



ACETA

del Fondo de Cultura Económica

Jorge Cuesta (1903-2003)

Nuestro íntimo extranjero

**Octavio Paz, Louis Panabière, Anthony Stanton
y Jesús R. Martínez Malo**

• **Haroldo de Campos
(1923-2003).
Un Odiseo brasileño**

por **Eduardo Milán**



• **80 años de Rubén
Bonifaz Nuño**

por **Vicente Quirarte**

**Poemas de Jorge Cuesta, Haroldo de Campos
y Rubén Bonifaz Nuño**



**Textos sobre y de
Jorge Schwartz y Mario Monteforte Toledo (1911-2003)**





del Fondo de Cultura Económica

DIRECTORA
Consuelo Sáizar Guerrero

EDITOR
David Medina Portillo

CONSEJO DE REDACCIÓN
Adolfo Castañón,
Joaquín Díez-Canedo Flores,
María del Carmen Farías,
Daniel Goldin,
Lorena E. Hernández,
Francisco Hinojosa,
Ricardo Nudelman
ARGENTINA: Alejandro Katz
BRASIL: Isaac Vinic
CHILE: Julián Sau Aguayo
COLOMBIA: Juan Camilo Sierra
ESPAÑA: Juan Guillermo López
ESTADOS UNIDOS: Jaime Aljure
GUATEMALA: Sagrario Castellanos
PERÚ: Carlos Maza
VENEZUELA: Pedro Tucac

REDACCIÓN
Marco Antonio Pulido

PRODUCCIÓN
Vincula, S. A. de C. V.
IMPRESIÓN
Impresora y Encuadernadora
Progreso, S. A. de C. V.



La Gaceta del Fondo de Cultura Económica es una publicación mensual editada por el Fondo de Cultura Económica, con domicilio en Carretera Picacho-Ajusco 227, Colonia Bosques del Pedregal, Delegación Tlalpan, Distrito Federal, México. Editor responsable: David Medina Portillo. Certificado de Licitud de Título número 8635 y de Licitud de Contenido número 6080, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 15 de junio de 1995. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* es un nombre registrado en el Instituto Nacional del Derecho de Autor, con el número 04-2001-112210102100, de fecha 22 de noviembre de 2001. Registro Postal, Publicación Periódica: PP09-0206. Distribuida por el propio Fondo de Cultura Económica.

Correo electrónico: lagacetafce@fce.com.mx

SUMARIO

OCTUBRE, 2003

JORGE CUESTA: Réplica a Ifigenia cruel • 3
JORGE CUESTA: Literatura y nacionalismo • 4
OCTAVIO PAZ: Cuesta y el demonio de la conversación • 6
LOUIS PANABIÈRE: Esbozo de un retrato • 8
ANTHONY STANTON: Cuesta antologador • 9
JESÚS R. MARTÍNEZ MALO: Cuesta: la leyenda, el mito... • 11



RUBÉN BONIFAZ NUÑO: La flama en el espejo [fragmento] • 13
VICENTE QUIRARTE: Lecciones de Rubén Bonifaz Nuño • 14
HAROLDO DE CAMPOS: This Planetary Music for Mortal Eras y otros poemas • 16
EDUARDO MILÁN: Haroldo de Campos (1923-2003). Un Odiseo brasileño • 17
JORGE SCHWARTZ: Vanguardias, vanguardias • 19
SUSANA CELLA Y DANIEL FREIDEMBERG: Memoria de una pasión. Entrevista con Jorge Schwartz • 22
MARIO MONTEFORTE TOLEDO: La primera vez • 25
CARLOS MONTEMAYOR: Para leer a Mario Monteforte Toledo (1911-2003) • 27



« Ilustraciones tomadas de *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, de Jorge Schwartz, FCE, Tierra Firme, 2002.

Viñeta y fotografía de Jorge Cuesta: *Obras de Jorge Cuesta* (en preparación por parte de la Universidad Veracruzana y el FCE) »

OCTUBRE, 2003

SUMARIO

Réplica a Ifigenia cruel

 **Jorge Cuesta**

**Creció mi vida y se hizo
el espacio que invade su presencia,
donde su voz no muere y se termina
y el ademán que olvida a su cuerpo se une.**

**Nada pierde de ti
en el tiempo que soy donde te mueves,
nada desaparece o se diluye
sino que fijamente se presenta**

**Pero llora su vana vigilancia
la ruina del contorno que media
mirando que desborda su apariencia
en la extensa avidez que la vacía.**

**Desordénate, enloquece, entrégate
al ademán violento con que aspiras
a escapar de la ley que te contiene
o salir del azar donde te viertes:
nada podrás abandonar, y nada
se retira del cuerpo a donde vuelves.**

• Jorge Cuesta aparece ante nosotros como el “único escritor mexicano con leyenda” pero también como aquella inteligencia crítica de la generación de Contemporáneos que, arraigado en la cultura moderna de México, ha venido poblando y animando con su obra nuestra actualidad cultural. Cuesta es así, sin duda, nuestro contemporáneo y sus textos resultan, cada día, más actuales.

En septiembre de este año se cumple el centenario de Jorge Cuesta y como parte de las actividades que el FCE realiza para celebrar esta fecha clave para nuestra cultura, se encuentra en marcha la edición de las *Obras* de Jorge Cuesta, en colaboración con la Universidad Veracruzana. Dicha edición, a cargo de Jesús Martínez Malo y de Víctor Peláez Cuesta, consta de cuatro volúmenes, mismos que reúnen toda la obra conocida hasta el momento del autor de “Canto a un dios mineral”: Tomo I: *Poesía* (que incluye traducciones); Tomo II: *Ensayos y prosas varias*; Tomo III: *Primeros escritos, Miscelánea, Iconografía y Epistolario*; Tomo IV: *Antología de la poesía mexicana moderna*.

Literatura y nacionalismo

✎ Jorge Cuesta

► Nuestra casa editorial publicará próximamente las *Obras de Jorge Cuesta*, edición a cargo de Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta que comprende varios tomos. El siguiente texto ha sido tomado del segundo volumen.

¿E xiste una crisis en la literatura mexicana de vanguardia? Esta pregunta necia ha provocado, aparte de los más o menos irreflexivos síes o noes que sorprendió al periodista, autor de la pregunta, en los escritores que le respondieron de prisa, observaciones más meditadas o menos circunstanciales que merecen que se las considere con detenimiento. Unas se refieren a la literatura de vanguardia y al vanguardismo; otras, a la literatura mexicana y al nacionalismo. De estas últimas me ocupo.

