implícito, abarca generalidades aun cuando apunte a lo particularísimo: “Nuestra reacción generacional se va trocando en una acción comprensiva y la sabiduría de la raíz poética, generadora, creadora, es la única que estamos dispuestos a tolerar”.

El segundo, una de sus saetas de vuelo súbito, orienta hacia las tierras mexicanas: “Algún día cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo y se estudien los poemas como cuerpos vivientes, o como dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía de la ganancia del sueño en Sor Juana, y la de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza”.

El enunciado es parco; la complicidad, obvia. Hay que saber lo que se sabe para resolver la lectura y su resonancia porque, continúa Lezama:

Del sueño de Sor Juana a la muerte de Gorostiza, hay una pausa vacía de más de doscientos años. Eso nos revela lo difícil que es alcanzar esos microcosmos poéticos, esos momentos de concurrencia de gravitación de intuición poética y de conocimiento animista. Aunque ambos poemas están situados del lado de ese diletantismo intuitivo, que señala Vossler,<sup>6</sup> ambos tienen una dimensión, que sólo puede ser superada por culturas más antiguas y maduras, capaces de un ámbito o perspectivas poéticas de más complicados y resueltos concéntricos.

No obstante, el propio *magister* de la calle Trocadero dicta su condena conceptual contra la supuesta vigencia —estamos en 1949— de la *Revista de Avance* y lo hace no sólo en consideración del año en curso,

<sup>6</sup> “Vossler señala en Sor Juana, en una frase de rica resonancia, su diletantismo intuitivo” había apuntado Lezama con anterioridad en el mismo trabajo. Las cursivas son mías.

sino también desde una perspectiva de retrovaloración disolvente que, de cierta manera, podría afectar a su coetánea mexicana: se trata de un artículo en respuesta a una carta abierta de Jorge Mañach dirigida al poeta, "El arcano de cierta poesía nueva", a quien Lezama contesta desde las mismas páginas de la revista *Bohemia* en que apareció la sinuosa misiva:

Gran parte de su epístola está recorrida por el *pro domo suo*: muestra usted el orgullo de su ciudad intelectual y enarca la *Revista de Avance*. Leí sus páginas en mi juventud y las repasó hoy que su fineza y tratamiento me obligan a un colmo de sinceridad. Me pareció siempre un *bric-à-brac*, producto tal vez de las opuestas sensibilidades de sus directores. Alternaban allí poetas neoclásicos de México con delirantes hirsutos de Chile o Perú, se carecía de una línea sensible o de una proyección.

Llamarles tajantemente neoclásicos a ciertos poetas mexicanos podría considerarse una rápida descalificación de los mismos si no fuera por la referencia inmediata: "Ninguna traducción de Valéry, Claudel, Supervielle, Eliot, o los grandes poetas de aquellos momentos, que serían después de todos los momentos". Pues en *Contemporáneos*, contrariamente a lo que sucedió en la *Revista de Avance*, sí aparecen textos de Supervielle,<sup>7</sup> Valéry, Eliot (León Felipe tradujo para la revista "Los hombres huecos"), además de los hispanoamericanos Borges, Neruda y Huidobro. Así pues, supongo que hay que considerar un afán, intento lúcido, de salvación dirigido a los mexicanos situados en el reino de la poesía, a la vez que un reproche a los de la *Revista de Avance*, de la que llega a afirmar: "Sus cualidades eran, como usted subraya, de polémica crítica, mas no de creación y comunicación de un júbilo en sus cuadros de escritores".

La resonancia, el camino, divulgación o propagación de un hecho, se refuerzan cuando unos años más tarde, bien avanzada la década siguiente, Roberto Fernández Retamar deja dicho, dentro de un largo trabajo leído en la Universidad de Columbia y más tarde publicado en Cuba (*Papelerías*, 1962), que entre "los poetas que transmiten a generación venidera. Recordemos algunos: en Argentina, Borges y Molinari; en Chile, Neruda; en Perú, Vallejo; en Cuba, Florit y Ballagas; en México, Villaurrutia y Gorostiza. Algunos más podrían añadirse". Luego de señalar a Salvador Novo a propósito de la huella de la conmovición vanguardista, agrega:

<sup>7</sup> Llama la atención que en ese momento Lezama considere a Jules Supervielle un poeta de todos los momentos, ya que luego no figura entre sus predilectos. (Comunicación personal con el poeta.)

Sorprende la uniformidad de criterios, de formas y de actitudes que asume todo el continente durante este periodo. Un temblor auroral lo recorre de sur a norte. Este fervor no está ausente de la poesía. Creo verlo en dos aspectos: uno de regocijo, de disfrute. Otro de voluntad reformista. Al primero debemos esa poesía primero de la sorpresa, luego de los sentidos, que es uno de sus hallazgos. Me atrevería a ir nombrando esos sentidos: la vista en Pellicer y Carrera Andrade; el oído en Mariano Brull (las jitanjáforas); el tacto en Xavier Villaurrutia y Emilio Ballagas; el sabor en Nicolás Guillén. Un regusto deleitoso se percibe aun en poetas frecuentemente intelectuales como Eugenio Florit y José Gorostiza.

“Revistas con un ingenuo nombre puntiagudo hacia el futuro —*Proa, Revista de Avance, Contemporáneos*—”, les llama el propio Fernández Retamar y las hermana. “Las revistas decidieron volver a empezar, ir a lo hondo: se llamaron *El Hijo Pródigo*, se llamaron *Orígenes*. En medio de esa desesperanza, realizaron un esfuerzo noble por ahondar sus cosas”, sentencia el ensayista y poeta cubano y de parte de aquéllas prohíja éstas, tensando el arco de las resonancias.

Superado el címbalo y purificado el metal para alcanzar su más espléndida definición, los poetas de la revista *Contemporáneos* se empuñan de tal manera en sus creaciones respectivas que hoy nos convocan a este coloquio y la reminiscencia insular obliga al recorrido por la época que se prolonga y sobrevive en la obra.

Si la revista *Orígenes* apenas ofrece espacio a los poetas de *Contemporáneos*,<sup>8</sup> recientemente verificamos el efecto de la resonancia en la lectura imposible, salvada, ganada como la perdediza criatura de San Juan de la Cruz, en el sutilísimo ensayo de Fina García Marruz, “Cantata a dos voces. En torno a la ‘Oda Tropical’ de Carlos Pellicer y *Muerte sin fin* de José Gorostiza”, desde un desentrañamiento católico de ambos poemas a partir de su efecto en el estro cristiano de la poetisa y ensayista cubana.

Y la lectura va cuajando en su proyecto y su ser más allá de lo previsto, como permite ver José Prats Sariol cuando establece vínculos entre “Nocturno a mi madre” de Pellicer y “La madre” de José Lezama Lima, nexos que imperceptiblemente conducen a “Mi madre, que no es persona importante” de Manuel Díaz Martínez. La lectura se mueve en la resonancia y todo lo que hubiera podido parecer perdido se ha encontrado, como sucede cuando Luis Suardíaz, en su poema “Desconcierto”,

<sup>8</sup> No sólo se observa esa ausencia en *Orígenes*; también ocurre en las páginas de *Verbum, Clavileño, Espuela de Plata, Nadie Parecía, Poeta y Ciclón*. Prefirieron a Alfonso Reyes en algunos casos, y *Orígenes* reiteró colaboraciones de Octavio Paz y Efraín Huerta y, sorprendentemente, del menos contemporáneo de los Contemporáneos: Ermilo Abreu Gómez.

inicia y afirma que “La rosa / no se integra al húmedo jardín abandonado” para finalizar con la pregunta “Qué hacer, Juan Ramón, Mariano Brull, qué hacer ante la rosa”. Y sabemos que hay una respuesta previa e íntima, en “Nocturno rosa”: “Yo también hablo de la rosa... que gira / tan lentamente que su movimiento / es una misteriosa forma de la quietud”. Como las estatuas de Florit y del mismo Villaurrutia, mezcladas las estrofas y el nocturno: “Qué serena ilusión tienes, estatua, / de eternidad bajo la clara noche”, susurra Eugenio; “Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera / y el grito de la estatua desdoblado la esquina”, proclama Xavier. Pero esa estatua que termina diciendo “Estoy muerta de miedo” halla su contrapartida en el monumento de Rafael Alcides, estatua con nombre y apellido, que va a ser desmantelada, subastada, exportada, ante el desparpajo horrorizado del nuevo poeta que también permanece “hasta oírle decir: estoy muerta de miedo”.

Y es posible entonces situar estos miedos en la presencia amarilla de la noche de Torres Bodet, en la amarilla rabia de Virgilio Piñera que se difumina en el nocturno cuerpo de Elías Nandino entregado “a la isla de olvido en que se olvida”, como bien sabía Emilio Ballagas desde “Nocturno y elegía”, cuando, asombrado, trémulo, suplica: “Si pregunta por mí traza en el suelo / una cruz de silencio y de ceniza / sobre el impuro nombre que padezco”.

Llega ahora este diálogo, eco, contrapunto, de Pablo Armando Fernández y Gilberto Owen: “Ciudades. ¿Quién borrará / mis pasos, mis asombros?” “Encontrarás tierra distinta de tu / tierra pero tu alma es una sola y no / encontrarás otra”. Esta yuxtaposición ejemplifica una lectura múltiple, coral, suspendida en el tiempo, medida entre la isla y el continente. La poesía.

“Pero que el hombre valga, / ni más ni menos el valor del hombre”, según advierte Bernardo Ortiz de Montellano, como modificando el aserto de José Z. Tallet, “Tú te has muerto de asco, de imposible o de tedio”, y haciéndose cómplice increíble de Nicolás Guillén, “no es ni morir ni soñar, / no es ni recuerdo ni olvido. / Muerto, / ay, muerto y también dormido”.

De momento un ángulo, rincón, penumbra, que sin embargo se ilumina al leer en Heberto Padilla “No te fue dado el tiempo del amor / ni el tiempo de la calma. No pudiste leer / el claro libro de que te hablaron tus abuelos”, y al descifrar la voz no por cambiante menos admonitoria de Salvador Novo: “Tú, yo mismo, seco como un viento derrotado / que no pudo sino muy brevemente sostener en sus brazos una hoja que arranqué de los árboles”.

“Las iglesias se fugan maravillosamente”, cuenta o canta Fayad Jamis, como olvidado de que Pellicer había decidido poner “el mar a la izquierda / y haré más puentes movedizos, / ¡lo que diga el poeta!”

“¿Quién ha subido, quién a ocupar su espejo?”, increpa Francisco de Oraa, afinando, acordando, con el “Preludio” de Gorostiza: “Esa palabra que jamás asoma / a tu idioma cantado de preguntas”. Todos se han preguntado tantas cosas. Como Cintio Vitier y Fina García Marruz en Xochimilco, sitio y poemas, doble, como lago y laguna: “su arco nupcial, sus puchas / más festivas”; “¿Quién pensara / ver cosa semejante? Flores / tristes, iguales a la vida”.

“Iza la flor su enseña, / agua, en el prado”, les predica Gorostiza con el fin de que Eliseo Diego, también, sepa que “No es una delicada primavera quien bulle en el jardín haciendo flores”. Algo distinto se ha integrado, aunque Antón Arrufat ponga en boca de una lavandera ontológica y trascendente el revelado y revelador parlamento: “Mi elemento es el agua. / Dicen que es sagrada y que otros la veneraron. Yo venero dioses distintos”.

¿Dioses distintos? ¿No estarán relacionados con un dios desconocido, paulino, cernudiano, cinematográfico, con un dios mineral?

Sus ojos, errabundos y sumisos,  
el hueco son, en que los fatuos rizos  
de nubes y de frondas  
se apoderan de un mármol de un instante  
y esculpen la figura vacilante  
que complace a las ondas.

¡Ah, Jorge Cuesta, qué cierre o apertura ofreces a la resonancia, a la lectura, posible o imposible, que con desfachatez hemos organizado! Resuena, resonancia, resonante:

Multiplicada en los propicios ecos  
que afuera afrontan otros vivos huecos  
de semejantes bocas,  
en su entraña ya vibra, densa y plena,  
cuando allí late aún, y honda resuena  
en las eternas rocas.

¡Ah, Jorge Cuesta, qué final!, con permiso de Virgilio Piñera: “Ponte la flor. Espérame, que vamos juntos de viaje”. “¡Anda, putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo!”, concluye Gorostiza su *Muerte sin fin*, paradoja, termina o comienza, en ese baile, baile imposible, como el baile del cuento de Virgilio Piñera, con la gobernadora presidiendo. Baile posible. Lectura. Resonancias.

ESBOZO DE UNA BIBLIOGRAFÍA CUBANA DE LOS POETAS  
DE LA REVISTA *CONTEMPORÁNEOS* \*

CUESTA, JORGE

*Revista de Avance:*

“Delgada”, núm. 28, 15 de noviembre de 1928.

“Réplica a Ifigenia cruel”, núm. 28, 15 de noviembre de 1928.

“Elegía”, núm. 36, 15 de julio de 1929.

Pasiva:

“Reseña de *Antología de la poesía mexicana moderna*, de Jorge Cuesta”, F. I. [Francisco Ichaso], núm. 28, 15 de noviembre de 1928.

GONZÁLEZ ROJO, ENRIQUE

*Revista de Avance:*

“Última lámpara”, núm. 28, 15 de noviembre de 1928.

GOROSTIZA, CELESTINO

*Revista de Avance:*

“Capítulo de una novela en preparación”, núm. 28, 15 de noviembre de 1928.

GOROSTIZA, JOSÉ

*Revista La Verónica:*

“Sonetos”, año I, núm. 3, 9 de noviembre de 1942.

NANDINO, ELÍAS

*Revista de Avance:*

“La carne vibra”, núm. 5, 15 de mayo de 1927.

“Momento”, núm. 5, 15 de mayo de 1927.

“Circunferencia”, “Crepúsculo”, “Panorama”, núm. 13, 15 de octubre de 1927.

NOVO, SALVADOR

*Revista de Avance:*

“Libros de lectura”, núm. 8, 30 de julio de 1927.

“Nocturno de la carne”, núm. 15, 15 de noviembre de 1927.

“John Erskine”, núm. 21, 15 de abril de 1928.

“Guadalajara”, núm. 28, 15 de noviembre de 1928.

*Revista Cubana:*

“Primeros gorjeos del ruiseñor en la poesía castellana”, núm. 8, agosto-septiembre de 1933.

\* NOTA DE LOS EDITORES. No hemos tenido la oportunidad de consultar las revistas cubanas para precisar y completar diversos datos de esta bibliografía. Pese a que se trata de un “esbozo”, estamos convencidos de que este material constituirá un buen inicio para quien se interese por la bibliografía cubana sobre los Contemporáneos.

ORTIZ DE MONTELLANO, BERNARDO

*Revista de Avance:*

“Poesía nueva en Cuba [con comentarios elogiosos para Juan Marinello, José Zacarías Tallet y Enrique Loynaz]”, núm. 10, 30 de agosto de 1927.

“Espejismos”, “Lotería”, “Líneas”, “Paseo”, núm. 17, 15 de diciembre de 1927.

“Prosas”, núm. 17, 15 de diciembre de 1927.

Pasiva:

“Nota sobre *Red*”, Juan Marinello, núm. 30, 15 de enero de 1929.

OWEN, GILBERTO

*Orígenes:*

“Booz se impacienta”, núm. 13, primavera de 1947.

Revista *La Verónica:*

“Laberinto del ciego”, año I, núm. 2, 2 de noviembre de 1942.

Pasiva:

“Gilberto Owen”, Manuel Altolaguirre, año I, núm. 3, 9 de noviembre de 1942.

PELLICER, CARLOS

*Revista de Avance:*

“Poema pródigo”, núm. 39, 15 de octubre de 1929.

“Grupos de palmeras”, núm. 39, 15 de octubre de 1929.

(En el índice de autores del tomo IV de esta revista aparecen los títulos “Poema de tu luz” y “Poema de tus barcos” que luego no figuran en el *corpus* de la misma).

Revista *Orto:*

“Yo no sé qué tiene el mar”, “El negro se desafina”, núm. 10, 12 de junio de 1921.

TORRES BODET, JAIME

*Revista de Avance:*

“Acueducto [soneto]”, núm. 12, 30 de septiembre de 1927.

“El defraudador defraudado o el Retórico sofista. Correspondencia con Lugones”, núm. 18, 15 de enero de 1928.

“Retrato de un estudiante”, núm. 22, 15 de mayo de 1928.

“Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?”, núm. 28, 15 de noviembre de 1928.

“Sueño”, núm. 40, noviembre de 1929.

“Volver”, núm. 40, noviembre de 1929.

“Itinerario de las costumbres”, núm. 46, mayo de 1930.

Pasiva:

“Reseña de *Margarita de niebla*”, Juan Marinello, núm. 11, 15 de septiembre de 1927.

“Reseña de *La educación sentimental*”, L. N. C. [Lino Novás Calvo],

núm. 46, 15 de mayo de 1930.

Revista *Orto*:

“Poemas”, núm. 13, 15 de julio de 1924. (Contiene “Canto en el amanecer”, “El loco” y “Por fin”).

“La flecha”, núm. 14, 31 de julio de 1924.

“Crepúsculo”, núm. 14, 30 de julio de 1925.

“Canción de una tarde tropical”, núm. 14, 30 de julio de 1925.

“El viento”, núm. 15, 15 de julio de 1926.

VILLAURRUTIA, XAVIER

Revista *de Avance*:

“Capítulo: Primero de mayo [novela: *Dama de corazones*]”, núm. 18, 15 de enero de 1928.

“Capítulo [novela: *Dama de corazones*]”, núm. 28, 15 de noviembre de 1928.

Pasiva:

“Reseña del libro *Reflejos*”, Jorge Mañach, núm. 10, 30 de agosto de 1927.

“Reseña de *Dama de corazones*”, (J. M. R.), núm. 28, 15 de noviembre de 1928.

Revista *Orto*:

“Interior”, 30 de marzo de 1927.

“Ring” y “Para mí”, 15 de septiembre de 1927.

## GARCÍA MAROTO Y LOS CONTEMPORÁNEOS

JAMES VALENDER  
*El Colegio de México*

Cuando en junio de 1928 apareció el primer número de la revista *Contemporáneos*, se presentó ante el público con una portada muy llamativa en que se destacaban unos bellos diseños cubistas que combinaban imágenes del México moderno con otras de su pasado prehispánico. El trabajo tipográfico también era algo innovador, lo mismo que la distribución de los textos. En fin, como ha dicho Guillermo Sheridan, se trataba de un diseño “aventurado, original y sumamente bien pensado”, que “daba a la revista un carácter inmediato, actual y fácilmente identificable”.<sup>1</sup> Lo curioso del caso es que el trabajo de diseñar la revista fue encargado no a uno de los muchos y muy buenos artistas o tipógrafos mexicanos del momento, sino a un pintor y tipógrafo español que acababa de llegar al país: Gabriel García Maroto. ¿Por qué esta decisión? ¿Cómo llegó García Maroto a entablar esta relación con los Contemporáneos? ¿Qué cualidades reunía para que los poetas mexicanos depositaran en él su confianza? ¿Y cuál fue, finalmente, el grado de su integración al grupo?

Maroto, como le llamaban sus coetáneos, es un nombre que apenas suena hoy en día fuera de las notas de pie de página de los trabajos de investigación erudita, y sin embargo es una figura que desempeñó una intensa actividad artística que, en la década de los años veinte, lo colocó en una posición destacada dentro del agitado panorama que ofrecía la vanguardia artística de su país. Pintor y dibujante, era también crítico de arte, y tanto sus dibujos como sus ensayos habían aparecido en varias de las revistas más importantes editadas en España durante este lapso: *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, *Revista de Las Españas*, etc.<sup>2</sup> Por otra parte, era bien conocido también su trabajo como animador

<sup>1</sup> Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer* (Fondo de Cultura Económica, México, 1985), p. 327.

<sup>2</sup> De García Maroto, véanse, por ejemplo: “El viaducto. Escorzos”, *Revista de Occidente* (Madrid), vol. 9, XXVI (agosto, 1925), pp. 191-197; “Nuevo descubrimiento de Es-

cultural. Maroto encabezó, por ejemplo, el movimiento de renovación artística que desembocó, en 1925, en la celebración en Madrid de la Primera Exposición de Artistas Ibéricos, acontecimiento que para la nueva generación de pintores españoles —Salvador Dalí, Benjamín Palencia, Moreno Villa, Francisco Bores, etc.— tendría una importancia histórica parecida a la que cobraría para los poetas de la misma generación el famoso homenaje rendido a Góngora en 1927.<sup>3</sup>

Pero así como Maroto combinaba la creación artística con la crítica, también conjugaba su interés por las artes plásticas con la tipografía. Fueron numerosos los libros cuya edición preparó e ilustró, primero para Espasa-Calpe, y después para la editorial Biblos, de cuyo comité asesor llegó a formar parte. Pero su obra tipográfica más importante, sin duda, fue la que realizó entre 1921 y 1922, al confeccionar la revista *Índice*, publicación que, bajo la dirección de J. R. Jiménez, dio a conocer a varias figuras de la nueva generación de poetas y artistas españoles: Antonio Espina, José Bergamín, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Gerardo Diego, etc. El diseño de la revista, como también el de los suplementos, lo elaboró Maroto, aunque siguiendo los criterios exigentísimos del maestro J. R. Jiménez.<sup>4</sup> Por otra parte, también habría que mencionar como obra de su taller, aun cuando no formara parte de los proyectos de *Índice*, la edición por estas mismas fechas del primer *Libro de poemas* de García Lorca: trabajo que —aunque no libre de erratas— igualmente habría de afianzar su nombre como diseñador tipográfico.<sup>5</sup>

---

paña. La ría de Bilbao”, *Revista de Las Españas* (Madrid), enero-febrero, 1927; “El arte de hoy”, *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 2 (15-I-27), p. 5; “Un pueblo de Castilla”, *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 19 (1-X-27), p. 2; y “Juan de la Encina. Crítico de arte conservador y reconstructor o el alguacil alguacilado”, *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 22 (15-XI-27), pp. 1-2. Por otra parte, la *Revista de Occidente* editó su *Madrid visto por un pintor* (1925); *La Gaceta Literaria*, su *Verbena de Madrid* (carpeta de 15 dibujos, 1927), *La ría de Bilbao* (carpeta de 15 dibujos, 1927) y *Manuel de Falla* (carpeta de 15 dibujos con 5 autógrafos del maestro, 1927); y la revista *Litoral*, sus *25 dibujos de temas andaluces* (carpeta, 1927).

<sup>3</sup> Véanse Jaime Brihuega, *La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, catálogo de la exposición conmemorativo del cincuentenario (Club Urbis, Madrid, 1975); y del mismo Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936* (Istmo, Madrid, 1981), pp. 256-264. Para una reseña contemporánea, véase José Moreno Villa, “Nuevos artistas (Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos)”, *Revista de Occidente* (Madrid), vol. 9, XXV (julio, 1925), pp. 80-91.

<sup>4</sup> Maroto colaboró en el primer número de la revista con su ensayo “Color y ritmo. I. Falta de atención. II. El franciscanismo y el valor estético de Darío de Regoyos”, *Índice* (Madrid), núm. 1 (1921), pp. 13-15. Viñetas suyas también ilustraron los tres primeros suplementos de la revista. Sin embargo, su relación con el director de *Índice* parece que no siempre fue feliz. Véase Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz* (Insula, Madrid, 1960), p. 47.

<sup>5</sup> Federico García Lorca, *Libro de poemas* (Imprenta Maroto, Madrid, 1921). Para una descripción detallada del diseño de este libro (descripción, por cierto, que permite apreciar

En fin, durante los primeros años de la década de 1920, lo que un crítico llamó el “alma febril de Maroto”<sup>6</sup> daba la impresión de estar en todas partes; y con este currículum tan impresionante, a primera vista no parecería existir motivo alguno para sorprenderse de la buena acogida que el español recibió, tras su llegada a México, por parte de los jóvenes poetas mexicanos; escritores que, es lícito suponer, desde este lado del Atlántico habrían seguido con admiración muchas de las actividades (sobre todo las literarias) en que él había participado. Si la dirección de *La Gaceta Literaria* de Madrid, por ejemplo, le había encargado que diseñara el logo de su revista, ¿por qué el “grupo sin grupo” no habría de aprovechar la estancia del español en México para pedirle que hiciera lo mismo para la nueva revista que ellos tenían pensado editar? A fin de cuentas, ¿qué mejor garantía que su aprendizaje con J. R. Jiménez, el maestro admirado por todos ellos?

Y, sin embargo, desde nuestra perspectiva actual, sí surge alguna duda con respecto a la posible afinidad entre Maroto y este grupo de poetas mexicanos, una duda que tiene que ver con la inmensa pasión que el español, al salir de su país, sentía por la Revolución mexicana. Para trazar los orígenes de esta pasión, será necesario volver a las actividades de Maroto en España.

## I

Es posible que a través de su trabajo para *Índice* Maroto haya entablado cierta amistad con Alfonso Reyes, quien, de hecho, compartía con J. R. Jiménez muchas de las tareas relacionadas con la administración de la revista y sus ediciones. Sin embargo, lo que parece haber provocado su pasión “mexicanista” no fue esta posible amistad sino otra cosa muy distinta: la llegada a Madrid en diciembre de 1926 de una exposición de la “Joven Pintura Mexicana”, en la que se ofrecía al público español una amplia muestra de la obra producida por los niños de las Escuelas de Acción Artística (también llamadas “Al Aire Libre”) recién creadas por el gobierno mexicano. Con motivo de esta exposición, Maroto dictó una larga conferencia en que dejó bien claro el profundo impacto que le había producido. Elogió la sinceridad de los cuadros, la gracia singu-

---

el peculiar talento de Maroto como impresor), véanse las notas que escribió Mario Hernández para la reedición que preparó del mismo texto (Alianza, Madrid, 1984).

<sup>6</sup> M. Fernández Almagro, “Andalucía vista por el pintor Maroto”, *Revista de Occidente* (Madrid), vol. 18, LIV (diciembre, 1927), p. 423.

lar con que habían sido realizados, así como el criterio educativo seguido por el director de las escuelas, Alfredo Ramos Martínez; pero lo que más le llamó la atención fue, sin duda, el marco sociopolítico en que este experimento se había desarrollado: es decir, la Revolución mexicana, sin la cual, dijo, esta expresión del “arte racial mexicano” nunca hubiera podido formularse. Y de ahí la lección final que sacó de la exposición: la necesidad de llevar a cabo en España una revolución cultural semejante a la mexicana; es decir, la importancia “vital para la vida artística de España, de la intervención eficaz del Estado en la enseñanza de las artes”.<sup>7</sup>

El texto de esta conferencia fue publicado primero en Madrid, en forma de folleto, y poco después en México, como artículo en la revista *Forma*. Cómo llegó a reeditarse en México no lo sabemos con seguridad, aunque es posible que haya sido por conducto de Enrique González Rojo, quien se encontraba en Madrid cuando se inauguró la Exposición y cuyo ensayo sobre el mismo tema habría de publicarse en enero de 1927 en el primer número de *La Gaceta Literaria*.<sup>8</sup> ¿Habría entablado Maroto por entonces una amistad con González Rojo, lo mismo que (a través de éste) con el redactor-censor de la revista *Forma*, Salvador Novo? Es posible. No hay nada que lo compruebe, pero el hecho de que Maroto incluyera poemas de González Rojo y de Novo en el *Almanaque* que publicó a finales de 1927 tendería a confirmar esta hipótesis.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Gabriel García Maroto, “La revolución artística mexicana. Una lección”, *Forma* (México), núm. 4 (1927), p. 15. En la misma revista, véase también, sobre el mismo tema, Guillermo Castillo, “La naturaleza virgen es el niño. Reflexiones sobre la exposición de dibujos infantiles para el concurso de Ginebra”, *Forma* (México), núm. 6 (1928), pp. 7-11. En esta revista, auspiciada por la Secretaría de Educación Pública, fungía como “redactor-censor” el poeta Salvador Novo. El interés de Novo en el mismo tema ya se había expresado en el “Prólogo” que escribió para una *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre* (SEP/Editorial Cvltvra, México, 1926).

<sup>8</sup> Enrique González Rojo, “Los alumnos pintores de Ramos Martínez”, *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 1 (1-I-27), p. 5. Ahí describe la labor de Ramos Martínez como una “obra intensa que he seguido con amor y admiración, de cerca, los dos años que estuve al frente del departamento de Bellas Artes de México y, de lejos, cuando los éxitos definitivos obtenidos por el ilustre maestro me encuentran en tierra de España”.

<sup>9</sup> Cf. Enrique González Rojo, “Canción en la noche serena”, y Salvador Novo, “Palabras extraviadas”, en Maroto, *Almanaque de las artes y las letras para 1928* (Biblioteca Acción, Madrid, s.f. [1927]), pp. 97-98 y 100, respectivamente. El poema de González Rojo se había publicado en su colección *Espacio* (Madrid, 1926); el de Novo sería recogido luego, bajo el título de “Palabras extrañas”, en su libro *Espejo* (México, 1933). Los dos poemas figuran en la sección “Méjico” del almanaque, en la que también se recoge, junto con la reproducción de un fragmento de un fresco de Diego Rivera (p. 99) y una fotografía de “Mujeres de Veracruz” (p. 103), una ferviente apología del muralismo mexicano firmada por Luis Araquistáin, “Arte e historia” (pp. 101-104). El libro, que bien merecería una edición facsimilar, fue reseñado por Benjamín Jarnés, “El almanaque de Maroto”, *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 25 (1-I-28), p. 4.

Mientras tanto, a lo largo de 1927 Maroto fue dejando otras señales de la fuerte impresión que le había causado este contacto con la cultura de la Revolución mexicana. Consecuencia de esta admiración fue, por ejemplo, la edición de lujo que preparó de la famosa novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*, cuyas vívidas imágenes de la Revolución iban a ejercer, por cierto, una gran influencia sobre la idea que entonces se tenía en España de la vida contemporánea de México.<sup>10</sup> Pero, con todo, el síntoma más evidente de su nueva pasión fue, sin duda, la publicación de su libro *La nueva España. 1930*, una curiosa visión utópica de lo que, según él, podría ser la vida cultural de su país con sólo aplicar políticas revolucionarias como las que se habían introducido en México. (Hay alguna que otra referencia a políticas parecidas a las que se introdujeron en la Unión Soviética, como la de la incautación de bienes artísticos; pero, desde el título mismo, se ve que el modelo principal en que se basa el libro es el de la Revolución mexicana, vista, hay que decirlo, desde una perspectiva algo idílica e irreal.) Utilizando un recurso irónico ya empleado en su conferencia sobre la "Joven Pintura Mexicana", el autor presenta esta transformación de la vida cultural española como un hecho ya plenamente consumado. Gracias a la intervención del Estado en la vida cultural de España, escribe Maroto, se han logrado resolver todos los problemas de corrupción e incompetencia de que antes adolecían los museos, las exposiciones, las galerías y las escuelas españolas; gracias a la revolución, se ha conseguido incorporar a las clases populares dentro de la vida artística del país, a la vez que incorporar esta vida artística a los movimientos más dinámicos y creativos de la vanguardia internacional. Y todo esto en el breve lapso de tres años...<sup>11</sup>

Formulada en plena dictadura de Primo de Rivera, esta utopía tiene que haber sonado bastante ingenua. ¿Quién iba a sospechar que en 1931 (es decir, apenas cuatro años más tarde), con el advenimiento de la República, varias de las propuestas del autor iban a volverse realidad? Sea como sea, el libro obviamente tuvo cierta importancia en su momento.

<sup>10</sup> Mariano Azuela, *Los de abajo*, con cuatro láminas y tres viñetas de Maroto (Biblos, Madrid, 1927). Un fragmento de la novela fue adelantado en el número 17 de *La Gaceta Literaria* (1-IX-27). Iba encabezado por una elogiosa presentación de Ernesto Giménez Caballero, "La América Nueva. Un gran romance mejicano", en la que se dice, sin vacilación alguna: "Lo que nosotros pedíamos —sin acertar cómo— a América, ahí está. En esa novela".

<sup>11</sup> García Maroto, *La nueva España. 1930* (Biblos, Madrid, 1927). Existe una reedición facsimilar con prólogo de José Luis Morales y Marín (Tecnos, Madrid, 1988). El libro, en su primera edición, fue reseñado por Guillermo de Torre, "Libros españoles", *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 9 (1-V-27), p. 4. Véase también, como uno de los pocos trabajos de la posguerra en que se recuerda el interés de este libro, el artículo de Juan Antonio Gaya Nuño, "A los veinticinco años de un libro sobre política de las artes", *Ínsula* (Madrid), núm. 77 (mayo, 1952), p. 9.

Como ha señalado Jaime Brihuega: "Por primera vez se trazaba en España la idea de que la transformación artística sólo cabía en el seno de una transformación política y social".<sup>12</sup> Por otra parte (y es lo que nos interesa destacar en el presente contexto), el texto dejó muy claro hasta qué grado Maroto se había ilusionado con la Revolución mexicana.

En fin, cuando en abril de 1927 Giménez Caballero desencadenó una famosa polémica en *La Gaceta Literaria*, al ensalzar a Madrid como "el meridiano intelectual de Hispanoamérica", no es sorprendente ver que Maroto discrepara con él, tomando partido, más que con los hispanoamericanos en general, con los mexicanos. Por ejemplo, en la vida cultural de los argentinos (representada en la polémica por los escritores agrupados alrededor de la revista *Martín Fierro*, que tanto se habían indignado ante la declaración hecha por Giménez Caballero) Maroto sólo encontraba una repetición de los mismos defectos que censuraba en la vida cultural de España. No: si algún meridiano intelectual hispanoamericano existía —escribió—, había de existir en un país revolucionario como México:

Yo pienso ir a América algún día, porque a ello me tienta el fiel deseo de vivo aprendizaje. No a Buenos Aires, claro es, donde se edita *Martín Fierro*, donde no había de hallar, en lo que se refiere a las artes plásticas, sino blandura, ecos de ecos, jactancias vanas, delicuescencias y esnobismos. De ir a América alguna vez, habrá de ser a Méjico, en donde se fra-gua, intentando con gran esfuerzo canalizarse, un movimiento artístico de poder sorprendente.<sup>13</sup>

Si el movimiento artístico mexicano es tan poderoso (se nos da a entender aquí), es porque se desarrolla en el contexto de una profunda revolución social. Atraído por la idea de participar en un movimiento cultural de esta naturaleza (y no poco hostigado, hay que decirlo, por la policía española a causa de las propuestas subversivas que había hecho en *La nueva España*), Maroto finalmente salió de España, con rumbo a México, en diciembre de 1927.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Véase Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España...*, p. 283.

<sup>13</sup> Declaración recogida en "Un debate apasionado. Campeonato para un meridiano intelectual", *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 17 (1-IX-27), p. 3. Sobre este episodio, véase Leonor Fléming Figueroa, "El meridiano cultural: un meridiano polémico", en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Instituto de Cooperación Iberoamericana/Universidad Complutense, Madrid, 1987), pp. 151-160.

<sup>14</sup> En una nota anónima, "Maroto a Méjico", publicada en el núm. 24 de *La Gaceta Literaria* (15-XII-27), leemos: "El día 20 del corriente mes embarcará, con rumbo a Méjico, Gabriel García Maroto. Maroto realiza el propósito, de tiempo esperado por muchos, de incorporar su acción, su capacidad de entusiasmo, sus deseos de superación artística al me-

## II

Ahora bien, si esta pasión revolucionaria de Maroto explica el que se hubiera dirigido a México por estas fechas, ¿no constituye, a la vez, algo que hubiera despertado el recelo de los jóvenes poetas mexicanos? No es que éstos dieran la espalda por completo a la Revolución; como ya hemos visto, varios de ellos, por ejemplo, compartían el interés de Maroto por las Escuelas al Aire Libre. Pero sí estaban recelosos, sobre todo de cierta tendencia de la nueva clase gobernante a confundir la intervención del Estado en la educación artística del pueblo con la sumisión del arte en general a una finalidad didáctica de estrechas miras nacionalistas. Y si era inequívoco su rechazo de esta nueva concepción pedagógica de la cultura, ¿no habrían de repudiarla todavía con más firmeza al verla defendida por un español que, según todas las apariencias, quería volverse aún más revolucionario que los propios mexicanos?

Cualquiera que haya sido la actitud de Maroto antes de llegar a México, el hecho es que, una vez colocado dentro de la compleja realidad de la Revolución mexicana, el pintor español habría de adoptar una actitud bastante más ecuánime, parecida en muchos aspectos a la que se observa en la obra de los propios Contemporáneos. Así como reconocería los importantes logros de la Revolución, también tendría muy presentes los peligros en que podría caer una cultura dirigida hacia un proyecto de construcción nacional.