Samuel Ramos y José Gorostiza, dos escritores jóvenes, han propuesto "una vuelta a lo mexicano", en cuyos riesgos ya no ha reparado el señor Ermilo Abreu Gómez, en el momento en que Ramos y Gorostiza comienzan a desconfiar de ella quizá. El hecho de que su idea se convierta, casi sin alteración, en idea de Abreu Gómez, ya debe de merecer la desconfianza de ellos. Pues en eso consiste su riesgo; en que en esto viene a parar. El señor Ermilo Abreu Gómez ya la hace servir de escudo a la mediocridad y a la incultura. ¿Qué será en manos de quien la tome después? ¿Pero qué ha sido en manos de quienes ya la tomaron antes? Esa idea no es nueva ciertamente, ni mexicana tampoco; ya demasiada estupidez se ha amparado con ella. Su antigüedad nacional remonta al descubrimiento de América; fueron los primeros emigrantes quienes la trajeron consigo, en busca de un mundo menos exigente



para ellos. "La vuelta a lo mexicano" no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición; no ha dejado de ser una idea de Europa contra Europa, un sentimiento antipatriótico. Sin embargo, se ofrece como nacionalismo, aunque sólo entiende como tal el empujamiento de la nacionalidad. Su sentir íntimo puede expresarse así: lo poseído vale porque se posee, no porque vale fuera de su posesión; de tal modo que una miseria mexicana no es menos estimable que cualquier riqueza extranjera; su valor consiste en que es nuestra. Es la oportunidad para valer, de lo que tiene cada quien, de lo que no vale nada. Es la oportunidad de la literatura mexicana.

Que valga lo suyo, que valga lo que todos tienen, que valga lo que no vale, es lo que exigen quienes se encuentran desposeídos por la tradición. Gracias a la inversión de conceptos propia de todas las formas del resentimiento, es a la tradición a la que señalan como desamparada y desposeída, como inválida. Claman porque haya vestales que vigilen la ininterrupción de su fuego, como si todavía pudiera ser tradición la llama

estéril que entrega su vigilancia a los veladores de después. Es la tradición quien vela, y quien prescinde de los que usurpan su conciencia. Para durar, para ser, se vale de quienes menos la previenen, de quien menos la falsifica. ¿Cuándo se oyó a un Shakespeare, a un Stendhal, a un Baudelaire a un Dostoievski, a un Conrad, pedir que la tradición le fuera cuidada y lamentarse por la despreocupación de los hombres que no acuden angustiosamente a preservarla? La tradición no se preserva, sino vive. Ellos fueron los más despreocupados, los más herejes, los más ajenos a esa servidumbre de fanáticos. Quien está más ignorado por la tradición, más abandonado por ella, luego supone que la tradición depende de algo como la concurrencia de fieles a su templo; luego predica a los hombres que cumplan con el penoso deber de auxiliarla, de retenerla; luego dice, como el señor Abreu Gómez: "los discípulos no se seducen; se merecen". La tradición es una seducción, no un mérito; un fervor, no una esclavitud. Por eso no necesita, para durar, para ser tradición, de las amargas tareas que se imponen los insensibles a su seducción, a su valor.

Hay dos clases de románticos, dos clases de inconformes; unos, que declaran muerta a la tradición y que encuentran su libertad con ello; otros, que la declaran también muerta o en peligro de muerte y que pretenden resucitarla, conservarla. La tradición es tradición porque no muere, porque vive sin que la conserve nadie. Pero no es así para estos inconformes, entre los cuales no existe real diferencia: es el mismo filisteísmo el que ambos alimentan, así se dividan en protestantes y ortodoxos. En América encontraron el objeto más adecuado para vaciar su prisión en él. Léanse las relaciones de los primeros colonizadores americanos, protestantes o jesuitas. Para librarse de la tradición o para salvarla, América les parece el lugar ideal, mun-



do plástico y virgen. En americanismo se convierte su resentimiento contra los valores europeos tradicionales. Actualmente, la escuela propiamente protestante de estos rebeldes es la que merece el nombre estricto de americanismo, y la representa un escritor como Waldo Frank. La escuela propiamente ortodoxa, tradicionalista, es la que ha sido capaz de dividirse en tantas ramas como naciones se crearon en el continente; aquí mexicanista, allá guatemaltequista, paraguayista, argentinista. Lo que las dos tendencias persiguen es romper sus amarras con Europa, con la tradición, a la que dan por muerta o por sólo viviente en la memoria que la conserva; a veces, la dan también por encadenada a ella misma, gracias a supuestas razones biológicas que les permiten proponer: Europa, para Europa. Quieren sólo librar la medida que los empequeñece, dar valor a la miseria que poseen, no verse desposeídos de lo que vale.

Digo Europa, porque Europa llaman a esta tradición que rehuyen con el fin de imaginar la que pueden llamar también México o América. Europeo debían llamar, sí, y europeísta, a su mexicanismo, a su americanismo, para expresarse sin falsedad. Pero de allí es donde parte su nacionalidad, su originalidad: de su estrechez de miras. No les interesa el hombre, sino el mexicano; ni la naturaleza, sino México; ni la historia, sino su anécdota local. Imaginad a La Bruyère, a Pascal, dedicados a interpretar al francés; al hombre veían en el francés y no a

la excepción del hombre. Pero mexicanos como el señor Ermilo Abreu Gómez sólo se confundirán al descubrir que, en cuanto al conocimiento del mexicano, es más rico un texto de Dostoievski o de Conrad que el de cualquier novelista nacional característico; sólo se confundirán de encontrar un hombre en el mexicano, y no una lamentable excepción del hombre. Pues esto les entorpece su tradición nacional, su medida doméstica; les prohíbe hacer reproches como éste: “La vanguardia mexicana no ha surgido para mejorar ni para empeorar ningún camino trazado o esbozado por nuestra sensibilidad, por nuestra mentalidad, por nuestro dolor, por nuestra angustia”; les prohíbe sustituir los mandatos de la especie con los dictados de la angustia y el dolor del señor Abreu Gómez. (Por otra parte, también les prohíbe ignorar las materias en las que se pronuncian con la autoridad que desean; pero no con la que consiguen, diciendo, por ejemplo de un árbol: “como trasplante, sólo produce frutos entecos, picados, sin semilla”, cuando deberían saber que es principio elemental de arboricultura el trasplante, para obtener más frutos y más vigorosos).

La tradición no es otra cosa que el eterno mandato de la especie. No en lo que perece y la limita, sino en lo que perdura y la dilata, se entrega. Así, pues, es inútil buscarla en los individuos, en las escuelas, en las naciones. Lo particular es su contrario; lo característico la niega. Aparte de que sólo la afirma su libertad,

• CALENDARIO •

Mario Monteforte Toledo, amigo y autor de esta casa editorial, murió el pasado mes de septiembre en la ciudad de Guatemala. Monteforte Toledo, el más importante escritor guatemalteco vivo, había nacido el 15 de septiembre de 1911. En su larga vida, ocupó importantes cargos públicos durante los gobiernos de Rafael Arévalo y Jacobo Arbenz. Sin embargo, al igual que Augusto Monterroso, a la caída de Arbenz, Monteforte Toledo partió al exilio, del que no regresó sino hasta 1986. Durante su exilio vivió en Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Ecuador y México. Entre nosotros ejerció el periodismo con agudeza y agilidad en las páginas de la revista *Siempre!*, asimismo, fue profesor e investigador de la UNAM y traductor del FCE, en donde le debemos, entre otros títulos, la versión castellana de *El alma romántica y el sueño*, de Albert Beguin —traducido, por cierto, en colaboración con Antonio Alatorre y Margit Frenk—. Como un mínimo homenaje de *La Gaceta del FCE*, publicamos en este número el texto de uno de sus amigos mexicanos, Carlos Montemayor; asimismo, ofrecemos un cuento de la serie *La isla de las navajas* (Tierra Firme, 1986).



Este 2003 se cumple el cincuenta aniversario de la pri-

su superfluidad, su independencia de cualquier protección, ¿cómo podría protegerla el nacionalismo que no es sino la exaltación de lo particular, de lo característico? El nacionalismo equivale a la actitud de quien no se interesa, sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona; es el colmo de la fatuidad. Su principio es: no vale lo que tiene un valor objetivo, sino lo que tiene un valor para mí. De acuerdo con él, es legítimo preferir las novelas de don Federico Gamboa a las novelas de Stendhal y decir: don Federico, para los mexicanos, y Stendhal, para los franceses. Pero hágase una tiranía de este principio: sólo se naturalizarán franceses los mexicanos más dignos, esos que quieren para México, no lo mexicano, sino lo mejor. Por lo que a mí toca, ningún Abreu Gómez logrará que cumpla el deber patriótico de embrutecerme con las obras representativas de la literatura mexicana. Que duerman a quien no pierde nada con ella; yo pierdo *La cartuja de Parma* y mucho más. Me atrevo a advertirlo porque, por fortuna, son muchos más los mexicanos que, no sintiendo como el señor Abreu Gómez, son incapaces de decir: “no son grandes (nuestros artistas)... porque son diestros en el manejo de sus artes, sino porque han sabido rebasar sobre las formas, sobre los aspectos, el espíritu nuevo de México, el ansia de nuestra sensibilidad”. He ahí expresado (lastimosamente, como se lo merece) el derecho que se conceden los mediocres a someter al artista a que satisfaga el ansia de su pequeñez, la cual, con el fin de dignificarse y justificarse, se ofrece como una ansia colectiva, como “el ansia de nuestra...” Pero muchos hombres pequeños nunca sumarán un gran hombre. Vale el artista, precisamente, por su destreza y no por el servicio que podría prestar a quienes son menos diestros que él. Vale más mientras le sirve a quien es todavía más diestro. Cuanto vale para los más incapaces es sin duda lo que tiene menos valor, lo que no dura, lo que no será tradición.



Cuesta y el demonio de la conversación

 **Octavio Paz**

► El siguiente fragmento pertenece a las *Obras completas*, tomo IV, *Generaciones y semblanzas*, publicado en 1994 por nuestra casa editorial.

En 1935 conocí a Jorge Cuesta. Eran los días en que se debatía el tema de la “educación socialista”. La disputa llegó a la Universidad, pues se pretendía imponerla también en ella. El Consejo Universitario discutió con pasión el asunto y una mañana sus bóvedas resonaron con la artillería pesada de los discursos de Antonio Caso y Vicente Lombardo Toledano, los dos capitanes, acompañados por los tiroteos y las salvas de Diego Rivera, Jorge Cuesta y otros. Los estudiantes nos agolpábamos en los patios y los corredores del edificio; para evitar tumultos, nos habían prohibido la entrada al salón del Consejo. La lenta marea humana me empujó insensiblemente hacia las puertas precisamente en el momento en que salía Jorge Cuesta. Había abandonado el debate por un momento para respirar un poco de aire y fumar un cigarrillo. Lo reconocí inmediatamente pues lo había visto varias veces caminar por la calle de Argentina, vecina a San Ildefonso, rumbo a la Secretaría de Educación Pública, en donde trabajaban varios amigos suyos: Novo, Villaurrutia, José Gorostiza, Samuel Ramos. Además, me había cruzado con él, una mañana, en los corredores del colegio: acompañaba a Aldous Huxley y le mostraba los frescos de Orozco. En aquellos años yo era amigo de un amigo de Cuesta, el inteligente y atrabiliario Rubén Salazar Mallén (un inocente que anda por el mundo disfrazado de lobo y que no asusta a nadie salvo a sí mismo). Salazar Mallén me había hablado con admiración de Cuesta (más tarde comprobé que

la estimación era recíproca) y me había hecho leer algunos de sus ensayos y poemas. Me intrigaron y deslumbraron. Al verlo frente a mí —alto, delgado, elegante, vestido de gris, rubio, ojos de perpetuo asombro, labios gruesos, nariz ancha, extraña fisonomía de inglés negroide— me atreví a interpelarlo y le lancé una impertinencia:

—¿Qué diría su amigo Huxley de este circo?

Me miró con sorpresa, alzó las cejas, sus ojos de color café se volvieron más redondos y me repuso:

—¿Por qué me habla de Huxley? ¿Lo ha leído?

El falso aplomo juvenil me dictó otra impertinencia:

—Sí, lo he leído... y no me gusta.

Su asombro creció pero se limitó a emitir un monosílabo:

—¡Ah!

Aproveché su indecisión para continuar:

—Prefiero a Lawrence... También he leído las cosas de usted.

Le brillaron los ojos y me repuso con amabilidad:

—¿Pero a usted le interesa la literatura? ¿Escribe?

Así comenzó, en medio de la multitud y los gritos, una conversación entrecortada. A los pocos minutos dijo:

—¿Le interesa mucho lo que ocurre aquí?

—No demasiado. ¿Y a usted?

—Tampoco. Lo invito a comer.

Salimos de San Ildefonso y Jorge me llevó a un restaurante alemán que estaba en la calle de Bolívar. Mi emoción y mi nerviosismo deben de haberle divertido. Era la primera vez que yo comía en un lugar elegante ¡y con Jorge Cuesta! Hablamos de Lawrence y de Huxley, es decir, de la pasión y de la razón, de Gide y de Malraux, es decir, de la curiosidad y de la acción. Esas horas fueron mi primera experiencia con el prodigioso mecanismo mental que fue Jorge Cuesta.



Al hablar de mecanismo no pretendo deshumanizarlo; era sensible, refinado y profundamente humano. En su trato conmigo fue siempre atento, generoso y hasta indulgente. Pero su inteligencia era más poderosa que sus otras facultades; se le veía pensar y sus razonamientos se desplegaban ante sus oyentes con una suerte de fatalidad invencible, como si fuesen algo pensado no *por* sino *a través* de él. He conocido a personas muy inteligentes y casi todas ellas se servían de su inteligencia para esto o aquello (por ejemplo, el escritor español José Bergamín) pero Jorge Cuesta era un servidor de su inteligencia. Mejor dicho: de la inteligencia.

Aquella tarde —y fue la primera de muchas— asistí a un espectáculo en verdad alucinante: delante de mí veía levantarse edificios mentales que tenían la tenuidad y la resistencia de una tela de araña; también su fragilidad: se balanceaban un instante en el aire para ser barridos, en otro instante, por el viento distraído de la conversación. Pero su verdadero enemigo, como lo comprobé más tarde, cuando quise recordar aquellas conversaciones, fue el olvido, insidioso destructor de todas nuestras obras. ¿Por qué Jorge Cuesta escribió tan poco? ¿Por qué se dejaba arrastrar por el demonio socrático de la conversación y por qué después no apuntaba en un cuaderno cualquiera aquellas ideas y ocurrencias que confiaba a sus amigos? ¿Pereza, desdén? ¿O quiso irse sin dejar nada? Dicen que antes de morir destruyó todos sus papeles. Lo único que se salvó fue una extraña *Crítica al reino de los cie-*

los, escrita ya en el hospital. Ciertamente, sus infortunios le impidieron hacer su obra; creo, sin embargo, que el obstáculo mayor fue su misma inteligencia. Al pensar en los últimos y terribles años de su vida, asaltado por delirios y obsesiones que le parecían irrefutables como silogismos, encuentro una confirmación de mi primera impresión, aquella tarde de la primavera de 1935: Jorge Cuesta estaba poseído por un dios temible, la inteligencia. Pero *inteligencia* es una palabra que no designa realmente a la potencia que lo devoraba. La inteligencia está cerca del instinto y no había nada instintivo en Jorge Cuesta. El verdadero nombre de esa divinidad sin rostro es Razón. La gran tentadora: sólo la Razón endiosa. Por esto la muerte, para vencerlo, tuvo que tomar la forma de la tentación suprema: la razón divina. Su muerte fue absurda no por falta sino por exceso de razón. Fue un caso de intoxicación racional. A Jorge Cuesta le faltó sentido común, es decir, esa dosis de resignada irracionalidad que todos necesitamos para vivir.