Esta postura quedó claramente expresada en el ensayo sobre Diego Rivera que Maroto publicó en junio de 1928, en el primer número de la revista *Contemporáneos*.<sup>15</sup> Si bien el inmenso esfuerzo de Rivera, su dedicación al trabajo y su incorporación a “la labor común en que el pueblo se halla embargado” le parecían ejemplares, la obra en sí, cuando se veía desligada de su circunstancia histórica, le resultaba más bien desigual, precisamente porque el pintor mexicano, según Maroto, había ido sacrificando cada vez más los valores intrínsecamente plásticos a

---

dio revolucionario de la República mejicana” (p. 7). Maroto llegó a México a principios de enero de 1928, después de hacer una breve escala en La Habana. La bienvenida la extendió el autor anónimo de la nota “Un nuevo de España que está en México. El pintor y escritor Gabriel García Maroto”, *La Voz Nueva* (México), núm. 11 (14-I-28). Según parece, el pasaje de España a México lo pagó el gobierno de México. En una declaración hecha en México y recogida después por César M. Arconada, Maroto había afirmado lo siguiente: “He podido venir a Méjico en primera, en camarote de lujo, pagado por el Gobierno de este país. No he querido. Prefiero llegar —con toda independencia— en tercera, como un obrero, como un emigrante”. Cf. Arconada, “*Galería de los poetas nuevos de Méjico*. Nuevo libro de *La Gaceta Literaria*”, *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 42 (15-IX-28), p. 6.

<sup>15</sup> García Maroto, “La obra de Diego Rivera”, *Contemporáneos* (México), núm. 1 (junio, 1928), pp. 43-75.

ciertas ideas temáticas preconcebidas. Es decir: el ideólogo de la Revolución había ido devorando al auténtico creador. Con esta aseveración, desde luego, no estaba de acuerdo el propio Rivera, quien tampoco compartía la idea de su crítico de que una de sus grandes contribuciones a la Revolución consistía en haber incorporado a México “la brillante historia artística del Occidente”. Y, de hecho, Rivera no tardaría en denunciar en público tanto al articulista como a los que habían autorizado la publicación de su texto.<sup>16</sup> Pero lo importante aquí es hacer constar la afinidad que, con respecto a estos temas, sí existía, a pesar de todo, entre Maroto y el grupo que hacía la revista *Contemporáneos*. La política cultural que él asociaba con la revolución (sea ésta la mexicana o la que esperaba ver inaugurada en España) de ninguna manera aceptaba la sumisión del acto creativo a ciertos temas preconcebidos, ni mucho menos la transformación del arte en un instrumento político-social; tampoco concebía el aislamiento de la vida cultural del país de las actividades artísticas del resto del mundo, sino al contrario: suponía su plena incorporación a todo lo mejor de la vanguardia internacional. Criterios estos con los que los *Contemporáneos*, recelosos como estaban tanto del empeño didáctico como del furor nacionalista de ciertos defensores de la Revolución mexicana, estaban plenamente de acuerdo.

Durante los primeros seis meses (es decir, entre junio y diciembre de 1928) Maroto colaboró estrechamente en la revista *Contemporáneos*, y no sólo como diseñador de la misma. Además del ensayo sobre Rivera, también publicó una serie de “Ocho dibujos mexicanos”, breve adelanto de un libro del mismo tema que, con prólogo de Torres Bodet, se editó por estas fechas en Madrid.<sup>17</sup> También escribió notas sobre libros recientes de dos de sus colegas españoles: *Goya en zig-zag* de Juan de la Encina, y *Pruebas de Nueva York* de José Moreno Villa.<sup>18</sup> Pero, con

<sup>16</sup> La anécdota la cuenta Ermilo Abreu Gómez: “Cuando Diego regresó de su viaje a Rusia dio una conferencia en el Anfiteatro de Bolívar de la Preparatoria. Inocentes o tontos, Bernardo [Ortiz de Montellano] y yo fuimos a escucharla y nos sentamos en primera fila. De pronto vimos salir a Diego con un ejemplar de *Contemporáneos*. ¡Dios santo, lo que nos dijo! Replicó a García Maroto, añadió todo lo que se le ocurrió en defensa de su obra y luego la tomó con nosotros”. En Abreu Gómez, “Contemporáneos”, *Las revistas literarias de México* (INBA, México, 1963); reproducido por J. L. Martínez en la “Presentación” que encabeza el primer tomo de la edición facsimilar de *Contemporáneos* (Fondo de Cultura Económica, México, 1981), p. XLVIII.

<sup>17</sup> García Maroto, “Ocho dibujos mexicanos”, *Contemporáneos* (México), núm. 5 (octubre, 1928), pp. 136-143; anticipo de los *Veinte dibujos mexicanos de Maroto*, comentario de Jaime Torres Bodet (Biblioteca Acción, Madrid, 1928). Por las mismas fechas también ilustró un libro de una figura estrechamente relacionada con los *Contemporáneos*, Genaro Estrada. Véase Estrada, *Crucero. Poemas*, con una litografía al offset y cinco grabados de Maroto (Cvltvra, México, 1928).

<sup>18</sup> Véase Maroto, “Goya en zig-zag”, *Contemporáneos* (México), núm. 4 (septiembre, 1928), pp. 101-104; y “Pruebas de Nueva York”, *Contemporáneos* (México), núm. 7 (diciembre, 1928), pp. 397-402.

todo, la señal más evidente de su integración al grupo de los Contemporáneos fue la publicación en agosto de 1928, en las ediciones de *La Gaceta Literaria* de Madrid, de una antología, firmada por él, de la obra de estos mismos poetas: su *Galería de los poetas nuevos de México* (o, como también se titula en otra página del libro, su *Nueva antología de poetas mexicanos*).<sup>19</sup>

En cuanto a su contenido, esta antología ofrece, hay que confesarlo, muy pocas diferencias con respecto a la sección correspondiente de la famosa *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta, obra aparecida apenas tres meses antes, en mayo de 1928. Los poetas seleccionados en las dos antologías son los mismos, aunque presentados en orden distinto. En relación con los poemas escogidos, aquí nuevamente hay poquísimos cambios.<sup>20</sup> ¿Se trata de timidez por parte de Maroto? ¿De miedo a introducir algún cambio, a aventurar alguna lectura personal? La explicación resulta más sencilla. Todo parece indicar que, como en el caso de la *Antología* de Cuesta, se trataba de un proyecto colectivo; un proyecto en que Maroto participó, pero partiendo de un acuerdo general de respetar *grasso modo* la selección que había figurado en la antología anterior.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Miguel Capistrán ha llamado la atención sobre esta publicación en su artículo "Sobre una antología desconocida de los Contemporáneos", *Revista de Bellas Artes* (México), núm. 20 (marzo-abril, 1968), pp. 20-37. Ahí recopila, además de la nota anónima de *La Voz Nueva* sobre la llegada de Maroto a México (cf. *supra*, nota 14), distintos textos de Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Emmanuel Carballo y Andrés Henestrosa que se ocupan de esta antología. El trabajo de Capistrán me ha resultado muy útil en la preparación del presente texto y le agradezco a mi colega Anthony Stanton el que me haya recomendado su lectura.

<sup>20</sup> En la antología de Maroto se suprimen cuatro poemas incluidos en la de Cuesta: "Compás" de González Rojo; "Son de altiplanicie" de Ortiz de Montellano; e "Interior" y "Poesía" de Villaurrutia. Asimismo, se agregan otros cuatro: "Al margen de la lluvia" de Maples Arce; "A nuestro amor le falta..." y "Amor y olvido" de Ortiz de Montellano; y "Pueblo" de Villaurrutia. Mientras que en la antología de Cuesta los poetas son colocados en orden cronológico, siguiendo la fecha de publicación del primer libro de cada uno, en la de Maroto se presentan en orden alfabético.

<sup>21</sup> Esta versión de los hechos fue escrita antes de que Guillermo Sheridan y Luis Maristany presentaran sus ponencias en el Congreso. En vista de los importantes datos nuevos que estos dos investigadores aportan en sus trabajos, he podido darme cuenta de que la participación de Maroto en esta antología fue, en realidad, mínima. De hecho, según se deduce de la correspondencia inédita de José Gorostiza (que he podido consultar gracias a la gran generosidad de Guillermo Sheridan, quien prepara una edición crítica de este epistolario), Maroto no participó en absoluto en la selección de los poemas. Por lo visto, se trataba de un proyecto colectivo iniciado por los propios poetas mexicanos en 1927 y considerado por ellos, desde un principio, como un proyecto paralelo y simultáneo a la antología *mayor* que luego firmaría Jorge Cuesta. En el otoño de 1927, el doctor González Martínez, quien estaba entonces en Madrid, empezó a negociar la publicación de esta antología *menor* en las ediciones de *La Gaceta Literaria*. La decisión de encargar los retratos a Maroto, así como de publicar el conjunto bajo el nombre de éste, parece haberse tomado en los primeros meses de 1928, estando el pintor español ya en México.

Lo que sí era novedoso en esta *Galería de los poetas nuevos* eran los retratos de los nueve poetas con que Maroto ilustró su antología (dibujos muy sencillos, en que el pintor intentó reducir la personalidad distintiva de cada uno a unas cuantas líneas esenciales), así como, y sobre todo, las notas autocríticas que encabezan los poemas de siete de los nueve poetas (las notas que faltan son las de Pellicer y de Maples Arce, dos poetas que, como se sabe, por una u otra razón, se encontraban algo alejados de la dinámica que unía a los demás poetas de la antología). Escritas algunas en primera persona, otras —tal vez por razones de pudor literario— en tercera, estas notas tienen un interés histórico evidente. Aunque bastante breves (ninguna rebasa los 25 renglones), ofrecen un resumen insólito de la visión que, en ese momento de su carrera, cada uno tenía de la obra ya hecha, así como del trabajo por hacer.<sup>22</sup>

En México este libro no parece haber circulado mucho; de hecho, pese a que Celestino Gorostiza, en la reseña del mismo que publicó en *Contemporáneos*, hiciera todo lo posible por resaltar su novedad,<sup>23</sup> la antología, tras la publicación del libro de Cuesta, no podía despertar mucho interés entre el público mexicano. Pero la antología de Maroto obviamente no se hizo para el público de México, sino para el de España, donde el libro de Cuesta no parece haber gozado de mucha difusión. ¿Cómo fue la recepción que tuvo la *Galería* de Maroto en España? Todo lleva a pensar que la publicación pasó casi desapercibida. Sólo he podido encontrar una breve reseña del redactor-jefe de *La Gaceta Literaria*, César M. Arconada. Publicada en septiembre de 1928, la nota no fue muy afortunada. En primer lugar, porque la mayor parte de la reseña se va en exaltar las cualidades personales del amigo Maroto. Por otra parte, llegado el momento de ocuparse de la poesía recogida en la antología, Arconada adopta una actitud de velada hostilidad. Aunque reconoce la indudable calidad de la obra de estos poetas, se siente defraudado, en cambio, por lo que llama el “tono” de la misma:

<sup>22</sup> Tanto los retratos de Maroto como las notas autocríticas de los poetas seleccionados fueron reproducidos por Capistrán, art. cit., pp. 24-29. El interés de las notas fue subrayado años más tarde por Salvador Novo, en su artículo “Cartas a un amigo”, *Hoy* (México), núm. 1383 (6-II-65), p. 33; artículo recogido por Capistrán, pp. 34-35. Tal vez este aspecto de la antología de Maroto haya inspirado a Gerardo Diego a promover un procedimiento parecido en su famosa *Antología* de 1932; procedimiento que, a partir de esta fecha, se volvería casi de rigor en las antologías “generacionales” publicadas en España.

<sup>23</sup> Celestino Gorostiza, “*Galería de los nuevos poetas de México*”, *Contemporáneos* (México), núm. 5 (octubre, 1928), pp. 201-205. Gorostiza insiste, no sé si con cierta ironía, sobre “la perspectiva nueva, muy estimable” que ofrece la selección de Maroto frente a la antología de Cuesta. “Parecería una simple repetición del libro mexicano”, señala, “si no advirtiéramos que fue el gusto de un español el que lo seleccionó”. ¿No estaba enterado de la forma en que la *Galería* había sido compilada, así como de la estrecha relación que guardaba con la antología de Cuesta? ¿O pensó que sería más conveniente para todos si no se diera por enterado?

Este tono de la poesía moderna mexicana, es lírico. A nosotros nos parece que debiera ser épico, como lo es su pintura, como lo es, en alguna parte, su novela. Si yo fuese mexicano, sería un enemigo rotundo de Giraudoux. No soy sospechoso de aconsejar el folklorismo, pero tampoco está bien que un país que tiene —como Rusia— substancia dramática, la desaprovechen los artistas. ¿Qué poeta en México es el Diego Rivera de la poesía?<sup>24</sup>

Desde luego, no había nada que molestara más a los Contemporáneos que esta tendencia a juzgarlos de acuerdo con convenciones establecidas por los pintores y los novelistas de la Revolución mexicana. Y su respuesta, aguda y cortante, no se hizo esperar. Así, en el mismo número de la revista en que había aparecido la reseña de Celestino Gorostiza sobre el libro de Maroto, apareció también una nota firmada por la pluma, a la vez anónima y colectiva, de “Marcial Rojas”. Después de rechazar, no sé si con entera honestidad, cualquier duda con respecto a Giraudoux, los Contemporáneos insistieron sobre lo absurdo (por extemporáneo) que resultaba hoy en día exigirle a un poeta que escribiera poesía épica. Por otra parte, si ellos no se sentían con el derecho de pedir a la poesía lírica española que cambiara de tono (“no podemos imaginar —afirmaron— a Jorge Guillén cantando, en apretadas décimas, la dictadura de Primo de Rivera, ni a Federico García Lorca poniendo en tradicional metro de romance las hazañas de Martínez Anido”), ¿con qué derecho podía pedirles Arconada que ellos sí lo hicieran?<sup>25</sup> Pregunta que Maroto también le hubiera hecho, sin duda, a su amigo Arconada, ahora que su propia percepción de la vida cultural mexicana había madurado.

Curiosamente, la polémica (de matiz algo distinto de aquella otra motivada en México por la *Antología* de Cuesta) no terminó ahí. Comentando la polémica en un ensayo publicado también en *La Gaceta Literaria*, el poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón no sólo tomó partido con Arconada, sino que incluso fue mucho más insistente al expresar la misma crítica:

Arconada preguntó en dónde podía verse una obra literaria americana que pudiera compararse con la obra de Diego Rivera. A cierto grupo de México, tal pregunta le pareció perentoria, y no sólo sin razón, sino estúpida. A mí me parece atinada y terrible.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> César M. Arconada, art. cit., p. 6.

<sup>25</sup> Marcial Rojas, “Un extemporáneo”, *Contemporáneos* (México), núm. 5 (octubre, 1928), pp. 199-200. El general Martínez Anido había sido responsable de la brutal represión sufrida por el movimiento obrero de Barcelona entre 1920 y 1921. Desde luego, la equivalencia que se establece aquí, de manera tácita, entre los generales de uno y otro país revela el poco aprecio que estos “Contemporáneos” tenían por las “hazañas” militares de la Revolución mexicana.

<sup>26</sup> Luis Cardoza y Aragón, “Pretextos”, *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 53 (I-III-29), p. 6.

Luego, pasando a defender la necesidad de rescatar un arte americano claramente diferenciado del arte de los demás pueblos, Cardoza se puso a formular su propia poética; una poética en la que iba implícita una de las críticas más feroces que la poesía de los Contemporáneos jamás recibiría. “La poesía ‘cerebral’ que hacen tantos jóvenes [escribió, en una tácita referencia a ellos], animando (?) pequeñas y banales naturalezas muertas, castrando paisajes, quitando la virilidad a las grandes emociones, no la considero poesía”.<sup>27</sup>

En fin, aunque en España sí había lectores comprensivos, dispuestos a concederles a los poetas mexicanos la misma libertad expresiva que concedían a sus colegas españoles —pienso, por ejemplo, en Benjamín Jarnés, Guillermo de Torre y Francisco Ayala—, en esta ocasión, por desgracia para los Contemporáneos, la exigencia “revolucionaria” fue la única voz que se dejó oír. Y este hecho seguramente ayuda a explicar la poquísima difusión que tuvo la antología de Maroto, tanto en España como en México. El tono del libro no concordaba con las expectativas —muchas de ellas, por cierto, creadas por la obra de Azuela que Maroto había ayudado a difundir apenas un año antes— que en muchas partes se tenía con respecto a la cultura de este país americano.

### III

La estancia de Maroto en México fue relativamente breve. A principios de 1929 salió del país con rumbo a Nueva York. Aunque volvería a colaborar brevemente en la revista *Contemporáneos*, en realidad su marcha marcaría el fin de su asociación con este grupo de poetas. Fue una relación breve pero intensa, en la que él había sido algo más que un simple colaborador. Si bien no llegó a formar parte del Comité de Redacción de la revista, sí tuvo, durante algunos meses, algo así como un puesto honorario equivalente, como lo atestiguan los anuncios que figuraban al final de cada número, en los que se ofrecían al lector los últimos libros de los autores que hacían la revista: ahí, al lado de las obras del doctor Gastélum, de Torres Bodet, de Villaurrutia, estaban las últimas publicaciones de Maroto.

Sin embargo, su relación con los Contemporáneos obviamente no cuajó tanto como hubiera podido. ¿Cuáles fueron los factores que limitaron este acercamiento? En primer lugar, habría que mencionar la diferencia de edades. Nacido en 1889, Maroto era, en realidad, contem-

<sup>27</sup> *Loc. cit.*

poráneo de Reyes y de López Velarde, más que de Novo y de Villaurrutia; diferencia generacional que debe de haberse traducido también en una diferencia de sensibilidad. Por otra parte (y creo que ésta es la razón fundamental), Maroto no había venido a México atraído por sus poetas, ni tampoco en busca de sus pintores, sino simple y sencillamente con la ilusión de integrarse a las Escuelas de Acción Artística. Algo desengañado (según parece) con respecto a sus propias posibilidades como pintor, gracias a la Exposición de Joven Pintura Mexicana Maroto había descubierto una vocación nueva: la de la enseñanza artística; una vocación a la que, de ahí en adelante, dedicaría una parte cada vez mayor de su tiempo, alejándose así de los círculos literarios y artísticos de su tiempo.

Irónicamente, cuando Maroto llegó a México a principios de 1928, las Escuelas al Aire Libre habían empezado a perder interés para los dirigentes de la cultura nacional. El pintor español intentó reanimar el proyecto, pero sus esfuerzos fueron vanos. Obstaculizado por lo que años más tarde llamaría “el perfil obscuro de unas gentes poco ambiciosas del crecimiento de la patria”,<sup>28</sup> se retiró, como ya se mencionó, a Nueva York. Sin embargo, no todo estaba perdido. En la primavera de 1930 se trasladó a Cuba, donde terminó desarrollando un proyecto muy parecido al de las escuelas mexicanas. Sobre el éxito de este experimento dio fe en un texto publicado en *Contemporáneos*, el cual fue su última colaboración en la revista.<sup>29</sup> Luego, entre 1932 y 1934, apoyado por el general Lázaro Cárdenas, dirigió otra escuela parecida en México, en el estado de Michoacán. En 1934, ya de vuelta en España, y tras organizar una exposición sobre las distintas labores que había realizado en los últimos años,<sup>30</sup> fundó otra escuela de arte, esta vez para sordomudos (experiencia motivada en una tragedia terrible: dos de sus tres hijos habían nacido sordomudos). En su libro *Al servicio de los sordomudos. Cómo se enseña. Nuevas maneras de enseñar. Una actitud so-*

<sup>28</sup> García Maroto, *Acción plástica popular. Educación y aprendizaje a escala nacional*, con ciento cinco reproducciones (Editorial Plástica Americana, México, 1945), p. 38. Por otra parte, Maroto no parece haber encontrado mucho apoyo en Ramos Martínez, pintor al que luego tacharía de “decadente, extrovertido, halagador de las personas y las cosas”. Véase Maroto, *Promoción de México. Caminitos hacia su integración* (Guías Mexicanas, Enciclopedia Nacional, México, 1958), p. 44.