Mi relación con Jorge Cuesta nunca se rompió. Digo relación y no amistad porque, a pesar de su cordialidad, nuestro trato se limitó al intercambio de ideas y opiniones. A veces Cuesta me leía sus poemas y ensayos, otras era yo el que le leía mis cosas; nunca, a pesar de que esos años fueron los de sus desastres, cedió a la confidencia o a la queja. Relación intelectual no desprovista de pasión y aun de encarnizamiento: nos interesaban las mismas ideas y los mismos temas pero desde orillas opuestas. Nuestras coincidencias se situaban en capas más profundas: si nuestras opiniones eran distintas no lo eran nuestros gustos estéticos y nuestras preferencias y animadversiones intelectuales.

En los primeros días de enero de 1937 apareció un pequeño libro mío (*Raíz del hombre*). Jorge escribió un artículo y lo publicó en el número inicial de *Letras de México*, la revista de Barreda. La nota de Cuesta no fue del agrado de algunos de sus amigos, que veían de reojo mis poemas y mis opiniones políticas. En ese mismo número de *Letras de México*, y en la misma página, apareció una nota sin firma en la que se juzgaba severamente un poema mío. Supe más tarde que había sido escrita por Bernardo Ortiz de Montellano. Un poco después Jor-

mera edición de *El llano en llamas*, publicada por vez primera en 1953 por nuestra casa editorial. Junto con *Pedro Páramo*, los 17 cuentos que integran *El llano en llamas* forman parte ya de las obras clásicas que Juan Rulfo legó a la literatura hispanoamericana contemporánea. La celebración de este aniversario dará pie a una serie de actividades que, comenzando en septiembre, durarán lo que resta del año. Tales actividades contarán, entre otras intervenciones, con una conferencia magistral a cargo de Carlos Monsiváis.



Destacada historiadora e investigadora de la UNAM y El Colegio de México, Berta Ulloa murió en septiembre pasado. Entre sus libros recordamos su participación en el magno proyecto de *Historia Contemporánea de México*, obra colectiva coordinada por Luis González que consta de 23 tomos en los que participaron, con temas específicos, Jean Meyer, Enrique Krauze, Lorenzo Meyer, Rafael Segovia, Luis Medina, Olga Pellicer, Alejandra Lajous y Álvaro Matute, entre otros. Por su parte Berta Ulloa se ocupó de los tomos 4, 5 y 6, dedicados respectivamente a *La revolución escindida*, *La encrucijada de 1915* y *La Constitución de 1917*. Descance en paz Berta Ulloa.



ge me invitó a una comida y mencionó, sin explicaciones, que asistirían otros amigos suyos. Acepté y quedamos en que pasaría a recogerlo a su oficina. Era químico de una compañía azucarera que estaba, si no recuerdo mal, entre Gante y 16 de Septiembre. Cuando llegué, me encontré en la antesala con Xavier Villaurrutia. Me dijo que él y Cuesta me llevarían a la comida y me dio los nombres de los otros asistentes: el grupo de *Contemporáneos* en pleno. De pronto me di cuenta de que se me había invitado a una suerte de ceremonia de iniciación. Mejor dicho, a un examen: yo iba a ser el examinado y Xavier y Jorge mis padrinos.

Un taxi nos llevó a un restaurante que estaba frente a una de las entradas del Bosque de Chapultepec, cerca del mercado de flores: El Cisne. Recuerdo muy bien a los asistentes: Ortiz de Montellano, José y Celestino Gorostiza, Samuel Ramos, Octavio G. Barreda, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo y el abate Mendoza. Tres ausentes: Pellicer, Novo y Owen. (Este último vivía en Colombia.) Se habló de las opuestas ideas de Goethe y Valéry acerca de la traducción poética, pero, sobre todo, se habló de Gide, el comunismo y los escritores. Eran los días de la Guerra Civil en España. Todos ellos eran partidarios de la República; todos también estaban en contra del *engagement* de los escritores y aborrecían el “realismo socialista”, proclamado en esos años como doctrina estética de los comunistas. Me interrogaron largamente sobre la contradicción que les parecía advertir entre mis opiniones políticas y mis gustos poéticos. Les respondí como pude. Si mi dialéctica no los convenció, debe de haberlos impresionado mi sinceridad pues me invitaron a sus comidas mensuales. No pude volver a esas reuniones: al poco tiempo dejé México por una larga temporada —primero estuve en Yucatán y más tarde en España.



Esbozo de un retrato

Louis Panabière

► **Fragmento de *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, publicado por el FCE en 1983 en la colección *Vida y Pensamiento de México*.**

Los accesos verbales, de ironía y agresividad, lo hicieron temible entre muchos de sus interlocutores, y la honda impresión que pudo producir entre todos los que lo conocieron proviene sin duda de ese presentimiento de una fuerza y de una violencia latentes, de un espíritu vivo y espontáneamente crítico bajo la reserva aparente. Elías Nandino lo define de nuevo muy bien: “Pertenece a los ‘modernos poetas malditos’, incomparable con los otros de fines del siglo pasado porque tenía la desesperación, la tempestad blasfémica, la rebeldía indomable y la ironía aguda perfectamente encubiertas bajo el duro traje de un primitivo ángel de madera”.

No obstante, habría que matizar el sentido y el alcance de esa agresividad. No tiene nada que ver con una crisis histérica, gratuita e imprevista. Se equivocaron quienes quisieron ver en la alternancia de sus ausencias y de sus presencias una forma esquizofrénica de la enfermedad. Su agresividad no se expresó nunca de manera arbitraria. Fue siempre el instrumento de su valor —de tener que adscribirle una cualidad esencial, habría que hablar de ese valor—. Se puede estar en pro o en contra de los argumentos que utilizó o de los partidos que tomó, pero no es posible negar la honestidad de sus compromisos, y a menudo de su generosidad, puesto que se trataba de salir en defensa de los otros y de asumir por ellos la reprobación [...].

Una noche, en un restaurante de San Ángel, el hijo del general Calles insultó al grupo de amigos donde estaba Jorge

Cuesta. Arriesgándose a pasar un mal rato, Jorge Cuesta fue el único que se levantó y enfrentó al insolente. Otro día le pidieron que renunciara a publicar un artículo sobre Lombardo Toledano; se negó, fue golpeado, pero publicó al día siguiente el artículo que había escrito. A sabiendas fue siempre el chivo expiatorio de los *Contemporáneos* (Abreu Gómez diría su “perro de presa”), y asumía la responsabilidad sin vacilaciones. El “asunto de la antología” lo prueba. Todo mundo sabe hoy que la *Antología* publicada por el grupo fue una obra colectiva [...]. Como quiera que sea, Cuesta aceptó firmarla, sabiendo que iba a provocar resquemores, y nunca la desconoció a pesar de las polémicas y los ataques dirigidos contra él y contra “la antología que vale lo que Cuesta”. Más tarde, cuando la revista *Examen*, fundada por él en 1932 y en la cual puso todas sus esperanzas de libre expresión cultural, fue ruidosamente censurada a causa de la publicación de un texto de Salazar Mallén, abogó por su amigo con el mismo ruido y asumió el papel de culpable. Sin embargo, todo lo que la censura echaba en cara a la obra de Salazar Mallén —grosería, vulgaridad, realismo de lo escrito— distaba de reflejar sus propias concepciones literarias. El poeta González Martínez no se fue con el engaño: “Sé muy bien que la mayoría de los colaboradores de *Examen* no simpatiza con estos procedimientos realistas —así me lo hace creer el carácter de sus obras— y por ello me parece más loable la actitud de ustedes al colocarse al lado de su compañero y amigo, que es ponerse, al mismo tiempo, al lado de la justicia”.



Cuesta antologador

Anthony Stanton

► El siguiente texto ha sido seleccionado de “Tres antologías: la formulación del canon”, capítulo de *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, publicado en 1998 por el FCE (colección Vida y Pensamiento de México).

La *Antología de la poesía mexicana moderna* se imprimió con el sello de Contemporáneos en la editorial Cvltvra el 3 de mayo de 1928. La portada ostenta el nombre de Jorge Cuesta como editor y el prólogo, sin firma, lleva la indudable huella del polemista y ensayista más lúcido del grupo. Sin embargo, el prólogo, redactado en primera persona del plural, habla de “una labor colectiva que casi quisiéramos llamar impersonal”.¹ Las dudas sobre la verdadera autoría del libro fueron tan pronunciadas que los primeros editores de las obras completas de Cuesta decidieron no incluir ningún texto del mismo en su recopilación de 1964 y ofrecieron la siguiente argumentación:

No se incluyen el prólogo y las notas de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, pues aun cuando Cuesta aparece firmando como responsable de la edición, se desprende por algunos testimonios de él mismo y de otros compañeros suyos que la redacción fue una obra colectiva. Si bien se tiene noticia de que las notas sobre algunos poetas se deben a Cuesta, es prácticamente imposible precisar con exactitud cuáles sean.²

Estas dudas le han dado al libro un aura de misterio que complementa la nota

de escándalo que provocó. El prólogo insiste, desde el principio, en la parcialidad de la perspectiva ofrecida. Justifica la ausencia de ciertos nombres con el criterio de evitar “repeticiones ociosas” y de destacar “diferencias necesarias”, a la vez que argumenta que no es una antología de escuelas o de grupos sino de individuos que han logrado separarse de aquéllos: “Quien no abandona la escuela en que ha crecido, quien no la traiciona luego, encadena su destino al de ella: con ella vive y con ella perece”.³ Importa destacar la novedosa resignificación del concepto tradicional de influencia, según la cual los modelos positivos y benéficos no son los que generan repeticiones miméticas sino los que exigen prolongaciones, correcciones y hasta contradicciones:

¡Qué error pensar que el arte no es un ejercicio progresivo! Sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse. Hay obras que no son sino una pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas. Otras cuya influencia es estéril y que no producen fuera de ellas más que inútiles ecos.⁴

El criterio selectivo de la antología propone atender más a los poetas individuales que a las escuelas, y más a los poemas individuales que a los poetas. Se plantea la idea de que la personalidad única, liberada de grupos y corrientes, se expresa con plena libertad en poemas autónomos: “nuestro único propósito ha sido el de separar, hasta donde fue posible, cada poeta de su escuela, cada poema del resto de la obra: arrancar cada objeto de su sombra y no dejarle sino la vida individual que posee”.⁵ Privilegiar al poema aislado por encima de la fama o la reputación del poeta o de su obra, es obviamente un

El pasado 23 de septiembre se realizó en Isla Negra, Chile, una ceremonia oficial para recordar el 30 aniversario luctuoso de Pablo Neruda. “Hoy le rendimos homenaje al Neruda poeta, al político, al orador, al memorioso, al que reinventó la historia de América en su *Canto general* —dijo en su discurso el mandatario chileno, Ricardo Lagos— [...] Rendimos también tributo al hombre que siempre fue fiel a los ideales de cambio y se comprometió en ellos.” Con este acto, al parecer, se inician los preparativos para la celebración, el próximo año, del centenario del Nobel chileno.



Recibimos el número 100 de la revista *Crítica*, dirigida por Armando Pinto en colaboración con Julio Eutiquio Sarabia, y editada por la Universidad Autónoma de Puebla. Se trata de una edición especial, conmemorativa de los primeros 25 años de esta publicación ya imprescindible entre las revistas culturales de nuestro país. Su índice de colaboradores es, en este sentido, una lista envidiable para cualquier publicación: Sergio Pitó, Eduardo Lizalde, Jorge Eduardo Eielson, Julio Ortega, David Huerta, Antón Arrufat y Alberto Ruy Sánchez, entre otros. Enhorabuena por este primer cuarto de siglo.



criterio esencialista y purista, a la manera de Juan Ramón Jiménez o de Paul Valéry, pero también es un criterio eminentemente crítico, pues implica el cuestionamiento de todo valor establecido y el afán de revisar y filtrar la herencia del pasado. El “rigor tímido” proclamado por el prologuista procede de la actitud crítica asumida por los jóvenes ante el pasado literario, actitud que Cuesta describe en otro ensayo con las palabras “desconfianza”, “incredulidad” y “decepción”.⁶

El rigor es “tímido”, entonces, porque no nace del libre ejercicio del gusto sino del compromiso de elegir según el interés plasmado en los criterios de selección. Uno de los valores supremos del arte, para Cuesta, es el desinterés puro y se sospecha que el compromiso de un interés es ya una limitación impuesta por las necesidades de la antología. Pero el rigor anhelado se daña también en otro sentido. En medio del escándalo provocado por la antología —sobre todo por la omisión de figuras sagradas de la institución literaria, como Gutiérrez Nájera— hubo algunos reclamos que sí tenían cierta justificación. Como observa Guillermo Sheridan en su presentación a la reedición de la *Antología*, el mismo rigor empleado en las dos primeras secciones no se aplica en la tercera sección del libro, la que recoge la poesía de los miembros del grupo.⁷ Aquí los elogios se multiplican en las presentaciones de cada poeta, salvo en los casos de Ortiz de Montellano y del estridentista Manuel Maples Arce, quien da la impresión de haber sido incluido a regañadientes, sólo para ser desprestigiado. Además, como la selección de la poesía de los miembros del grupo fue hecha por algunos de ellos mismos, se obstaculiza de antemano cualquier deseo de objetividad “purista”. Si se piensa que la tercera sección acapara casi la mitad de las páginas del libro, es fácil entender las acusaciones de autopromoción, aun cuando éstas ignoraran la visión polémica propuesta por la antología.