<sup>29</sup> García Maroto, “Del niño y su estado de gracia”, *Contemporáneos* (México), núm. 42-43 (noviembre-diciembre, 1931), pp. 268-282. Un año antes Maroto había colaborado en la revista con una serie de “Dibujos de New York”, *Contemporáneos* (México), núm. 22 (marzo, 1930), pp. 211-214.

<sup>30</sup> La exposición se tituló “Seis años de acción artística en América, 1927-1934”. Véase Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España...*, p. 352. Sobre su experiencia cardenista, véase también Maroto, *Seis meses de acción artística popular* (Edición del Gobierno del Estado, Morelia, 1932).

*cial educativa* (Madrid, 1934), Maroto explicó las bases educativas de esta nueva aventura. Poco después sobrevino la guerra civil, durante la cual militó activamente a favor de la causa republicana. Una vez terminado el conflicto, lo encontramos de nuevo en México, aunque ahora como exiliado; retoma entonces su pasión por la enseñanza artística, y en su libro *Acción plástica popular. Educación y aprendizaje a escala nacional*, de 1945, no sólo elabora un resumen de todas sus propuestas de tipo educativo, sino también una especie de autobiografía novelada, de lectura imprescindible para cualquiera que se interese en la carrera de su autor.<sup>31</sup>

En fin, a partir de diciembre de 1926 su vida había ido tomando un sentido muy claro. En 1927, al frente de su libro *La nueva España*, Maroto había colocado un aforismo de Amiel, también citado en su conferencia sobre la "Joven Pintura Mexicana", y que luego retomaría en su libro *Acción plástica popular*: "El deber que adivinas te liga desde el momento en que lo has adivinado". Durante los últimos cuarenta años de su vida (1926-1969), Maroto demostró la verdad de este dicho, manteniéndose fiel, de una u otra forma, a la vocación educativa que le habían despertado los cuadros de los jóvenes pintores mexicanos. Frente a esta larga dedicación, su amistad con los Contemporáneos resulta poco más que una aventura efímera; una aventura, además, de signo ideológico algo distinto de la postura más "comprometida" que iba a adoptar a partir de la década de los años treinta. Sin embargo, para los propios Contemporáneos la amistad de Maroto coincidió con un momento crucial de sus carreras. Y el hecho de que el pintor español los haya acompañado no sólo en el lanzamiento de su revista, sino también a la hora de librar dos de sus primeras batallas (su enfrentamiento con el muralismo, por un lado, y su intento por darse a conocer en España, por otro), es seguramente algo que merece ser recordado.

<sup>31</sup> Esta autobiografía, que recoge fragmentos de distintos textos suyos aparecidos a lo largo de su vida, se presenta como la biografía de un tal "Máximo López". El libro mereció una reseña muy elogiosa de Ermilo Abreu Gómez en *Letras de México* (México), V, núm. 116 (1-X-45), p. 151. (De las muchas amistades forjadas en su primer viaje a México, la de Abreu Gómez parece haber sido la más duradera.) Sin embargo, las propuestas que encerraba el libro, tal vez por idealistas y utópicas, no parecen haber encontrado mucho eco entre los que entonces detentaban el poder. Otras publicaciones de Maroto en esta última etapa de su vida incluyen: su homenaje a Lázaro Cárdenas, *Hombre y pueblo* (Industria Gráfica, México, s.f.); un estudio fotográfico de *El Valle de México. Gesto y resonancia* (Industria Gráfica, México, 1941); *México en guerra. Esquema de una interpretación* [escrito bajo el pseudónimo de Maclovio Flores] (Editorial Independencia, México, 1943); *Arquitectura popular de México* [escrito en colaboración con Enrique Yáñez], (INBA, México, 1954); y la ya citada *Promoción de México. Caminos hacia su integración* (1958), en la que se retoman algunas de las ideas expuestas en *Acción plástica popular*.

## EL MITO DE LA CULTURA FRANCESA EN LOS CONTEMPORÁNEOS

MARC CHEYMOL\*

*Instituto Francés de América Latina*

“No quiero mitos. Nada camina tanto en este continente como un mito”, afirma Alejo Carpentier en *El recurso del método*. La irónica lucidez del Primer Magistrado se refiere en el contexto de la novela al poder de la utopía política.<sup>1</sup> El estudiante politizado, primera amenaza para la dictadura, no es, a sus ojos, otra cosa que un mito.

Esa palabra convoca aquí una imagen de impacto vigoroso, que goza de un amplio consenso popular y desempeña una función ideológica en la sociedad; del hecho real toma algunos detalles, les confiere una importancia desmedida y los transforma en una caricatura. Surgen así, según el dictador, el mito del “Hombre-de-Tez-Clara-que-habría-de-venir-del-Oriente” o el mito de “Emiliano Zapata, subiendo al cielo, después de muerto, en un caballo negro con aliento de fuego”.<sup>2</sup> No es real el poder político del estudiante (pero sí su fe y su activismo), ni tampoco el carácter salvador del hombre blanco (pero sí su aparición y la creencia de los indios), ni la ascensión de Zapata (pero sí su caballo y su carisma revolucionario): el objeto del mito, disfrazado en una leyenda, pierde su realidad. Los mitos están todos condenados por definición a derrumbarse, es decir que algún día se deja de creer en ellos —o más exacta-

\* Antes de empezar, quiero conformarme a la tradición y agradecer públicamente a El Colegio de México y en particular a la profesora Rebeca Barriga Villanueva por haberme invitado, y por encontrarme ahora en tan grata compañía.

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, *El recurso del método*, en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1984, tomo VI, p. 232.

<sup>2</sup> Estas consideraciones se inspiran en la definición propuesta por Roland Barthes en *Mythologies* [1957]: *Mitologías*, trad. de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 1980.

Aparte de Carpentier, Asturias se refirió también al mito en ese sentido, dando como ejemplos el automóvil último modelo, la estrella de cine o el cantante de moda: María Félix, “la mujer de todos”, o Madonna son así, evidentemente, mitos actuales. Véase “*El Señor Presidente como mito*”, en Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*, edición crítica, París-México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-Klincksieck, 1978, p. 305.

mente, con el simple hecho de pronunciar la palabra *mito*, se desvanece su carácter real y cobra relieve su carácter virtual.<sup>3</sup>

En su vertiente semántica, la palabra *mito* convoca así dos sentidos distintos y finalmente opuestos. “El mito de la cultura francesa en los Contemporáneos” quiere decir que *la cultura francesa está presente (e incluso divinizada) en su obra*, pero la misma expresión podría significar también que *la cultura francesa no existe en realidad en su obra, sino como virtualidad*: en el imaginario del grupo o en la fantasía de la crítica. Esta ponencia intenta aventurarse en la cuerda floja que uniría esos dos significados y dibujar un esquema o construir un paradigma válido para un estudio más profundo de las llamadas “influencias” de la cultura francesa sobre la literatura latinoamericana.

En todo el rigor de la palabra, la cultura francesa (a veces resumida en el símbolo de París) es un mito en este continente. Lo mismo sucede con los Contemporáneos: “un grupo sin grupo” en palabras de Villaurrutia,<sup>4</sup> “un grupo de soledades” para citar a Torres Bodet,<sup>5</sup> una “agrupación... de forajidos... resultado de nuestros individuales distanciamientos”, como confiesa Jorge Cuesta.<sup>6</sup> Según José Gorostiza:

El grupo no tiene ni ha tenido nunca una existencia “real”. Formado en sus orígenes por una selección arbitraria de la crítica... ha tenido solamente —insisto— una existencia “virtual”, no exenta, sin embargo, como toda creación *mítica*, de producir efectos importantes en el mundo de los hechos.<sup>7</sup>

Mito los Contemporáneos, mito la cultura francesa: hablamos ya del mito de un mito. No quiero llevarlos a un juego de espejos y reflejos que en este caso sería estéril, pero deseo señalar aquí la estructura del mito tal como la define Roland Barthes. Para el autor de *Mitologías*, el mito es un habla,<sup>8</sup> pero en cierta forma el habla de un habla; y aunque el mito “constituye un sistema de comunicación, un mensaje”, también:

<sup>3</sup> Cuando *Ovaciones* enarbó el 5 de diciembre de 1991 el titular de página entera “Adiós al mito”, se refería al Art. 27 de la Constitución Mexicana: “Hoy se reescribió la Historia en la Cámara de Diputados, quienes finiquitaron uno de los más grandes mitos de la Revolución, al aprobar las reformas que modernizan el ejido”.

<sup>4</sup> Xavier Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes de México” [1924], en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 828.

<sup>5</sup> Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, en *Obras escogidas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 332.

<sup>6</sup> Jorge Cuesta, “Una botella al mar” [1946], en *Poemas y ensayos*, ed. de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1964, tomo III, p. 373.

<sup>7</sup> José Gorostiza, “La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*” [*El Nacional*, 27 de junio y 4 de julio de 1937], en *Poesía y poética*, edición crítica coordinada por Edelmira Ramírez, Col. “Archivos/UNESCO”, México, CNCA, 1988, p. 135. (Las cursivas son mías.)

<sup>8</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 199.

es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: *es un sistema semiológico segundo...* que llamaré metalenguaje porque es una segunda lengua en la cual se habla de la primera.<sup>9</sup>

Sin pretender ahondar en un estudio semiológico del mito de la cultura francesa en la sociedad latinoamericana (el cual sería interesante llevar a cabo algún día), me limitaré tan sólo a registrar asombrosas similitudes: como mito, esa cultura, ese gusto, es “un saber confuso, formado de asociaciones débiles, ilimitadas”,<sup>10</sup> y tiene para los Contemporáneos un “carácter imperativo, de interpelación”.<sup>11</sup> Como mito, es un habla despolitizada, un instrumento cultural contundente de la burguesía latinoamericana, “que tiene a su cargo fundamentar como naturaleza, lo que es intención histórica”.<sup>12</sup> Si definimos la vanguardia como “rebelión contra la ideología burguesa”,<sup>13</sup> es obvio que los Contemporáneos, al contrario, no representan más que una recuperación de modas europeas,<sup>14</sup> funcionando así como “vacuna” para preservar a la ideología burguesa. Al analizar ese mito, podemos enumerar algunos de los conceptos que expresa: novedad, elegancia, sobriedad, refinamiento, contemporaneidad, etc., conceptos que naturalmente la sociedad mexicana considera la esencia misma de la cultura.

Las mismas formas retóricas que advierte Barthes en el mito burgués, se reconocen fácilmente en el discurso latinoamericano sobre la cultura francesa.<sup>15</sup> Al examinar las actitudes posibles frente al mito, Barthes define tres tipos de lecturas: la primera es “cínica” (pregona la intención del mito); la segunda, “desmitificante” (lo desenmascara) —se precisan ahí los dos sentidos de la palabra *mito* y las dos interpretaciones opuestas de mi título: la positiva y la negativa—; la tercera lectura, dinámica, “vive el mito, a la manera de una historia a la vez verdadera e irreal”.<sup>16</sup> Es esta última lectura la que intento hacer ahora.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 205-206: “En el mito reencontramos el esquema tridimensional [del lenguaje]: el significante, el significado y el signo... Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo”.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 211. Cf. “En general, el mito prefiere trabajar con la ayuda de imágenes pobres, incompletas, donde el sentido ya está totalmente desbastado, listo para una significación: caricaturas, imitaciones, símbolos, etc.” (p. 220).

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>14</sup> Cf. Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo*, México, Arte y Libros, 1978, p. 4, nota 1: “Equivocadamente un gran sector de la crítica suele considerar vanguardistas a los Contemporáneos”.

<sup>15</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 247-252.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 222.

Veamos un poco más de cerca cómo la sociedad mexicana en la que estaban inscritos los Contemporáneos practicaba una religión de la cultura francesa. Octavio Paz describió el *afrancesamiento* de la cultura mexicana:

Al final del siglo XIX, el vocablo adquirió una coloración estética y ser "afrancesado" significó ser simbolista o "decadente", adorador de Flaubert y de Zola y, en fin, como Rubén Darío, ser "con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo". Así llegamos al siglo XX, es decir, al realismo de Azuela y de Martín Luis Guzmán, a la prosa de Reyes y de Torri, a la poesía de Tablada, González Martínez, López Velarde, Villaurrutia, Gorostiza, Torres Bodet. La obra de todos estos escritores —y no son los únicos— sostiene un diálogo, a veces abierto y otras secreto, con la literatura francesa.<sup>17</sup>

Por su parte, Alf Chumacero habla de "la invasión de la literatura francesa".<sup>18</sup> Los propios Contemporáneos han subrayado la importancia de esa formación. José Gorostiza dice de ellos: "casi todos nacidos a la sombra de la cultura francesa contemporánea".<sup>19</sup> Villaurrutia, al recordar las afinidades y las "curiosidades semejantes" que cimentaron la amistad entre Cuesta, Novo y él, evoca "una inconfundible edición de *Le Mercure de France*".<sup>20</sup> Sin olvidar los necesarios matices —las reticencias de un Salvador Novo, por ejemplo, luciendo siempre su perfil de *enfant terrible*—,<sup>21</sup> el examen de la cultura de los Contemporáneos pone en evidencia, particularmente en sus gustos literarios, la importancia del patrimonio cultural francés. Es el caso tanto de Jorge Cuesta, de quien Louis Panabière establece "el mapa de sus itinerarios culturales",<sup>22</sup> como de Xavier Villaurrutia, cuando Octavio Paz analiza la tradición en la que se inspira.<sup>23</sup> Los extensos ensayos de Jaime Torres Bodet demuestran la amplitud y la intensidad de su cultura francesa.<sup>24</sup> El mismo Torres Bodet describió así el ambiente en que vivían los Contemporáneos:

<sup>17</sup> Octavio Paz, "Mutuas inspiraciones", *Alfil*, núm. 4, México, noviembre de 1989, p. 24.

<sup>18</sup> Alf Chumacero, "Prólogo", en Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. XIX.

<sup>19</sup> José Gorostiza, *op. cit.*, p. 137.

<sup>20</sup> Xavier Villaurrutia, "In memoriam: Jorge Cuesta", en *Obras*, p. 847.

<sup>21</sup> Xavier Villaurrutia, "Salvador Novo", *ibid.*, p. 850.

<sup>22</sup> Louis Panabière, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 59-69.

<sup>23</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra [1977]*, en *México en la obra de Octavio Paz*, tomo II, *Generaciones y semblanzas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 454.

<sup>24</sup> Cf. Marc Cheymol, "Jaime Torres Bodet y la literatura francesa", *Universidad de México*, núm. 425, México, junio de 1986, pp. 3-13.

En torno de mi escritorio, en Salubridad, mis colegas hablaban mucho de Morand y de Giraudoux, de Soupault y de Pierre Girard, de Lacrosette y de Jouhandeau. En su mayoría, los autores que cito se ofrecían a las nuevas generaciones como los herederos directos de Marcel Proust. Nada menos exacto... Me he referido ya a Montaigne. Podría añadir ahora a Saint-Simon, a Chateaubriand, a Flaubert, a los hermanos Goncourt y, en una grada distinta, a Anatole France.<sup>25</sup>

Esa misma actitud fue percibida por los adversarios del grupo como una verdadera afrenta: Ermilo Abreu Gómez afirmaba en 1932 que la vanguardia mexicana era “un lamentable trasplante... una muestra inferior, muestra endeble, de la vanguardia extranjera... hemos creado literatos, pero no hemos fraguado ninguna literatura”. Y concluía:

La vanguardia mexicana no corresponde a ninguna literatura nuestra... Es ésta una vanguardia descastada que ha vuelto la espalda, impúdica, a la sangre de nuestro solar y se ha hecho sorda al latido de la angustia de nuestra raza.<sup>26</sup>

Corolario de esa admiración por la cultura francesa es el anhelo —Torres Bodet lo consideraba “un deber”<sup>27</sup>— de viajar a París, que comparten casi todos los intelectuales latinoamericanos de la época.<sup>28</sup> En efecto, muchos de los grandes escritores de este continente pasaron allí una parte significativa de su vida, que muchas veces coincidió con sus años de aprendizaje como escritores: el guatemalteco Miguel Ángel Asturias,<sup>29</sup> el cubano Alejo Carpentier,<sup>30</sup> el argentino Ricardo Güiraldes,

<sup>25</sup> Jaime Torres Bodet, *op. cit.*, p. 318.

<sup>26</sup> Ermilo Abreu Gómez, “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?” [1932], en José Gorostiza, *op. cit.*, pp. 331-332. Cf. Roberto Vallarino, “Contemporáneos a medio siglo de su nacimiento”, en *Textos paralelos*, México, UNAM, 1982, p. 22; José Joaquín Blanco, “La juventud de los Contemporáneos”, en *La paja en el ojo*, Puebla, UAP, 1980, pp. 112-113.

<sup>27</sup> Jaime Torres Bodet, *op. cit.*, p. 246.

<sup>28</sup> Tres factores explican que Europa funcione desde el siglo XIX como una suerte de espejismo para los intelectuales latinoamericanos:

a) el papel de capital artística y cultural que desempeñó París durante más de un siglo, por su prestigio histórico y su capacidad para acoger a exiliados venidos del mundo entero;

b) la falta de medios culturales en América Latina (en particular, la indigencia de editoriales capaces de imponer el reconocimiento de un escritor: un joven latinoamericano era considerado como escritor a partir del momento en que publicaba en Europa);

c) la ausencia casi completa de comunicación entre los varios países de América Latina: para encontrarse y conocerse entre ellos, los mexicanos, los chilenos, los argentinos, los peruanos, etc., tenían que confluír en París.

<sup>29</sup> Asturias reside en París de 1924 a 1933, es decir de los 25 a los 34 años. Cf. Miguel Ángel Asturias, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, edición crítica coordinada por Amos Segala, Col. “Archivos/UNESCO”, México, CNCA, 1988, LXXXII + 981 pp.