En su reseña de la selección, Bernardo Ortiz de Montellano ofrece una visión del libro como un ejercicio de imparcialidad ecuánime, visión con la cual es imposible estar de acuerdo:

En tres partes, que responden a tres tiempos de una unidad musical, se



divide el libro, por épocas más que por generaciones, acercándose del pasado al presente, reunidos —junto a los poetas más jóvenes— los que conservan la juventud, los que contienen la semilla de la nueva poesía, aunque la misma vara —el mismo inflexible gusto crítico— mida a abuelos, padres e hijos en esta casa solariega —pintada y nuevecita— de la poesía mexicana.⁸

Ciertamente, es en la segunda sección de la *Antología* donde se encuentran los verdaderos padres de los jóvenes (Tablada, González Martínez y López Velarde), pero la insistencia en la objetividad así como la imagen final de la familia que vive en felicidad doméstica resultan francamente ingenuas. La afirmación de Ortiz de Montellano acerca de “la misma vara” de medición incluso contradice un argumento muy explícito del prólogo que anuncia dos criterios distintos: “De los poetas anteriores a la más reciente generación atendimos exclusivamente a los poemas aislados; de los poetas jóvenes atendimos también al carácter general de la obra, lo que mostramos al reproducir de cada quien parecido número de poemas”.⁹ La aparente ignorancia de los verdaderos criterios de selección que esta reseña delata puede ser o bien una maniobra estratégica para limar asperezas y amortiguar el efecto de las críticas que la polémica desataría o bien un indicio de que Ortiz de Montellano tuvo poco que ver con la confección de la antología.

Hay un último aspecto del libro, o más bien del prólogo, que no me parece libre de contradicciones: la creencia de Cuesta en la progresión del arte, en el cambio y en la necesidad de actualizar constantemente la visión del pasado coexiste difícilmente con su noción estática e intemporal del poema como un ideal absoluto de pureza, una esencia libre de las contaminaciones de la historia. El cambio, uno sospecha, no es aquí más que la máscara de una permanencia secreta e inviolable.

NOTAS

1. “Prólogo” a Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, nueva ed., con una presentación de Guillermo Sheridan (México, FCE, 1985), 41-42.

2. Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, “Nota editorial” a Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos*, 4 vols. (México, UNAM, 1964), 1:8. En un evidente cambio de opinión los mismos editores deciden incluir el prólogo a la *Antología* —el cual, afirman erróneamente en una nueva “Nota de los editores”, estuvo “firmado por Cuesta”— en la más reciente edición: Jorge Cuesta, *Obras*, ed. Miguel Capistrán *et al.*, 2 vols. (México, Ediciones del Equilibrista, 1994), 1:8. Por su parte, en una “Nota a la segunda edición de los ensayos críticos de Jorge Cuesta” otra editora decide excluir el prólogo del canon y especula que el texto fue escrito al alimón por Cuesta y Villaurrutia: véase Jorge Cuesta, *Ensayos críticos*, ed. María Stoopen (México, UNAM, 1991), 29-30n 24.

3. “Prólogo” a la *Antología*, 39, 40.

4. “Prólogo” a la *Antología*, 40.

5. “Prólogo” a la *Antología*, 40.

6. Véase Jorge Cuesta, “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?” [1932], en *Poemas y ensayos*, 2: 91-95.

7. “Presentación”, 23-26.

8. Bernardo Ortiz de Montellano, “Una antología nueva”. *Contemporáneos*, 1 (junio 1928): 77.

9. “Prólogo” a la *Antología*, 40-41.



Cuesta: la leyenda, el mito...

✎ **Jesús R. Martínez Malo**

► **Las páginas que ofrecemos a continuación pertenecen al prólogo de las *Obras de Jorge Cuesta*, título que el FCE publicará próximamente en varios volúmenes cuya edición estará a cargo del autor de este texto y de Víctor Peláez Cuesta.**

“**E**l público no nos recuerda sino por nuestra última obra [se lamentaba Wilde]. Ahora sólo recordarán en mí al presidiario.” Esta cita la transcribió el otro de los “dos jóvenes extraordinariamente delgados e inteligentes” descubiertos por Xavier Villaurrutia en 1924, jóvenes que habían visto asociados sus nombres por vez primera a raíz de “una expulsión”, de “un rechazo” y que, a pesar de sus respectivas timideces provincianas, unieron sus soledades para formar, en palabras de uno, “una agrupación de expulsados” y en las del otro “una agrupación de forajidos”.

Gilberto Owen recordaba así al amigo muerto, al entrañable amigo de su juventud, a Jorge Cuesta, con quien esperaba encontrarse en la otra vida para que le explicara su enigmática *Crítica del reino de los cielos* mientras que —obligado por las grandes zancadas que daba Cuesta— se dirigían a otro Café América diferente de aquél en el que años atrás, en la ciudad de México, pasaban largas horas, retrasando sus relojes para prolongar las charlas. Otro Café América que Gilberto Owen esperaba que existiera en la otra vida para sentarse a hablar largamente con su gran amigo.

Al citar el lamento de Wilde, Owen escribía el propio por el grave riesgo de que con su querido Cuesta se cumpliera

el designio wildeano. Owen, a continuación expresó su temor: “existe el peligro innecesario de que sólo se recuerde, de Cuesta, el último acto de su vida [...] De su muerte supe por recortes de periódicos que me llenaron de asco y de vergüenza por la prensa de mi país. El espíritu más naturalmente distinguido de mi generación, en las notas de la policía”.

Efectivamente, en las páginas policíacas de algunos periódicos capitalinos del jueves 13, viernes 14 y hasta del sábado 15 de agosto de 1942, aparecieron notas al respecto con los siguientes titulares: “Sepelio del ingeniero Jorge Cuesta”; “El escritor Jorge Cuesta se estranguló con camisa de fuerza”; “Un conocido escritor murió trágicamente. Se colgó de una reja D. Jorge Cuesta. Pudo ser descolgado aún con vida pero falleció algunas horas después. Estaba en un sanatorio por encontrarse perturbado de sus facultades”; “Investigaciones en derredor de la muerte de Jorge Cuesta”; “Se mató el escritor Jorge Cuesta en un sanatorio donde estaba recluso”.

En sólo una de estas cinco notas aparecieron unos cuantos renglones que, plagados de equívocos, pretendieron decir quién fue Jorge Cuesta. Sólo eso, nada más.

Jorge Cuesta ha tenido el fatídico “honor” —si es que no representa más que

una condena— de haber sido elevado a la categoría de “el único poeta maldito de la literatura mexicana”. ¡Qué gran honor y qué gran gloria! Poeta, pero no cualquiera: maldito, maldito hasta los tuétanos. Maldito en vida, maldito a la hora de su muerte y maldito después de ella. Maldito por la vida que llevó, por la locura que lo desgarró y por las condiciones de su elegida muerte. ¡Qué gran gloria ser un poeta de esta estirpe! De los Nerval y los Artaud, sentado entre ellos en el reino de los cielos, seguramente mirará condescendiente a quienes han hecho de él y de su vida una leyenda, un mito, un emblema, el blasón del trágico destino del creador atormentado.

Si de su vida se conociera y de su obra se hablara y escribiera —por haberla leído— tanto como se ha hecho de lo que llamo “el gran edificio del mito cuestiano”, Jorge Cuesta dejaría de estar situado en el lugar que ha tenido en las notas rojas (o amarillistas, si se prefiere) y ocuparía el lugar que le corresponde, no sólo en la literatura mexicana del siglo xx, sino que, además, tendría el papel que como precursor del intelectual moderno le corresponde en la historia del desarrollo de la cultura en México (seguramente el mismo Cuesta hubiera aprobado mi uso del *en* y no del *de*, pues para él, la cultura trascendía cualquier

Me desconcertaba en ocasiones el discurso elaborado y convincente de Cuesta y, a veces, también me daba un poco de vértigo la rapidez sutil del de Villaurrutia; además, mi información provinciana, que era exclusivamente literaria, me irritaba y me avergonzaba cuando los dos me arrastraban a la pintura y a la música, mundos que apenas estaba descubriendo por entonces. Y me asombraba en Cuesta, provinciano de tan reciente arribo como el mío, esa curiosidad universal que le había equipado tan vigorosamente para recorrerlos sin Virgilos.

GILBERTO OWEN

Jorge Cuesta y yo éramos amigos íntimos. Hablábamos todos los días de nuestros propósitos y de nuestras ideas; los fines que perseguíamos nosotros dos; lo que queríamos conseguir en poesía; realmente teníamos muchas ideas comunes. Él siguió paso a paso los progresos que iba yo haciendo en la creación de *Muerte sin fin*. Por mi parte, yo escuchaba sus teorías y doctrinas literarias...

JOSÉ GOROSTIZA

frontera geográfica. Para Cuesta el único compromiso y la única moral que debía tener un creador era para consigo mismo en el mismo acto creativo, libre éste de cualquier demarcación y atadura ideológica, de cualquier filiación y consigna política, de cualquier precepto y prejuicio religioso y hasta de cualquier costumbre y norma social).

Es cierto, por un lado el desconocimiento de su vida ha sido grande y ha ayudado, si no es que provocado, la fantasmagoría, el rumor, el “se dice”, que han construido, preservado y engrandecido el mito y la leyenda. Por el otro lado, el destino de su obra no ha sido el mejor.

Cuesta nunca vio reunida en un libro su producción poética ni la escrita en prosa. Desde sus escritos de juventud no fechados, hasta el último de todos —el fragmento de poema encontrado en la habitación del Sanatorio del doctor Lavista en la que murió— se ha podido recopilar lo que hemos tenido a nuestro acceso de la producción cuestiana, sin embargo, conforme pasa el tiempo, se siguen encontrando nuevos materia-

les y textos (cartas, poemas de juventud, etcétera).

Desde la primera publicación de un texto en prosa (el cuento *La resurrección de don Francisco*, en el número 1, de julio de 1924, en *Antena*, la revista de Francisco Monterde), su primer texto crítico (*La santa Juana de Shaw*, en la revista *La Antorcha*, en agosto de 1925) y su primer poema publicado (“Dibujo”, en el número 3 de *Ullises*, en 1927) toda su producción, en vida del autor, se mantuvo dispersa, publicada en periódicos, suplementos culturales, revistas, así como guardada en sus cajones y archivos. Aparte de esto, sólo publicó, en ediciones de autor, *El plan contra Calles* y *Crítica de la reforma del artículo tercero*, ambos en 1934.

A pesar de esto, sabemos que Cuesta tuvo la intención de publicar un volumen de poesía. En los números 2 y 3 de *Examen*, la revista que creó y dirigió durante su corta existencia (números correspondientes a septiembre y noviembre de 1932), apareció publicado el aviso de un proyecto editorial que nunca se llevó a cabo por la prematura y forzada

desaparición de la revista. Se anunciaba, bajo el sello de Ediciones de Examen, la aparición de una serie de títulos, entre los que se encontraba *Sonetos morales* de Jorge Cuesta. El resto de los títulos y autores anunciados eran: *Cariátide* y *Complot*, de Rubén Salazar Mallén; *Edipo*, de André Gide; y *Lota de loco*, novela de Salvador Novo.

Después de su muerte, sus familiares encontraron en cajas de cartón manuscritos y otras versiones de poemas ya publicados. En septiembre de 1942 (el mes siguiente a su muerte) se recopilaron algunos de sus poemas en una edición prologada por Alí Chumacero, publicada como suplemento de la revista *Tierra Nueva*. Dieciséis años después, Elías Nandino y Rubén Salazar Mallén recopilaron y prologaron *Poesía de Jorge Cuesta*, en la editorial Estaciones

Parcialmente, su producción fue recopilada y publicada en los cuatro tomos de *Poemas y ensayos* (UNAM, 1964), mismos que fueron reimpresos 14 años después. Más adelante vio la luz un quinto tomo (*Poemas, ensayos y testimonios*, UNAM, 1981) en el que aparecieron unos cuantos textos más, algunos escritos de juventud, algunas cartas dirigidas a diferentes familiares, amigos y otros personajes. Allí mismo se recopilaron algunos textos que sobre Cuesta escribieran y publicaran tiempo antes algunos escritores y críticos.

Años más tarde, en 1994, Ediciones de El Equilibrista publicó, en dos tomos, *Jorge Cuesta. Obras*. Esta nueva edición presentaba algunas novedades encontradas, así como una ordenación y clasificación diferentes de la obra cuestiana. Los dos tomos de *Obras* pronto resultaron inencontrables.

Esta es, en suma, la historia del destino de su obra. Pero hay una pregunta que no hemos planteado y que debería haber formulado antes de relatar esta historia: ¿Por qué Cuesta nunca se preocupó o nunca tuvo la intención (excepto por la prematura y forzada desaparición de *Examen*, que arrastró consigo a su proyecto editorial) de reunir y publicar en uno o más libros al conjunto de su obra?



La flama en el espejo

[fragmento]

☞ **Rubén Bonifaz Nuño**

1

*Busco entre vientos sembradíos,
como estirándome de noche,
raíz a los rostros que me miran
tras los espejos que mi rostro,
huyéndome siempre, reconstruyen.*

*Ave de presa, baja en círculos
cruelles el despertar.*

*Cayendo
hacia arriba, con el peso hirviente
que empuja al ciprés desde la tumba,
me acerco al despertar que llega.*

*Un temblor de sal hereditaria
bautiza mis huesos; un ropaje
de ardientes llagas me asegura
el silencio. Viene la costumbre
con su espina a traspasar mi lengua.*

*En espejos huyentes siembro,
despertando, los ojos. Noche
extrema, trabajo encarnizado
de ladrón. Arraigo en el vacío
del espejo mudo tras el rostro.*

a

*De los dos contrarios en alianza,
¿qué rostro irá naciendo? ¿Dónde
el hielo y la llama? ¿Por qué labios
nacerá mi alma entre sus dientes?*

*En alas de humo y en cenizas
la armazón efímera del árbol
se desata, y va su almendra pura
al eterno gozo de la llama.*

*Rostro inmóvil del tiempo; insigne
ciudad fundada con la hoguera
del sol; sentido sustentado
por la alegre ruina de ciudades
que engendraron la ciudad eterna.*

*¿En dónde la llama? ¿Hacia qué hielo,
mi corazón, irás quemándote?*

*Rostro del tiempo que transcurre;
de muros eternos consumada,
arde la caída de otros muros;
los despojos del irreparable
tiempo que huye para el tiempo.*

*Nobles escorias, sobrenada,
como en el crisol, el sostenido
fulgor necesario y opulento,
y en lago de oro emprende viaje
el paciente corazón nacido.*

*Ella en su boca y en el borde
labial del aliento, se congrega.
Y es amor el fuego que transmuta
y amor la materia transmutada,
y es acto de amor el sacrificio,
y el prodigio sensual, y el día.*

*Y adviene clara, y desanuda
de lo inútil a mi alma; vuelve,
como la llama o como el tiempo,
en sí lo que era suyo. Deja,
fuera de sí, tan sólo oscuras
ruinas de cenizas y ciudades.*

- Tomado del libro *De otro modo lo mismo*, publicado por el FCE en 1986 en la colección Letras Mexicanas.