<sup>30</sup> Alejo Carpentier llega a Francia en 1928, casi huyendo de su país (había conocido la cárcel de Machado en 1927 y burlado a la policía cubana para subirse sin papeles a un

el chileno Vicente Huidobro,<sup>31</sup> el peruano César Vallejo<sup>32</sup> —y podríamos agregar, citando también un poco al azar, a varios escritores de menor importancia.<sup>33</sup>

El caso de los escritores de este país fue distinto y se empieza a sospechar que la influencia francesa en ellos haya sido tal vez menos importante de lo que generalmente se cree. Con la excepción del Abate de Mendoza, mexicano sólo por naturalización,<sup>34</sup> ninguno permanece largo tiempo en París en los años de constitución del grupo, que son también los años de formación de cada uno de sus integrantes. Incluso si nos referimos a la estancia de Alfonso Reyes, ésta fue muy corta respecto a la proyección que tuvo.<sup>35</sup> En cuanto a los Contemporáneos, viajan constantemente como Ulises o como Simbad el marino; mejor dicho, surcan la Ciudad Luz como cometas, en ocasiones a bordo de esas naves de la nueva era tecnológica.<sup>36</sup>

La correspondencia del Abate de Mendoza con Alfonso Reyes evoca el ambiente frenético de la colonia mexicana de París, que recuerda, con justa razón, a *L'Homme pressé* de Paul Morand:

trasatlántico, con la complicidad de Robert Desnos); debía quedarse en París hasta 1939, es decir de los 24 a los 35 años. Cf. Araceli García Carranza, *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1984; Alejo Carpentier, *Crónicas*, tomo I (volumen VIII de las *Obras completas*), México, Siglo XXI, 1985, 426 pp. *Crónicas*, tomo II (volumen IX de las *Obras completas*), México, Siglo XXI, 1986, 446 pp. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 1981, 252 pp.

<sup>31</sup> Sobre las estancias parisinas de Huidobro y Güiraldes, cf. Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, París, Presses Universitaires de France, 1972, pp. 89-145.

<sup>32</sup> César Vallejo llega a París en 1923 a los 31 años, se casa con una francesa y se queda ahí prácticamente hasta su muerte en 1938. Cf. César Vallejo, *Crónicas*, tomo I: 1915-1926, prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre, México, UNAM, 1984, 466 pp. *Crónicas*, tomo II: 1927-1938, prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre, México, UNAM, 1985, 674 pp.

<sup>33</sup> De Venezuela, Arturo Uslar Pietri llega a París en 1929 a los 23 años como funcionario diplomático de la Legación de Venezuela y representante *ad honorem* en la S.D.N. Teresa de la Parra, hija de un diplomático venezolano, había nacido en París en 1889 y completado su formación en España y Venezuela; regresó a París en 1923. Después de numerosos viajes (en particular dos regresos a América: en 1928 con motivo del Congreso de Prensa Latina en Cuba y en 1929), murió en Madrid en 1936.

<sup>34</sup> José María González de Mendoza, nacido en Sevilla, tuvo una actividad periodística comparable a la de Asturias, Carpentier o Vallejo, pero no le corresponde una obra literaria de la misma importancia.

<sup>35</sup> Paulette Patout, *Alfonso Reyes y Francia*, México, El Colegio de México-Gobierno del Edo. de Nuevo León, 1990, pp. 269-495.

<sup>36</sup> Jaime Torres Bodet sólo pasó algunas semanas en París en 1929 antes de llegar a su puesto diplomático en Madrid; su carrera le permitiría después vivir en París de 1948 a 1964, en periodos discontinuos, como director general de la UNESCO y luego como embajador de México; Jorge Cuesta, obligado por su familia a viajar a Francia, realiza una brevísima estancia entre junio y agosto de 1928.

La ausencia de Ud., catalizador de voluntades y simpatías, nos ha dispersado... Pellicer permaneció trece o catorce meses en Italia. Después pasó un mes en Londres, donde Octavio Barreda —ahora vicedónsul allí— le brindó hospitalidad de mano en la mano —Valle-Inclán *dixit*— y corazón abierto. Fugóse luego por unos días a Aviñón, con las Palmitas, y cuando se disponía “como un pobre viajero fatigado” a regresar a México (en la tercera del *La Fayette* que saldrá el 21 de los corrientes), una paloma mensajera le trajo un girito mediante el cual, y la hospitalidad del Dr. González Martínez, cuenta pasar cinco semanas en globo, perdón, en España. Después de lo cual sale para el Polo, a menos de que vuelva a Palestina o regrese a su Tabasco natal... Pasó por aquí, pesimista, melancólico, Pepe Gorostiza. Y, todo exuberancia y asombros, Jorge Cuesta, el representante del sindicato de ese nombre, responsable de la desventurada antología que Ud. conoce. Buen chico, completamente desorientado, y con todas las inocentes injusticias de la primera juventud. [París, 15 de noviembre de 1928].

Carlos Pellicer está actualmente en Jerusalén —¡por tercera vez!... Palestina y Egipto son para Carlitos una especie de Bécon-les-Bruyères mediterráneo, adonde va los *week-ends*. [París, 17 de mayo de 1929].

Castro Leal llegó hace cosa de un mes. De hecho, aún no trabamos conversación —salvo una tarde en trío con el Lic. Enrique Munguía Jr., traductor al inglés de *Los de abajo*—, en torno a los barriles de “Cintra”, vivificados por el óptimo oporto “Imperial”, gloria potable y líquido sol, y por los bocadillos de anchoa con huevo duro, alcaparra y pan de centeno, bocadillos que, recordando el juicio de usted sobre las *entrecôtes* de *chez Louis*, avenue Kléber, yo alabé previamente como “plausibles” y que ellos encontraron “ovacionables”. “Me late” que hemos de ser Castro Leal y yo muy buenos amigos... Pasó por aquí Jaime Torres, etapa entre su pasado México y su actual Madrid.

Carlos Pellicer está ya en México (724, Avenida Sierra Nevada, Lomas de Chapultepec). Tengo la impresión de que ha ido allá como habría podido ir a Sicilia o Turquía, en uno de esos vaivenes de su nomadismo ya casi profesional. No me extrañaría que mañana o pasado abriera la puerta de la oficina para decirme “*Bonjour*” en el curso de su viaje al Cabo Norte o a Cape Town... Se fue usted, catalizador de afectos, allá nos dispersamos todos en órbitas diferentes. [París, 24 de octubre de 1929].<sup>37</sup>

Pero el género epistolar no es el principal vehículo del mito. Ya se sabe que la expresión mediadora del mito de la cultura francesa es la crónica, un género literario privilegiado en América Latina; su función principal es la de nutrir la imaginación de los latinoamericanos —y las latinoamericanas— que no tienen el privilegio de viajar y que pueden satisfacer así un sueño de compensación:<sup>38</sup> en ese caso, el escritor lati-

<sup>37</sup> Fragmentos de esta correspondencia inédita han sido publicados en la revista *Alfil*, núm. 4, México, noviembre de 1989, pp. 18-21.

<sup>38</sup> Casi todos los escritores que han viajado a Europa han dejado crónicas que construyen el mito. La crónica es un texto generalmente breve (o de ritmo corto), entre narrativa

noamericano es el "productor del mito".<sup>39</sup> La mayoría de las crónicas, publicadas en la prensa, recopiladas luego en libros que redoblan su éxito con la nostalgia de los lectores, acercan a un público cada vez más amplio a esa última novedad que es lo extranjero.

Desde su primer viaje a París, Alfonso Reyes prosigue la tradición. Muy interesados todos en el periodismo (el cual se transforma en aquella época en medio de comunicación masiva), los escritores de la generación de Contemporáneos la continúan también: su punto de partida es la vieja curiosidad ante lo novedoso, lo raro; una de sus ambiciones, resumir en un chispazo verbal todo el ingenio de sus hallazgos.

Uno de los tópicos más trillados de la crítica literaria a propósito de los Contemporáneos, es buscar influencias francesas: la de Valéry, de Gide, de Max Jacob; Vicente Quirarte las mencionó en su estudio sobre Gilberto Owen;<sup>40</sup> Octavio Paz, en la lección inaugural de este congreso, señaló en Torres Bodet influencias de Francis Jammes y de Jean Giraudoux; Gonzalo Celorio analizó por su parte la ascendencia del surrealismo en la poesía de Villaurrutia.<sup>41</sup> Villaurrutia dejó un esquema de la literatura francesa en su época que subraya el aporte, para él y todo el grupo, de las distintas generaciones.<sup>42</sup>

No tengo la intención de rastrear las influencias de escritores franceses en la obra de los Contemporáneos, ejercicio que se reduce generalmente a una búsqueda de las fuentes, es decir, a una erudición que pone en evidencia, sin ser por ello siempre convincente, la imitación de un escritor por otro. A partir de la tradicional comparación entre el poema "Saisir" de Supervielle y el "Nocturno de la estatua", Octavio Paz ha señalado la vanidad del ejercicio y demostrado, a pesar de un "parecido innegable", la originalidad de Villaurrutia.<sup>43</sup> Por mi parte, prefiero prescindir del concepto de influencia y escoger otro, mucho más estimulante: la singular confluencia de espíritu entre la cultura francesa y los Contemporáneos. Sin embargo, es preciso mencionar ahora una ejemplar apología de la influencia en literatura, sostenida por uno de los re-

---

y ensayo, que la generación modernista —en particular Rubén Darío, Amado Nervo y Enrique Gómez Carrillo— llevó a un punto de densidad y perfección estilísticas comparable al poema en prosa.

<sup>39</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 221.

<sup>40</sup> Vicente Quirarte, *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, México, UNAM, 1990, pp. 64-68.

<sup>41</sup> Gonzalo Celorio, "Xavier Villaurrutia", en *La épica sordina*, México, Cal y Arena, 1990, pp. 107-128.

<sup>42</sup> Xavier Villaurrutia, "En torno de Jean Giraudoux", en *Obras*, pp. 915-917.

<sup>43</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, *op. cit.*, pp. 466-472. Cf. también Gonzalo Celorio, *op. cit.*, pp. 118-122.

conocidos maestros de los Contemporáneos:<sup>44</sup> entre otros brillantes elogios paradójicos, André Gide se dedicó, en una conferencia que Jaime Torres Bodet tradujo en *Los límites del arte*,<sup>45</sup> a demostrar que los grandes escritores reciben la influencia de *quienes se les parecen*.

En una crónica que es al mismo tiempo una bella página de crítica literaria, Alfonso Reyes escribió lo siguiente:

[La nueva revista] fue fundada... por un grupo de siete escritores... a quienes unían una estrecha amistad y preocupaciones estéticas comunes. En rigor, no se agruparon para anunciar ningún evangelio literario, ni para proclamar el advenimiento de ninguna nueva escuela; no era ése el fin de su revista.

Todos habían pasado ya la edad de los entusiasmos absolutos; además su temperamento no les inclinaba a creer que la belleza pudiera encerrarse en una fórmula exclusiva, ni fluir automáticamente de ella... [La nueva revista] había de ser, ante todo, un terreno propicio para la creación, abonada sin cesar por una crítica inteligente. Más que prescribir reglas o principios, aquellos escritores quisieron apartar las malezas de toda clase —preocupaciones de orden utilitario, teórico o moral— que pueden estorbar o deformar la vegetación del talento. Trataban, pues, de crear, para la literatura y las artes, un clima rigurosamente puro, que permitiese el desarrollo de obras genuinas, puras.

En sus páginas apareció lo más importante de la nueva literatura... amén de traducciones de autores extranjeros... Los sumarios de la revista puede decirse que son el sumario de la nueva literatura [nacional]. Es esta revista la que favoreció los comienzos y protegió el desarrollo de jóvenes escritores que pronto serían jóvenes maestros.<sup>46</sup>

¿No parecen estas líneas una perfecta definición del grupo de los Contemporáneos? Debo confesar que este texto de Alfonso Reyes es apócrifo, ya que suprimí ciertas palabras para favorecer mi propósito: en realidad se trata de la descripción que hace Reyes de *La Nouvelle Revue Française*, cuando ésta vuelve a aparecer después de la guerra. La crónica de Reyes fue publicada por *El Heraldo de México* en 1919, el año mismo de la constitución del primer grupo de los Contemporáneos alrededor del núcleo de la Escuela Nacional Preparatoria. Xavier Villaurrutia tenía entonces 16 años, José Gorostiza tenía 18 y dirigía la *Revista Nueva* con Enrique González Rojo; Jaime Torres Bodet tenía 17 y fundaba con Ortiz de Montellano el segundo Ateneo de la Juventud,

<sup>44</sup> Cf. Xavier Villaurrutia, "Variedad", en *Obras*, p. 605.

<sup>45</sup> André Gide, "Las influencias en la literatura" [conferencia pronunciada en Bruselas, 1900, recopilada en *Prétextes*, París, 1917], en *Los límites del arte*, trad. y prólogo de Jaime Torres Bodet, México, Cvltvra, 1920, pp. 43-68.

<sup>46</sup> Alfonso Reyes, "By-products de la paz", en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, tomo III, pp. 390-391.

en el que también participaron Gorostiza y González Rojo; casi todos habían colaborado, el año anterior, en la revista *San-Ev-Ank*. Supongo que no pudieron ignorar la crónica de Reyes, ni ser insensibles a una descripción que reflejaba su propio ideal. Encuentro un eco de las palabras de Reyes sobre la *N.R.F.* en las de Octavio Paz sobre los Contemporáneos: “Su racionalismo, si podemos llamar así a su duda inteligente, era un instrumento para deconstruir sistemas, no para afirmar algo”.<sup>47</sup>

Me parece ocioso discutir sobre la homogeneidad o la heterogeneidad del grupo de los Contemporáneos; sucede lo mismo con la *N.R.F.*, y nadie utilizó este hecho para desacreditar al grupo. Lo que cohesionó a los Contemporáneos y da sentido a encuentros como el presente congreso, es un espíritu común y también la revista que lo ilustra —a pesar de la corta duración de *Contemporáneos* respecto a *La Nouvelle Revue Française*. Toda revista es, en efecto, instrumento de entusiasmos compartidos, de confluencias y divergencias.

El espíritu de la *N.R.F.* fue magistralmente analizado en la obra de Auguste Anglès.<sup>48</sup> De sus proposiciones pueden deducirse cuatro características, expresadas por cuatro palabras-clave en la obra y en la vida de los Contemporáneos.

1 *Nuevo*. El apetito de la novedad, ese *esprit nouveau* proclamado por Guillaume Apollinaire y al que Louis Panabière ya hizo alusión.

El mismo nombre de la revista francesa, *La Nouvelle Revue Française*, es significativo: antes que revista y antes que francesa, quiere ser “nueva” (lo cual recuerda la mexicana *Revista Nueva*). El nombre de la revista que sirvió para bautizar a nuestro grupo es igualmente significativo: *Contemporáneos* se refiere a un deseo de actualidad, de modernidad, pero también al deseo de confluir, de convivir con otros. ¿Contemporáneos de quién? Obviamente de ese *esprit nouveau* francés, que ya había reivindicado el Ateneo de la Juventud en contra del positivismo de la época porfirista. Los jóvenes escritores mexicanos quisieron ser *contemporáneos* de esa novedad, de ese “modernismo”: están, como el interlocutor de Apollinaire en “Zone”, “extenuados de ese mundo antiguo”.<sup>49</sup> Pero debemos matizar: como lo advirtió Antoine Compagnon, la modernidad nace a fines del siglo XIX, cuando, con Baudelaire y Rimbaud, aparece una verdadera religión de lo nuevo. Los

<sup>47</sup> Octavio Paz, “Contemporáneos”, en *México en la obra de Octavio Paz*, tomo II, pp. 113-114.

<sup>48</sup> En particular, cuando sintetiza las “direcciones” de la revista año por año: Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française*, París, Gallimard (Tomo I: *La formation du groupe et les années d'apprentissage 1890-1910*, 1978, 478 pp. Tomo II: *L'âge critique 1911-1912*, 1986, 620 pp. Tomo III: *Une inquiète maturité 1913-1914*, 1986, 576 pp.).

<sup>49</sup> “A la fin tu es las de ce monde ancien”: Guillaume Apollinaire, “Zone”, *Alcools*, París, Mercure de France, 1913.

Contemporáneos sí comparten la ya vieja religión de lo nuevo, pero también ese nuevo espíritu presente en la *N.R.F.*, esa audacia y franqueza reconocibles en la moral gideana, que conduce a rechazar cualquier sujeción política o ideológica y acoger, entre otras vanguardias o rebeldías, tanto al psicoanálisis como al surrealismo.

2 *Curiosidad*. Persistencia de una inquietud intelectual, que se expresa en el deseo de viajar, y que simbolizan dos héroes míticos: Simbad y Ulises.

Villaurrutia lo ha dicho: "Partir es madurar un poco. No madura quien no viaja. Dentro o fuera de la alcoba, lo que importa es trasladarse, perderse, encontrarse: viajar."<sup>50</sup> Y lo que Octavio Paz dijo de Carlos Pellicer tal vez sea cierto de todo el grupo: "¿Adónde va el poeta? A ninguna parte: su viaje es un vagabundeo deslumbrado".<sup>51</sup>

No es un azar que *Ulises* sea el título de la revista fundada por Villaurrutia y Novo en 1927: Anglès cuenta que en una reunión de los amigos de Gide, cuando buscaban un nombre para su futura revista, Jacques Copeau propuso el de *Ulyses*, título considerado "genial" por la mitológica incitación al viaje, a la aventura.<sup>52</sup> Ulises simboliza la curiosidad, la inteligencia, el deseo de conocer, pero también la fidelidad a sus orígenes. El subtítulo de la revista mexicana *Ulises*, "Revista de curiosidad y crítica", se apropia así, evidentemente, del ideal de la *N.R.F.* Además, la palabra "curiosidad" reaparece constantemente en la obra de los Contemporáneos como un valor en sí; no se trata (lo mostró Peter Roster) de una curiosidad anecdótica o vulgar, sino de un deseo de saber y de conocer lo foráneo para mejor entender su país: "Ante todo, el nuestro fue un grupo de autodidactas cuyo único maestro fue una curiosidad extremada para todas las expresiones artísticas".<sup>53</sup> Pero la mejor conclusión a este apartado será el elogio de la curiosidad que escribió el mismo Villaurrutia:

Sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad. A ella nos entregábamos en cuerpo y alma. Y como la curiosidad es madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caíamos en la aventura peligrosa e imprevista, y, además, escribíamos.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Xavier Villaurrutia, "La poesía de Nerval", en *Obras*, p. 898.

<sup>51</sup> Octavio Paz, "La poesía de Carlos Pellicer" [1955], en *México en la obra de Octavio Paz*, tomo II, p. 429.

<sup>52</sup> Auguste Anglès, *op. cit.*, tomo I, p. 105.

<sup>53</sup> Xavier Villaurrutia, "Entrevista con José Luis Martínez", *México en la Cultura*, México, 14 de enero de 1951, p. 74.

<sup>54</sup> Xavier Villaurrutia, "Seis personajes", en *Obras*, pp. 683-684.

3 *Cosmopolitismo*. El gusto por lo extranjero, manifestado por los Contemporáneos, y que provocó la mayoría de los reproches.

Es curioso notar que el mismo gusto por lo extranjero fue para los de la *N.R.F.* su mayor título de gloria.<sup>55</sup> Por su parte, tal vez inspirados por la enseñanza de alta calidad que se impartía en la Escuela Nacional Preparatoria (donde los maestros eran en su mayoría intelectuales imbuidos de positivismo), los Contemporáneos manifiestan la misma aspiración al ideal extranjero. Aunque Salvador Novo, por ejemplo, haya orientado su permeabilidad más hacia América del Norte que hacia Francia, Torres Bodet atribuye a todo el grupo un verdadero afrancesamiento:

Empezaba un inquietante periodo... en la música de Ravel, en la poesía de Valéry, en la escultura de Maillol, en la pintura de Derain, en las comedias de Giraudoux, en las novelas de Romain y en los relatos de Mauriac y de Larbaud (para no hablar de Proust, desaparecido, y de Claudel y Gide, de gloria menos reciente), lo más positivo de Francia se hallaba intacto. Alguna vez los críticos lo dirían: pocas épocas fueron tan francesas, tan genuinamente francesas como esa que nos permitíamos tildar de cosmopolita.<sup>56</sup>

Pero el cosmopolitismo de los Contemporáneos tampoco es nada nuevo. A pesar de ser un cartesianismo más intransigente que el universalismo acogedor y tolerante de Reyes, el "clasicismo mexicano" de Cuesta permanece fiel a un humanismo anterior, más que romper con una tradición.<sup>57</sup>

Además, llama la atención el constante interés de los Contemporáneos por la cultura mexicana, frente a su curiosidad por lo extranjero. Como lo advirtió Octavio Paz:

Cosmopolitas en materia de arte, fueron patriotas convencidos. En sus obras, en forma constante aunque dispersa, figuran las declaraciones mexicanistas al lado de la sátira más o menos velada a los extranjeros... Extranjero era sinónimo de intruso. Su afrancesamiento, como lo dijo Cuesta muchas veces, era la libre elección no de un particularismo (francés) sino de un universalismo.<sup>58</sup>

4 *Crítica*. El retrato del poeta como crítico.

Esta asociación, que comparten los Contemporáneos y la *N.R.F.*, fue descrita por Paul Valéry en su brillante análisis de Baudelaire: "Es una circunstancia excepcional que una inteligencia crítica se encuentre aso-

<sup>55</sup> Auguste Anglès, *op. cit.*, tomo II, pp. 227 y 236-242.

<sup>56</sup> Jaime Torres Bodet, *op. cit.*, pp. 341 y 343.

<sup>57</sup> Louis Panabière, *op. cit.*, pp. 226-232.

<sup>58</sup> Octavio Paz, "Contemporáneos", *op. cit.*, p. 99.

ciada a la virtud poética... clásico: *se dice del escritor que lleva un crítico dentro, con el que se asocia para trabajar*".<sup>59</sup>

José Gorostiza escribe por su parte:

No creo que sea posible encontrar en ese "grupo de soledades" que dijera Torres Bodet, otra característica común que el solo rigor crítico con que se consagró a la poesía, no tomándola como una simple embriaguez verbal, sino como un ejercicio que implica rigurosas disciplinas intelectuales.<sup>60</sup>

Al comentar en el primer número de *Ulises* un libro de poemas de Villaurrutia, Jorge Cuesta destaca ese afán crítico que Valéry define como clásico:

Pocos tan exigentes como Villaurrutia. Crítico lo hace su severidad, si no lo hace severo su crítica. Nadie como él ha atendido en México a la producción literaria reciente y la ha cimentado con pensamiento tan justo. Pero su mejor obra de crítica no la forman las numerosas notas que riega por las revistas... su mejor obra de crítica es *Reflejos*, libro de poesías.<sup>61</sup>

Ese rigor crítico permite nuevamente, casi un siglo después de Baudelaire, rechazar el romanticismo, incluyendo ahora en el rechazo la sensiblería y el impresionismo de la corriente modernista.

El grupo de soledades encontraba pues su cohesión en la reivindicación de "un orden que se opone al simbolismo y a la ideologías"<sup>62</sup> —es decir, un tipo de clasicismo, un culto a la forma.<sup>63</sup> El valor a la vez estético y ético de la forma fue también la preocupación constante de Alfonso Reyes, como lo puntualizó Octavio Paz en su extraordinario ensayo "El jinete del aire":

Reyes, el enamorado de la medida y la proporción... sabía que estamos rodeados de caos y silencio. Lo informe, ya como vacío, ya como presen-

<sup>59</sup> "C'est une circonstance exceptionnelle qu'une intelligence critique soit associée à la vertu de poésie. Baudelaire doit à cette rare alliance une découverte capitale... il faut donc chercher ce que l'on est, ce que l'on peut, ce que l'on veut, par les voies de l'analyse, et unir en soi-même aux vertus spontanées d'un poète la sagacité, le scepticisme, l'attention et la faculté raisonneuse d'un critique... classique est l'écrivain qui porte un critique en soi-même, et qui l'associe intimement à ses travaux". Paul Valéry, "Situation de Baudelaire", *Variété*, en *Œuvres*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tomo I, 1957, pp. 599, 604.

<sup>60</sup> José Gorostiza, *op. cit.*, p. 135.

<sup>61</sup> Jorge Cuesta, "Reflejos", *Ulises*, núm. 1, México, mayo de 1927, p. 28.

<sup>62</sup> Es una expresión de Gaëtan Picon a propósito de *La Nouvelle Revue Française*: "Un ordre opposé au symbolisme et à l'idéologie" (Gaëtan Picon, "La littérature du XXe siècle", en *Histoire des littératures III*, Encyclopédie de la Pléiade, París, Gallimard, p. 1261).

<sup>63</sup> Fue también cierto de Contemporáneos: en este caso, se trata más bien de un culto a la solución que Francia había dado al problema de la forma.

cia bruta, nos acecha. Pero nunca intentó ahorrer al instinto, suprimir la mitad oscura del hombre... Reyes escribió una y otra vez que la tragedia es la forma más alta y perfecta de la poesía porque en ella la desmesura encuentra al fin su tensa medida y así se purifica y redime. La pasión es creadora cuando encuentra su forma. Para Reyes la forma no era una envoltura ni una medida abstracta sino el instante de reconciliación en el que la discordia se transforma en armonía... al mismo tiempo, la forma, la medida, constituyen una dimensión ética, ya que nos salvan de la desmesura, que es caos y destrucción.<sup>64</sup>

Estas palabras pueden aplicarse tanto a Reyes como a los Contemporáneos y a la mayoría de los escritores de la *N.R.F.* Una confluencia significativa: un encuentro feliz.

Cuatro palabras-clave pudieron simbolizar a la vez el espíritu de la *N.R.F.* y el espíritu de los Contemporáneos: queda claro, pues, que más que un sometimiento a una civilización extranjera, el arrobamiento ante la cultura francesa fue una fascinación por un sistema de valores que, por otra parte, una amplia tradición de la literatura mexicana ha retomado. Louis Panabière escribe con acierto: "Dentro de la cultura francesa en particular, no era Francia lo que admiraba Cuesta, sino ciertas virtudes que coincidían con sus aspiraciones. Más que el país era el espíritu".<sup>65</sup>

En lugar de establecer un catálogo de detalles anecdóticos, de señalar una servil imitación o, en el mejor de los casos, de recalcar una dependencia, este examen de la cultura francesa en los Contemporáneos pone así de relieve una confluencia espiritual y estética que favorece una verdadera asimilación crítica. Por otra parte, se desvanecen varios prejuicios sobre la incondicional influencia de lo francés sobre los poetas del grupo, de modo que cabe preguntarse si la estatua de la cultura francesa, adorada por los Contemporáneos en su altar mayor, no es más que un mito que construyeron para dar fianza y realce a sus innovaciones, las cuales sólo representaban una etapa en el desarrollo de la modernidad. Finalmente, es necesario matizar las opiniones de los Contemporáneos: si la francofilia de un Torres Bodet, por ejemplo, ya se transformó a su vez en mito, es evidente que para Salvador Novo, en el otro extremo, lo francés no era santo de su devoción.

La crítica, la autocrítica, era una dirección del espíritu de la *N.R.F.* Al final de *Les Nourritures terrestres* y de *Les Nouvelles Nourritures*, Gide invita a su lector a tirar su libro, a deshacerse de él: "Nathanaël, à présent, jette mon livre".<sup>66</sup> "Ne sacrifie pas aux idoles".<sup>67</sup>

<sup>64</sup> Octavio Paz, "El jinete del aire", en *México en la obra de Octavio Paz*, tomo II, pp. 417-419.

<sup>65</sup> Louis Panabière, *op. cit.*, p. 64.

<sup>66</sup> André Gide, *Les Nourritures terrestres* [1897], París, Gallimard, 1942, p. 185.

<sup>67</sup> André Gide, *Les Nouvelles Nourritures* [1935], *ibid.*, p. 303.

Más que influencias y confluencias, tal vez sería acertado rescatar un antiguo concepto que los humanistas del Renacimiento propusieron para reemplazar al de imitación: el de *innutrición*, esa asimilación libre y espontánea que, según Joachim du Bellay en su *Defensa e ilustración del idioma francés*, permitiría a los poetas inventar lo nuevo, lo suyo, conservando los ideales de una tradición. En cierta forma, el rechazo de la tradición es una vieja tradición francesa.



## LA RECEPCIÓN DE LOS CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA (1926-1932)

LUIS MARISTANY\*  
*España*

En España, el conocimiento —tan insuficiente como parcial— de los Contemporáneos mexicanos ocurrió de modo discontinuo en dos épocas, o dos situaciones, fácilmente delimitables. Primero, a fines de los años veinte —concretamente entre las fechas de 1926 y 1932—, la propuesta cultural y poética del grupo halló cierto eco en los medios editoriales y periodísticos madrileños. Al cerrar la revista *Contemporáneos*, las referencias al grupo desaparecen prácticamente. Luego, a partir de 1939, con la presencia en México de nuestros escritores exiliados, se dio el encuentro personal de unos y otros, y en algunos casos la colaboración —pero tangencial y como diluida bajo la nueva situación— en el marco de revistas como *Letras de México* y *Romance* o en otras empresas literarias y culturales (la Casa de España en México, la editorial Séneca, etc.). En general, sin embargo, más allá de la relación personal (que dio lugar a evocaciones aisladas de Moreno Villa, Juan Gil-Albert, Max Aub, etc.), no parece que la aproximación alcanzase profundamente a las obras, o al menos no ha quedado de ello ningún testimonio escrito de importancia. Los años del exilio español no propiciaron una valoración comprensiva y amplia de los Contemporáneos en España. Y es que, si la imagen que prevalecía de ellos durante la primera fase a que nos referíamos era la de un incipiente grupo activo y más o menos definido de escritores (lo que se conocía como la poesía joven de México), cuando llegaron los españoles exiliados el grupo como tal había dejado de

\* Poco tiempo después de su participación en este Congreso, Luis Maristany falleció en un accidente en Barcelona. Acababa entonces de editar su libro "*Contemporáneos*". *Poesías* (Anaya & Muchnik/Ayuntamiento de Málaga, 1992), antología comentada de cinco poetas del grupo. Por desgracia, el azar nos privó de más colaboraciones de este excelente investigador y apreciable amigo.

tener pervivencia y no gozaba precisamente de una valoración y un reconocimiento justos en su país. ¿Se podría hablar entonces, razonablemente, de cierto desencuentro de unos y otros en México? Dejo aquí, para otra ocasión, tal pregunta en suspenso.

Por razones de espacio, pero también por considerar que ambas situaciones se dieron desconectadas, me limitaré a examinar la primera de las etapas citadas, mediante la valoración de los relativamente nutridos testimonios hemerográficos en el Madrid de aquellos años. Y dado el escaso valor en sí (con excepciones) de la menuda historia y del material (en su mayoría reseñas), he preferido aprovechar todo ello a modo de indicios, tanto para trazar una suerte de “negativo” —desde España— de la propuesta inicial de los Contemporáneos, como de paso incidir en las insuficiencias y los obstáculos más comunes de esa mirada ajena que los contempla.

Como decía, al margen de alguna que otra aislada referencia (hay una, que más que brevísima es de inventario, en la historia de Cejador,<sup>1</sup> a Torres Bodet, y sobre el mismo escritor un temprano artículo de Díez-Canedo en la revista *España* [13-X-1923]), cabe iniciar nuestro recuento en 1926, año en que González Rojo y Torres Bodet publicaron en España, respectivamente, *Espacio* y *Poesías*. El sentido y la repercusión de tal hecho difieren sin duda en uno y otro caso. La amplia selección —*Poesías*— de Torres Bodet, dentro de la Colección Contemporánea que editaba Espasa-Calpe, evidencia ya el trato preferente que este escritor, desde muy pronto, gozó en España. Él ya había publicado antes otro tomo (*Nuevas canciones*, 1923), y en el interior de la nueva publicación se incluía una hoja suelta de “Opiniones”, con pasajes muy elogiosos extraídos de artículos de Díez-Canedo (el ya aludido de la revista *España*), de Gómez de Baquero y de Jean Cassou. Según declaraba GECÉ (es decir, Giménez Caballero) en una reseña a *Poesías* aparecida en *El Sol* [4-V-1927], Torres Bodet tenía ya “el abolengo del consagrado”. El único libro suyo que suscitó algunas críticas fue su colección de artículos *Contemporáneos*.<sup>2</sup> Muy distinto era el caso de González Rojo,

<sup>1</sup> Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, vol. XIV, 1922, p. 35. Las dos cartas conservadas de Torres Bodet a Cejador fueron escritas por aquél entre 1923 y 1924 en calidad de “Jefe del Departamento de Bibliotecas” y con motivo del envío del boletín *El Libro y el Pueblo* (cf. Julio Cejador y Frauca, *Epistolario de escritores hispanoamericanos*, ed. de Sergio Fernández Larraín, Santiago de Chile, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1965, II, pp. 161-162).

<sup>2</sup> Provocó esas críticas el artículo que dedicó Torres Bodet a *La deshumanización del arte* de Ortega. Cf. las reseñas de César Arconada en *La Gaceta Literaria*, núm. 29 [1-III-1928] y de E. Salazar Chapela en *El Sol* [17-III-1928], así como una “Carta a Torres Bodet” de Benjamín Jarnés que éste reprodujo en un capítulo —“Fe de erratas”— de su libro *Cartas al Ebro* (México, La Casa de España en México, 1940, pp. 25-31).

un escritor de talla sin duda mucho más modesta que Torres Bodet: los gastos de la publicación de *Espacio* habían sido sufragados por su padre González Martínez —por entonces residente con cargo diplomático en Madrid— y las pocas reseñas que suscitó eran de mero cumplimiento (la de Díez-Canedo en *El Sol* [4-VI-1926]), o señalaban como carta de hiperbólica presentación que era hijo de “uno de los más grandes poetas de América” (Ángel Dotor en *El Consultor Bibliográfico* [julio, 1926]).<sup>3</sup>

Tal dependencia del patriarca González Martínez no debió de facilitar las cosas a González Chico —como se le llamaba— y su libro pasó desapercibido: “*Espacio* ha sido un gran éxito de librería... Tres ejemplares vendidos en Madrid en tres meses. Me sobran, pues, novecientos noventa y siete para los amigos”, bromeó en una interesante carta a Villaurrutia de julio de aquel año.<sup>4</sup> En ella le informaba de su desvío hacia el grupo de *Revista de Occidente* y mostraba su extrañeza ante el modo en que los escritores madrileños acusaban recibo de los libros que les enviaban: mediante carta. “Una inocente manía —comentaba— que da por resultado una gran cantidad de frases hechas y de elogios sin tasa”. Bajo tales observaciones del reportero a su ávido amigo mexicano, se trasluce la experiencia poco afortunada como escritor del joven González Rojo en la capital española y un conocimiento de estos medios que, unos años después, en el curso de una entrevista con “Marcial Rojas” en *Escala* [núm. 2, noviembre 1930], le inducirán a unos juicios bastante críticos sobre la escasa reciprocidad de la relación cultural entre Hispanoamérica y España.

En general, la información y el interés crítico que, en los comienzos literarios de los Contemporáneos, se poseían en España de la literatura latinoamericana no sólo eran exiguos sino que casi invariablemente procedían de unos pocos nombres. Entre los mayores en cuanto a edad, hay que citar a Cansinos-Assens, quien mantenía sus conexiones y su indudable magisterio sobre algunos jóvenes (uno de ellos, Jorge Luis Borges, le devolvería con creces las atenciones recibidas), y Enrique Díez-Canedo, quien desde su colaboración regular en *España* (“Letras de América”) se ocupaba puntualmente de novedades que le llegaban, con reseñas en las que su buen tino y su finura a menudo contrapesaban el escaso riesgo y el toque algo insustancial de sus críticas. Díez-Cane-

<sup>3</sup> *El Consultor Bibliográfico* fue una de las pocas revistas en Barcelona que se ocupaba, con cierta información, de la joven literatura latinoamericana. Allí aparecieron, por ejemplo, textos de Mariátegui y, por lo que respecta a los mexicanos, poemas de González Rojo [II, 1926] y de Torres Bodet [IV, 1927], que procedían de sus respectivos libros, ambos reseñados —por el crítico Ángel Dotor— en la revista.

<sup>4</sup> La carta, con fecha en Madrid, 12-VII-1926, figura en E. González Rojo, *Obra completa. Verso y prosa: 1918-1939*, México, INBA/Domés, 1987, pp. 455-457.

do, con todo, gozaba de merecido prestigio por su curiosidad lectora y era uno de los pocos críticos que propiciaban el pasaporte trasatlántico. Villaurrutia, en 1925, cuando entregó a González Rojo para su publicación en Madrid el original manuscrito de *Reflejos*, dedicó su colección a Díez-Canedo “por la simpatía que me ha despertado siempre —comunicaba aquél en carta a Alfonso Reyes—, por su curiosidad, por el interés que se toma en las cosas de nosotros”.<sup>5</sup> El libro no saldría finalmente en España (pese a los buenos oficios de González Rojo) sino en México, pero el escritor mantuvo su dedicatoria.

No debe extrañar, dada la orientación cultural de los Contemporáneos, el modo obstinado en que algunos de ellos trataron de colocar a menudo sus obras por aquella vía de acceso a Europa —aunque indudablemente estrecha— que parecía ser Madrid, o que en todo caso intentarían darlas a conocer allí, sobre todo cuando la situación parecía relativamente propicia, gracias a revistas nuevas y más acogedoramente abiertas a lo latinoamericano, como *La Gaceta Literaria*. He aquí el testimonio de un desenfadado comienzo de artículo de Giménez Caballero (“Banderolas en gallardete”, en *El Sol* [4-V-1927], dedicado a reseñar *Poesías* de Torres Bodet y *Reflejos* de Villaurrutia): “Las tres cuartas partes de los certificados que recibe usualmente un escritor español son certificados” que vienen de América; “es tanta —a veces— la insistencia del cartero en desembolsar mensajes de allá, que ha llegado uno a considerarse como la única institución hispanoamericana permanente, como un ministro de relaciones poéticas con los jóvenes países ultramarinos”. Y seguidamente Giménez Caballero optó por un artificio para su artículo: desarrollarlo como si se tratase de un diálogo entre el Cartero y el Escritor. Ciertamente, este apresurado “Ministro de poesía americana” (como en otro momento de su escrito se autoproclama) estimuló a que otros se ocuparan de ella, en especial el que fue —en la primera mitad del año 1927— secretario de *La Gaceta Literaria* y principal responsable o encargado de su sección hispanoamericana, Guillermo de Torre. A él, en concreto, debemos el primer artículo enteramente dedicado a los “Nuevos poetas mexicanos” [15-III-1927], como parte de una serie sobre la joven poesía hispanoamericana. Ahora bien, las insuficiencias —incluso informativas y, no digamos ya, críticas— de que hace gala este escrito de Guillermo de Torre son ilustrativas del tono dominante en casi todos los artículos periodísticos que se publicaron en España sobre los Contemporáneos.

<sup>5</sup> Jacques Issorel, “Seize lettres inédites de Xavier Villaurrutia á Alfonso Reyes”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* (Caravelle), Université de Toulouse, 23, 1974, p. 52. Cf. la carta de González Rojo mencionada en la nota anterior.

Jorge Cuesta se apresuró a refutarlo punto por punto en una "Carta al señor Guillermo de Torre", fechada el 9 de abril de 1927,<sup>6</sup> que probablemente nadie leyó en España. No voy a comentar la respuesta del escritor mexicano; pero sí es preciso destacar algunas de las tergiversaciones del articulista español que más le molestaron. Una era sin duda su mala o pobre información: la principal documentación del artículo procedía, más que de los textos, de la conferencia de Villaurrutia del 24 ("La poesía de los jóvenes de México") y el autor atribuía erróneamente a Novo un poema de Pellicer. Otro punto de disensión era el uso de tópicos críticos, de juicios inconsistentes, como la insistencia en presentar a los jóvenes poetas mexicanos como una "cohorta de jaiyines" de filiación tabladista; o la vieja etiqueta de poetas "subjetivos" aplicada al sector considerado más tradicional del grupo (Villaurrutia, González Rojo y Gorostiza); o su temeraria generalización de que la poesía del "grupo sin grupo" era innovadora casi únicamente en cuanto a "la técnica", en tanto que participaba de los mismos caracteres que sus antecesores, como por ejemplo —decía— el "sostenido sentimentalismo de tono medio" (precisamente eso del tono medio, "el medio tono crepuscular" acuñado por Henríquez Ureña a propósito de Ruiz de Alarcón como un supuesto rasgo distintivo de la poesía mexicana, era algo que, según Villaurrutia en la citada conferencia del 24, "nuestros poetas nuevos... empiezan a asesinar").<sup>7</sup> La escasa atención de fondo que manifiesta este artículo (en contraste al menos con el concedido por Guillermo de Torre a la poesía argentina coetánea)<sup>8</sup> y los continuos y como velados "peros" que opuso a los poetas del grupo son, a mi juicio, consecuencia del desconcierto que le suscitaban. El cazador de "ismos" (hacía poco que Guillermo de Torre había publicado su cuadro de las *Literaturas europeas de vanguardia*) lanzaba en un momento dado del artículo una pregunta que me parece clave de una extrañeza compartida: "¿Quiénes son estos afiliados sin contraseña y libres camaradas sin doctrina, sin el guión, casi inconcebible, de un *ismo* fusional?"

La pregunta, aplicada a los Contemporáneos, quedaba en pie. Y es que, inevitablemente, buena parte del interés por la "poesía joven"

<sup>6</sup> Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos*, México, UNAM, 1964, vol. 2, pp. 18-22.

<sup>7</sup> Xavier Villaurrutia, *Obrqs*, México, FCE, 1966, p. 820. La observación —que hizo fortuna— de Pedro Henríquez Ureña procede de su ensayo de 1914 sobre Ruiz de Alarcón (*Obra crítica*, México, FCE, 1960, p. 272).

<sup>8</sup> De hecho, poco después (cf. la entrevista de Francisco Ayala en *La Gaceta*, 15-VIII-1927) Guillermo de Torre se estableció en Buenos Aires, desde donde siguió colaborando en la revista y en otras publicaciones españolas. Años después, en la revista americanista *Tierra Firme* [I, 4, 1935, pp. 138-140] —dependiente del Centro de Estudios Históricos—, Guillermo de Torre se volvió a ocupar —pero muy de pasada— de los Contemporáneos, al reseñar sendos libros de Novo y Torres Bodet publicados ese año en España: *Continente vacío* y *Primero de enero*, respectivamente.

—viniera de México, de Argentina, de Cuba o del Perú— surgía en 1927 con referencia al clima intenso de las vanguardias; y la propuesta de aquéllos surgía sin ese distintivo, falta de una “contraseña” definida, “sin el guión, casi inconcebible, de un *ismo* fusional”. La otra referencia obligada, tratándose de México, es decir, la política, brillaba por su ausencia en este grupo de escritores, o, francamente, éstos la contravenían. “Su poesía es pura —observaba con razón Guillermo de Torre—, absolutamente poética, sin mezcla alguna de las soflamas sociales”. Lo cual, unido a las preferencias galicistas de algunos de ellos, no encajaba con la imagen que de lo mexicano se tenía en Europa y con el interés amplio que —junto con lo ruso— tanto inspiraba. Algunos, tal vez, llegaron a entender que el pluralismo cultural de México era el signo más palpable de su vitalidad creadora; o en todo caso, expresaron su sorpresa ante la situación. En el artículo “Nuevo México, antigua España”, publicado en la revista mexicana *El Libro y el Pueblo* [marzo, 1932], Giménez Caballero lo constataba así: “Es curioso presenciar cómo un país fundamentalmente popular, arcaico, evangélico y bárbaro, pueda producir esta espuma, estos encajes de virrey, tan lejanos, tan lejanos de la tierra matriz, como los de nuestros amigos. Tan antipopulares, tan antievangélicos”. No ha de chocar demasiado, por venir de la mente y de la pluma de un casi convertido a la retórica fascista, su lenguaje; lo que importa ahí es la conciencia que desde “fuera” se tiene, o se tenía, de que lo característico del “fenómeno del arte mexicano” —sigo citando a Giménez Caballero— es la polarización en dos extremos: “el popularismo plástico y la quinta esencia poética”. La observación de tal fenómeno podía entrañar sin embargo, desde la mirada española, una clara inculpación o, en todo caso, disminuir sensiblemente el interés por dicha poesía.

Estos prejuicios ideológicos, que tan mal orientarían por ejemplo a César Arconada en su reseña de la *Galería de los poetas nuevos de México* de García Maroto, se acrecentaban en la medida en que no venían compensados por el conocimiento y la lectura.<sup>9</sup> Casi todas las reseñas que aparecieron en España fueron gacetillas de trámite; por tanto, tenían un valor crítico nulo, y no eran propiamente artículos fruto de la lectura y la reflexión. Mencionemos éstos, que son los menos: uno de Juan Chabás en el diario *La Libertad* [25-VIII-1928] sobre Villaurrutia; otro, “Nuevos prosistas mexicanos”, de Benjamín Jarnés en *La Gaceta Literaria* [1-I-1929]; alguno de los dedicados a Torres Bodet (la reseña de

<sup>9</sup> Aparte de la *Galería de los poetas nuevos de México*, poco más se publicó de ellos en Madrid entre 1927 y 1928: unos poemas de González Rojo y de Novo (en *Almanaque de las artes y las letras para 1928* de García Maroto, Madrid, Bibl. Acción, diciembre 1927); otros de Novo, Villaurrutia y Owen (“Tres poetas mexicanos”, en *La Gaceta Literaria* [15-VI-1928]); un avance del libro *Destierro* de Torres Bodet (en *Revista de Occidente*, 1928). Y sólo este último publicará ampliamente en España a partir de 1929.

Francisco Ayala a *Margarita de niebla* en *Revista de Occidente* [octubre, 1927], el artículo sobre su poesía de Jorge Carrera Andrade en *La Gaceta* [15-VI-1931], el capítulo que le dedicó Benjamín Carrión en su libro *Mapa de América* [Madrid, 1930]). En general —también— predominaron los escritos acerca de la obra narrativa de estos autores, y ello como consecuencia de la dedicación fundamental de los firmantes: Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, Salazar Chapela. Resalta, y sorprende, la total ausencia de los “poetas del 27” entre las firmas que se ocuparon de los Contemporáneos, sobre todo cuando se aprecia que éstos sí se interesaron por aquéllos: es una prueba más de esa falta de reciprocidad que reprochaba a los escritores de España González Rojo en la entrevista de *Escala*.

Muy escasa debió de ser la circulación en España de las antologías de Jorge Cuesta y de García Maroto, aparecidas en México y en Madrid con pocos meses de diferencia, en mayo y agosto de 1928, respectivamente. La de Cuesta, que yo sepa, sólo fue reseñada por Chabás en *La Libertad* [28-VII-1928], aunque también lo fuera nominalmente por Jarnés (la de éste, en *Revista de las Españas* [junio-julio, 1928], aparte de resaltar como “novedad” la inclusión del “prosista” Owen, francamente no cuenta). De la reseña de Chabás —“Poesía mejicana”— menciono estos dos puntos de algún interés: uno, que tanto en este texto como en el dedicado poco después a Villaurrutia, Chabás optó por denominar al nuevo grupo de poetas bajo la etiqueta de su revista *Ulises* (por ser ésta “el más acreditado boletín de la joven literatura mexicana”), a pesar de que hacía meses que la revista ya había desaparecido; y dos, que destacó el posible parentesco entre estos poetas y “nuestros jóvenes líricos... desde los más cabales y maduros, tal Salinas, hasta los más jóvenes y prometientes: Altolaguirre, por ejemplo”, parentesco explicable, según el crítico, por “la común y superior influencia de Juan Ramón Jiménez”. Y en cuanto al juicio que le mereciera la antología en sí, reprochó a Cuesta su propósito de atender únicamente al valor individual de los poetas y los poemas, al margen de su adscripción a grupos y escuelas, pero consideró que, por fortuna y contra todo pronóstico, el lector de la antología podía captar con claridad la evolución de la lírica mexicana desde Othón hasta los poetas de *Ulises*. En realidad, el aislado interés de Chabás por los jóvenes poetas de México y su desconocimiento de un pasado reciente —el mexicano— sometido a criba sobre todo en la primera sección de la antología, le impedían comprender la verdadera significación del libro coordinado por Cuesta y, a la vez, explican el carácter de sus reparos, tan distintos —de signo casi opuesto— a los que en general suscitó la antología en los círculos académicos (consúltense, en este sentido, las reseñas de Arturo Torres Rioseco y Manuel Pedro González aparecidas en dos publicaciones universitarias de los

Estados Unidos, *Revista de Estudios Hispánicos e Hispania*, respectivamente).<sup>10</sup>

La *Galería de los poetas nuevos de México* del español Gabriel García Maroto merece naturalmente nuestra atención. Apareció como una publicación de *La Gaceta Literaria* en agosto de 1928 y fue fruto seguramente del azar. García Maroto —pintor, viajero, publicista de arte y editor por cuenta propia— desplegó una incansable actividad en todos estos campos durante la década del veinte y fue un asiduo colaborador de *La Gaceta Literaria*, a la vez que intervino en el cartel y en la fisonomía tipográfica de la misma. Entre los libros que por aquellas fechas escribió o coordinó —muy dentro del estilo “novedoso” y según el modelo vanguardista propuesto en España por Giménez Caballero—, están los títulos: *Andalucía vista por el pintor Maroto*, *La nueva España. 1930*, *La España mágica* (todos ellos de 1927), el *Almanaque de las artes y las letras para 1928* y *Veinte dibujos mexicanos*, este último impreso en México y precedido por un comentario de Torres Bodet (1928). Su interés creciente por “la revolución artística” de México —país al que le unían vínculos familiares— puede seguirse a través de los artículos y noticias abundantes que nos ofrece de él *La Gaceta*.<sup>11</sup> El 20 de diciembre de 1927 —se nos anuncia— embarcó para México (vía Cuba), y al poco de llegar, en *La Voz Nueva*,<sup>12</sup> dirigida por otro español tras-

<sup>10</sup> La reseña de Arturo Torres Rioseco apareció en *Revista de Estudios Hispánicos* (II, 1, enero-marzo 1929, pp. 40-41); la de Manuel Pedro González, en el artículo “En torno a los nuevos” —que incluye además valoraciones de Chacón y Calvo, Torres Bodet y Jorge Mañach—, en *Hispania*, XIII, 1930, pp. 102-103. Ambas reseñas, en conjunto negativas, coincidían en criticar las injusticias cometidas por el antólogo respecto a autores consagrados y el excesivo espacio concedido a los “nuevos”. La proximidad de unos y otros, decía Manuel Pedro González, “redunda en detrimento de los novísimos rapsodas, al menos para todo el que no sea un convertido a las nuevas modalidades poéticas”. Torres Rioseco revisaría poco después los juicios de su reseña: en efecto, su conferencia de 1933, “La poesía lírica mexicana” [*El Libro y el Pueblo*, México, junio 1933, en especial pp. 210-216], revela una lectura mucho más atenta y una favorable valoración de la poesía del grupo (dentro del cual, por cierto, incluye ya a Jorge Cuesta). Y en esta nueva línea de valoración, habría que destacar la inclusión de algunos Contemporáneos (Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia) en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, publicada en Madrid en 1934 por Federico de Onís.

<sup>11</sup> En el primer número de *La Gaceta Literaria* [1-1-1927] se reseña la conferencia que dio en Madrid sobre el tema “La revolución artística mexicana”. En el número 17 [1-VIII-1927], y en el curso de su intervención en un debate, expresa su deseo de ir “algún día” a México, donde “se fragua... un movimiento artístico de poder sorprendente”, viaje que efectuaría realmente el 20 de diciembre de ese año: “Maroto realiza el propósito”, comenta un redactor de *La Gaceta*, “de incorporar su acción, su capacidad de entusiasmo, sus deseos de superación artística, al medio revolucionario de la República Mexicana. De la labor que el pintor y el crítico se proponen afirmar en México, se sabrá a su tiempo”, núm. 24, [15-XII-27].

<sup>12</sup> Este breve artículo de *La Voz Nueva* lo reprodujo Miguel Capistrán, junto con otras notas y reseñas, en “Sobre una antología desconocida de los Contemporáneos”, *Revista de*

plantado, Ricardo de Alcázar (Florisel), se le daba así la bienvenida: “Ya está aquí Maroto ... pintor nuevo. Crítico nuevo. Nuevo sobre todo ... Es un nuevo —sustantivo— que pinta, que dibuja y que critica, desafortadamente... Va —arrojado legionario del gran Tercio de Giménez Caballero— a la cabeza de la vanguardia”. Que poco tiempo después este personaje, sin duda valioso pero también algo desafortado, se vinculara con los Contemporáneos en la confección de su revista y en particular que decidiera proponer y editar como publicación de *La Gaceta Literaria* de Madrid, con viñetas suyas, una nueva antología poética del grupo mexicano,<sup>13</sup> son hechos que parecen el simple fruto de una coyuntura casual, o de una afortunada ocurrencia,<sup>14</sup> bastante explicables

---

*Bellas Artes*, México, núm. 20, marzo-abril 1968, pp. 20-37. La interesante documentación que ofrece Capistrán se limita a la parte mexicana.

<sup>13</sup> El anuncio apareció en el número 39 [1-VIII-1928] de la revista: “En breve *Los nuevos poetas mexicanos*. Selección antológica con ilustraciones de Maroto. Eds. de *La Gaceta Literaria*”. El libro debió de salir en el curso de ese mes de agosto. Al mes siguiente, César Arconada, en la reseña que le dedicó [15-IX-1928], evoca la figura de Maroto y sitúa, sin dar demasiados detalles, la preparación de la antología en México:

Maroto: hombre encendido. Maroto: dinamo. Maroto: hombre de actividades ondeadas —siempre— sobre su frontispicio terroso, cetrino y racial. Ahora merodea por Méjico, removiendo con su atropellada fogosidad los círculos de arte. Méjico ha encontrado un hombre: renovador, cálido, entusiasta, generoso. Maroto ha encontrado un país: grande, desvivido, rebelde, vigoroso. ¿Adónde le conducirá esta afinidad?... Nuestro amigo ha preparado —allí— una *Galería de los poetas nuevos de Méjico*. *La Gaceta Literaria* la ha recogido —aquí— en sus ediciones. Este libro no es un complemento a la antología publicada por Jorge Cuesta en *Contemporáneos* —ya magníficamente completa—. Es otra cosa más reducida, más limitada, más parcial. Es una *Galería* donde exponen sus cuadros —líricos— los independientes, los nuevos, los jóvenes.

<sup>14</sup> Presumo que la conexión de García Maroto con los Contemporáneos fue accidental —por más que amistosa y efectiva en los inicios de la revista—, fruto más bien ocasional del mismo carácter emprendedor de Maroto y del interés que indudablemente debió de despertar en aquéllos una figura tan directamente involucrada con Giménez Caballero y *La Gaceta*. Por lo demás, no hay constancia de que García Maroto perseverara en sus vínculos iniciales con el grupo. Apenas lo menciona en sus libros autobiográficos —bien es verdad que tardíos, escritos durante su segunda y definitiva estancia en México: *Acción plástica popular* (México, Ed. Plástica Mexicana, 1945) y *Promoción de México. Caminos hacia su integración* (Guías Mexicanas, Enciclopedia Nacional, 1958), apresurados recuentos de su vida, concebidos como “memorial de méritos” al modo de un Bernal Díaz del Castillo, pero sin ninguna de las dotes literarias (incluida la precisión) de éste. No hay, en esas obras, ni una referencia al libro que aquí nos interesa, *Galería de los poetas nuevos de México*. El tema acaso le produjera entonces cierta incomodidad. Contamos con un indicio. En unas páginas de un libro que tituló *Valle México* (Publicaciones Hora de México, 1941), obra de un populismo marcadamente oficialista, se puede adivinar con bastante verosimilitud, bajo la breve y despectiva caricatura de un intelectual de la Ciudad de México llamado Ignacio Luna, un contrarretrato “social” del Contemporáneo: el “escritor y burócrata, torturado de siempre por el afán de novedad, por su ansia aguda y morbosa de hallar matices expresivos a temas nada populares”, que ha decidido escribir un libro que sólo propagan sin mucha fe

en un hombre emprendedor como él y que ya tenía experiencia como editor de poetas (de la "Imprenta Maroto", que regentó en Madrid a principios de la década, salió la revista de Juan Ramón Jiménez, *Índice*, y el *Libro de poemas* con que se dio a conocer García Lorca).

Según todos los indicios, la antología de García Maroto apenas se distribuyó. Lo que sí es seguro es que no tuvo en España otra difusión y otra actualidad que la muy escasa y negativa que le concedió *La Gaceta*. En efecto, al mes de su salida [15-IX-1928], una reseña de César Arconada —curiosamente se diría que movido por el deseo de sepultar el libro en la misma revista que lo acogió— reprochaba a los jóvenes poetas mexicanos su decantación exclusivamente lírica:

Este tono [lírico]... a nosotros nos parece que debiera ser épico, como lo es su pintura, como lo es, en alguna parte, su novela. Si yo fuese mexicano, sería un enemigo rotundo de Giraudoux. No soy sospechoso de aconsejar el folklorismo, pero tampoco está bien que un país que tiene —como Rusia— substancia dramática, la desaprovechen los artistas. ¿Qué poeta en México es el Diego Rivera de la poesía?<sup>15</sup>

La respuesta airada, a vuelta de correo, que apareció en *Contemporáneos* [octubre, 1928], venía firmada por el colectivo Marcial Rojas. No voy a referirme a todo el texto, porque es bien conocido, pero sí aludiré (que yo sepa, no se ha comentado) a la contrarréplica o intervención, en las páginas de *La Gaceta*, del entonces jovencísimo pero ya conocido poeta Luis Cardoza y Aragón, en un artículo de fondo muy personal titulado "Pretextos" [1-III-1929]. En él Cardoza comienza mostrando su desagrado ante "la orientación general de nuestras letras", su odio "por esas publicaciones pequeñas (¡hasta en el número de páginas!), de juegos de palabras, de esprit, de estudiadas finezas, refinamientos nacidos —en gran parte— por mimetismos en la atmósfera más desastrosa y seductora de las letras francesas contemporáneas". Surgen los nombres: Cocteau —"prototipo de las letras que más odio"—, Morand, Giraudoux. "Para mí, americano [comenta el joven crítico] ningún libro debiera gustarme menos que los arabescos y las flores de papel de estos franceses representativos del «buen gusto francés»". Y poco después se hacía eco de la polémica desencadenada por la mencionada reseña de *La Gaceta*:

---

sus amigos, "intelectuales como él, como él burócratas". Modelo de esteta, o de escritor "desinteresado", abomina de México y sobrevive recluido en "sus zonas nobles, recatadas, dignas hasta donde es posible de las mentes originales, de las sensibilidades afinadas, atemperadas por la cultura internacional... Ignacio Luna y su actitud nos son completamente hostiles, aparecen a nuestro gusto, y a nuestro deber, como enemigos naturales de México" (*Valle México*, pp. 139-140).

<sup>15</sup> En realidad, al margen de este párrafo, la reseña no era en sí negativa; pero ocurre que los cumplidos y elogios —vagos y de un puro trámite— acerca de "la calidad" de los

Arconada preguntó en dónde podía verse una obra literaria americana que pudiera compararse con la obra de Diego Rivera. A cierto grupo de México, tal pregunta le pareció perentoria, y no sólo sin razón, sino estúpida. A mí me parece atinada y terrible. Recuerdo la respuesta de *Contemporáneos*: tales divagaciones coléricas no pueden abolir esa pregunta que señala una gran ausencia.

Cardoza, pues, tomaba partido e intervenía desarrollando la tesis toscamente formulada por Arconada, con argumentos muy próximos a los que adoptaría en situaciones similares Pablo Neruda:

¿Arte puro? No comprendo bien qué cosa quiere decir tal expresión... No creo en la poesía que no se ocupa de las eternas preocupaciones del hombre. Poesía que desdeña los grandes temas para tejer palabras en torno a pequeñas conflagraciones imaginativas. La poesía "cerebral" que hacen tantos jóvenes animando (?) pequeñas y banales naturalezas muertas, castroando paisajes, quitando la virilidad a las grandes emociones, no la considero poesía.

Bajo el tono crítico que sabe mantenerse en un plano general, se perciben alusiones francamente cáusticas a la joven poesía mexicana (y en concreto y en especial a Villaurrutia):

Siento la necesidad de los grandes poemas largos con ilación, con recopilación de ideas, jugosos como frutos... Los pequeños trozos sobre la estatua que se ahoga en el espejo, sobre los ríos que resbalan sobre los peces, y tantas otras cosillas, me dan horror.<sup>16</sup>

Cabe suponer que tales artículos de Cardoza, y en especial este último tan demoledor, amenguaron la incipiente atención crítica —en pu-

---

poetas mexicanos, no podían sino realzar o acrecentar el intempestivo reproche que les lanzó frontalmente Arconada.

<sup>16</sup> En el libro de memorias de Cardoza y Aragón —que contiene tan excelentes y generosas páginas sobre los Contemporáneos—, sólo encuentro una alusión a este episodio (*El río*, México, FCE, 1986, p. 320) pero sin referencia al contexto que, al menos de un modo inmediato, originó el artículo "Pretextos" de *La Gaceta*: "De Florencia envié a Guillermo de Torre, a *La Gaceta Literaria*, en Madrid, un trabajo sobre una poesía americana robusta, fluvial, que se moje como mujer amorosa. Empecé a sentirme cansado de París, a sentir nostalgia de vastos espacios exuberantes". En otro pasaje de *El río* (p. 374) evoca —eso sí— la ambivalencia que sentía ante sus amigos de México, en una primera etapa de convivencia: "Mi situación era singular: sentía como propios algunos valores de los Contemporáneos y me percataba de su galicismo y de su anemia y participaba de ciertos puntos de vista de las «hordas»" (la cita nos emplaza en una fecha bastante más tardía a la del artículo, con posterioridad al otoño de 1932, cuando ya había sido clausurada la revista *Examen* de Cuesta, en cuyo último número Cardoza colaboró).

blicaciones como las mencionadas, o en otras como la *Revista de las Españas*, que contaba con la sección "Revista literaria americana" a cargo de Benjamín Jarnés— que en España suscitó la obra de los Contemporáneos. De hecho, las referencias cada vez más espaciadas duraron sólo lo que duró la revista homónima y la atención recayó con preferencia, como dijimos, sobre la narrativa (prueba de ello fueron las reseñas de Benjamín Jarnés que luego, ya en México, recopilaría en el volumen *Ariel disperso*).<sup>17</sup> Desde 1929, prácticamente el único escritor del grupo que publicaba y que logró entrar por la puerta ancha de las editoriales y revistas españolas fue Jaime Torres Bodet. *La Gaceta* [I-VI-1929] le anunciaba un cóctel de bienvenida a España (Américo Castro —se nos informa en el número siguiente— pronunció las palabras de saludo). Desde entonces, la presencia de Torres Bodet en la revista fue habitual, y no a título de colaborador hispanoamericano (este matiz es bien notorio en la revista que tenía su página especial, "La Gaceta Americana", dirigida por Guillermo de Torre —ya en Buenos Aires— y Benjamín Jarnés desde Madrid), sino en su calidad de reconocido escritor. Semejante fue la acogida que le dispensó la *Revista de Occidente*, donde publicó artículos y casi todas sus narraciones, aun antes de que se las editase la entonces prestigiosa Espasa-Calpe. Lo dicho por el crítico Eduardo Colín, en un artículo de la revista mexicana *El Libro y el Pueblo* [marzo 1932, p. 7] —"Publicar, en esta hora de nuestra literatura, casi es sólo sinónimo de Torres Bodet"—, resultaba perfectamente justo aplicado a lo que por aquellas fechas ocurría en Madrid con referencia a los Contemporáneos mexicanos. Un grupo que, al parecer, con la desaparición de su revista había dejado de tener en España lo que entonces únicamente poseyó: cierta efímera actualidad.

#### LISTA DE RESEÑAS Y ARTÍCULOS MENCIONADOS

Anónimo, noticias de las revistas *Ulises* y *Contemporáneos*, en *La Gaceta Literaria* [Madrid], 22, 15-XI-1927, p. 132; 30, 15-III-1928, p. 186; 38, 15-VII-1928, p. 240; 49, 1-I-1929, p. 318; 53, 1-III-1929, p. 350.

<sup>17</sup> En el libro *Ariel disperso* (prólogo de José Vasconcelos, México, Ed. Stylo, 1946) —recopilación de textos escritos y publicados en periódicos entre 1925 y 1935—, se incluyen todos los artículos del autor que registro en la lista de reseñas españolas sobre los Contemporáneos.

- Arconada, César, reseña de *Contemporáneos* de J. Torres Bodet, *La Gaceta Literaria* [Madrid], 29, 1-III-1928.
- , “Galería de los poetas nuevos de México. Nuevo Libro de *La Gaceta Literaria*”, *La Gaceta Literaria* [Madrid], 42, 15-IX-1928.
- Ayala, Francisco, “*Margarita de niebla*” [de J. Torres Bodet], *Revista de Occidente* [Madrid], XVIII, octubre de 1927, pp. 133-137.
- Cardoza y Aragón, Luis, “Pretextos”, *La Gaceta Literaria* [Madrid], 53, 1-III-1929.
- Carrera Andrade, Jorge, “Filiación poética de Jaime Torres Bodet”, *La Gaceta Literaria* [Madrid], 108, 15-VI-1931.
- Carrión, Benjamín, “Jaime Torres Bodet”, *Mapa de América*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1930, pp. 99-133.
- Colín, Eduardo, “Jaime Torres Bodet”, *El Libro y el Pueblo* [México], X, 1, marzo de 1932, pp. 6-12.
- Chabás, Juan, “Poesía mejicana” [reseña de *Antología de la poesía mexicana moderna* de J. Cuesta], *La Libertad* [Madrid], 28-VII-1928.
- , “Xavier Villaurrutia”, *La Libertad* [Madrid], 25-VIII-1928.
- Díez-Canedo, Enrique, “Letras de América” [sobre la poesía de J. Torres Bodet], *España* [Madrid], IX, 391, 13-X-1923, pp. 5-6.
- , “Nueva poesía mexicana” [reseña de *Espacio* de E. González Rojo], *El Sol* [Madrid], 4-VI-1926, p. 2.
- Dotor, Ángel, reseña de *Espacio* de E. González Rojo, *El Consultor Bibliográfico* [Barcelona], II, 12, julio de 1926, p. 61.
- , introducción a poemas [con motivo de *Poesías*] de J. Torres Bodet, *El Consultor Bibliográfico* [Barcelona], IV, 1927, pp. 53-55.
- Giménez Caballero, Ernesto, “Banderolas en gallardete” [sobre *Poesías* de J. Torres Bodet y *Reflejos* de X. Villaurrutia], *El Sol* [Madrid], 4-V-1927.
- , “Nuevo México, antigua España”, *El Libro y el Pueblo* [México], X, 1, marzo de 1932, pp. 24-26.
- Gómez de Baquero, E., “Un poeta de Méjico. Torres Bodet”, *El Sol* [Madrid], 3-IV-1926 [recogido en *Pen Club. Los poetas*, Madrid/Renacimiento, 1929, pp. 265-271].
- , “Del huerto mejicano. Xavier Villaurrutia”, *La Voz* [Madrid], 21-II-1927 [recogido en *Pen Club. Los poetas*, ed. cit., pp. 273-277].
- González, Manuel Pedro, “En torno a los nuevos” [artículos sobre Jaime Torres Bodet y sobre la *Antología de la poesía mexicana moderna* de J. Cuesta], *Hispania*, XIII, 1930, pp. 97-99 y 102-103.
- Jarnés, Benjamín, reseña de *Margarita de niebla* de J. Torres Bodet, *La Gaceta Literaria* [Madrid], 18, 15-IX-1927.
- , “Antología mexicana” [de J. Cuesta], *Revista de las Españas* [Madrid], III, 22-23, junio-julio de 1928, p. 292.

- , “Arte, juego, lujo” [sobre *Dama de corazones*], *Revista de las Españas* [Madrid], III, 24, agosto de 1928, pp. 371-372.
- , “Poemas en espiral” [sobre *Espiral* de Elías Nandino], *Revista de las Españas* [Madrid], III, 26, octubre de 1928, p. 518.
- , “Nuevos prosistas mexicanos” [sobre *Dama de corazones* de X. Villaurrutia, *Novela como nube* de G. Owen y *Return Ticket* de S. Novo], *La Gaceta Literaria* [Madrid], 49, 1-I-1929.
- , “El pescador de imágenes” [sobre *Red* de B. Ortiz de Montellano], *Revista de las Españas* [Madrid], IV, 29-30, enero-febrero de 1929, pp. 65-66.
- , “Una traducción de William Blake” [por X. Villaurrutia], *Revista de las Españas* [Madrid], IV, 33, mayo de 1929, p. 206.
- , “Nueva educación sentimental” [sobre *La educación sentimental* de J. Torres Bodet], *Revista de las Españas* [Madrid], IV, 41, enero de 1930, p. 27.
- , reseña de *Poesía* de E. González Martínez y de *Camino* de C. Pellicer, *Revista de las Españas* [Madrid], V, 46, junio de 1930, pp. 309-310 [recogido bajo el título de “Crítica de libros mexicanos en el extranjero”, *Escala* [México], 1, octubre de 1930, pp. 11-12].
- Miranda Junco, A., “Jaime Torres Bodet: *Proserpina rescatada*”, *Revista de Occidente* [Madrid], XXXIII, agosto de 1931, pp. 246-248.
- Pérez Ferrero, Miguel, reseñas de las revistas *Ulises* y *Contemporáneos*, en su sección “Índice de revistas”, *Revista de las Españas* [Madrid], III, 19, marzo de 1928, p. 100; III, 24, agosto de 1928, p.[?]; IV, 36-38, agosto-octubre de 1929, p. 357; V, 50-52, octubre-diciembre de 1930, p. 540.
- , “Destierro en tierra amiga” [sobre *Destierro* de J. Torres Bodet], *El Heraldo de Madrid*, 18-XII-1930, p. 6.
- , “Perfil de revistas en 1930”, *La Gaceta Literaria* [Madrid], 97, 1-I-1931.
- , “*Estrella de día*” [de J. Torres Bodet], *El Libro y el Pueblo* [México], XII, 2, febrero de 1934, pp. 79-81.
- Pillepich, Piero, “Jaime Torres Bodet y lo subconsciente en la poesía contemporánea”, *La Gaceta Literaria* [Madrid], 123, 1-V-1932.
- Río, Ángel del, reseña de *Contemporáneos* de J. Torres Bodet, *Revista de Estudios Hispánicos* [Universidad de Puerto Rico], II, 1, enero-marzo de 1929, p. 85.
- Salazar Chapela, E., reseña de *Margarita de niebla* de J. Torres Bodet, *El Sol* [Madrid], 1-X-1927.
- , reseña de *Contemporáneos* de J. Torres Bodet, *El Sol* [Madrid], 17-III-1928.
- , reseña de *Dama de corazones* de X. Villaurrutia, *El Sol* [Madrid], 19-VIII-1928.

- Torre, Guillermo de, "Índice de la nueva poesía americana", *Revista de Occidente* [Madrid], XV, febrero de 1927, p. 272.
- , "Nuevos poetas mexicanos", *La Gaceta Literaria* [Madrid], 6, 15-III-1927.
- , "Cartelera de libros hispanoamericanos" [reseñas de *Continente vacío* de Salvador Novo y *Primero de enero* de J. Torres Bodet], *Tierra Firme* [Madrid], 1, 4, 1935, pp. 138-140.
- Torres Bodet, Jaime, "Las letras hispanoamericanas en 1930", *La Gaceta Literaria* [Madrid], 97, 1-I-1927.
- Torres Rioseco, Arturo, reseña de *Antología de la poesía mexicana moderna* de J. Cuesta, *Revista de Estudios Hispánicos* [Universidad de Puerto Rico], II, enero-marzo de 1929, pp. 40-41.
- , "La poesía lírica mexicana", *El Libro y el Pueblo* [México], junio de 1933, pp. 210-216.

EL COLEGIO DE MEXICO



\*3 905 0649053 A\*



*Los Contemporáneos en el laboratorio de la crítica*

Se terminó de imprimir en marzo de 1994 en los talleres de Servicio Fototipográfico S.A., Cerro Tres Marías 354, Col. Campestre Churubusco, México 04200, D.F. Cuidó la edición el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.







CÁTEDRA  
JAIME  
TORRES  
BODET

II

**E**n su heterogeneidad y multiplicidad, este libro, fruto del *Congreso Internacional Los Contemporáneos. Homenaje a Jaime Torres Bodet* (El Colegio de México, marzo de 1992), explora las variadas facetas de este grupo literario. No hay mejor prueba de su vigencia que el vivo interés que sus miembros siguen despertando en la crítica de hoy. Los textos aquí reunidos demuestran con suficiente claridad la trascendencia de este grupo que se definió a sí mismo, no en términos de una uniformidad colectiva y conformista, sino a partir del carácter irreductible de sus diferencias individuales: “grupo sin grupo” para Villaurrutia; “grupo de soledades” para Torres Bodet; “agrupación de forajidos” para Cuesta.

Ver a los Contemporáneos como los fundadores de nuestra modernidad cultural implica reconocer la vigencia de muchas de sus propuestas básicas y de los valores e ideales que intentaron instaurar: la desconfianza de la crítica y el rigor de la inteligencia, pero también la libertad intrínseca de la creación y el riesgo de la aventura. Aunque se dispersaron hace más de sesenta años en medio de enconadas polémicas, sus huellas son visibles en muchas zonas de la cultura mexicana actual: trazar el mapa de estas huellas implicaría elaborar la historia de gran parte de la literatura mexicana de nuestro siglo. Todos sabemos que esta historia está aún por escribirse; pero cuando se haga, se verá el lugar central que ocupa este grupo fundador.

*Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* aspira a poner en la mesa del debate las diversas y provocativas obras de un puñado de escritores. No parece exagerado afirmar algo que, seguramente, compartirían todos los autores de este libro: a finales del siglo XX los Contemporáneos siguen siendo una presencia viva en nuestra cultura.



Centro de Estudios  
Lingüísticos y Literarios

EL COLEGIO DE MÉXICO