Lecciones de Rubén Bonifaz Nuño

☞ Vicente Quirarte

► Este 2003 Rubén Bonifaz Nuño cumplirá 80 años. Con tal motivo publicamos el siguiente texto como mínima celebración a uno de los más brillantes e imprescindibles hombres de letras de nuestro país. Traductor de los clásicos latinos, editor y poeta excelso, nuestra casa ha publicado *De otro modo lo mismo*, reunión de su obra poética editada en 1987 en Letras Mexicanas.

Encontrar las palabras justas para hablar sobre un amigo es labor difícil; igualmente hacerlo sobre el maestro que nos ha formado o sobre el poeta que leímos con devoción a partir de los deslumbramientos iniciales. Sin embargo, ninguna de esas tres condiciones que tiene para mí Rubén Bonifaz Nuño —el amigo, el maestro y el poeta— son obs-

táculos para referirme a él: uno de sus múltiples gestos de generosidad no buscada, es haber hecho de su vida una cantera donde siempre existen vetas desconocidas y fecundas.

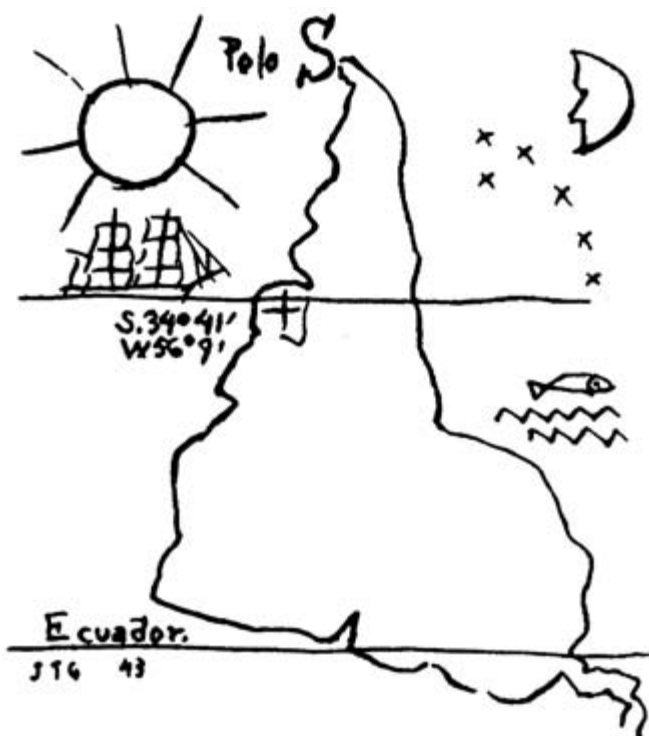
Hablar sobre Rubén Bonifaz Nuño es referirse a las mejores virtudes del género humano. Y para nombrar esas virtudes, es preciso acudir al reino de sustantivos a los cuales ha otorgado esplendor: la poesía, el humanismo y la Universidad, los tres ámbitos en que se ha desarrollado con una sola voluntad: la defensa de los principios esenciales que permiten la preservación de nuestra especie, y su grandeza en medio de la miseria. Las palabras que el enamorado de *El manto y la corona* dice al objeto de sus iluminaciones y quebrantos, también pueden estar dirigidas a toda la humanidad: “recuérdame/ tal como fui al cantarte, cuando era/ yo tu voz y tu escudo,/ y estabas sola, y te sirvió mi mano”.

La exigencia que Bonifaz Nuño se impuso desde sus años mozos hace que la figura del héroe anime cada una de

sus palabras. Pero los esplendores y fastos de su héroe no nacen de acciones inmediatamente reconocidas y aclamadas por los hombres. Como lo afirmó alguna vez, la condición heroica consiste en vestir los arreos del príncipe en las peores circunstancias y, lo más importante, comportarse como un héroe aunque nadie esté ahí para dar testimonio de nuestras hazañas. *Su persona*, en el sentido que los antiguos dieron al término de máscara poética, es ese hombre de ninguna parte que en soledad vela sus armas para más tarde ejercerlas y así garantizar la fraternidad con los de su sangre. Es el hombre que desde el interior de una casa, desde el interior de un traje —ambas cosas prestadas, como todo en nuestra aventura terrestre— mira caer la lluvia sobre la ciudad, en ese primer poema, ya clásico, que abre *Fuego de pobres*:

Pero sin olvidar, pero acordándose,
pero con lluvia y todo, tan humanas
son las cosas de afuera, tan de filo,
que quisiera que alguna me llamara
sólo por darme el regocijo
de contestar que estoy aquí,
o gritar el quién vive
nada más que por ver si me
responden.

Con esta condición de solitario solidario, Bonifaz Nuño nos enseña, y predica con el ejemplo, que la transformación del mundo debe comenzar por una transformación de nosotros mismos y que para realizar tal empresa nos hallamos solos. Los grandes proyectos ideológicos y educativos de nuestro país —el Congreso de Apatzingán o la Reforma, la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria o la autonomía universitaria— han sido obra de minorías. Es cierto que detrás se halla el gran grupo de actores sociales que demandan el cambio, pero al final es un número reducido el que consume las obras. Tal selección obedece a los sacrificios que demanda erigir las ba-



ses de construcciones humanas permanentes. Bonifaz Nuño pertenece a esta minoría. Puede comprobarlo quien examina el conjunto de su obra o recorre su trayectoria pública al servicio de su amor fatal, la Universidad. Y si la Universidad es la ciudadela en la cual se concentran los mejores principios de la ciudad grande que es el país, Bonifaz Nuño ha sido uno de los más heroicos defensores de ese espíritu que expresa los valores de nuestra raza. No es casual, entonces, que sea en el cuatro veces heroico puerto de Veracruz donde nos demos cita para celebrar el advenimiento al mundo de uno de sus hijos más ilustres.

Con frecuencia, los medios de información o los propios miembros de la comunidad universitaria acusan a las universidades de ineptitud o deficiencia; ahí está Rubén Bonifaz Nuño para demostrar que a la Universidad la hacen aquellos que aceptan servirla y no servirse de ella. Se saquea el patrimonio arqueológico de nuestro país; ahí está, para mantener viva nuestra memoria, la visión amorosa del historiador del arte Rubén Bonifaz Nuño, homologando, mediante precisos objetos verbales, la inaudita belleza de la piedra domada, convertida en colosal cabeza serpentina o en la fina orfebrería de un chapulín. Es verdad que en nombre de los principios más dignos de los hombres, se saquean las palabras de la tribu y se les despoja de su sentido original; pero también es cierto que ahí está, para purificar el lenguaje, quien supo, desde sus primeras lides, que si el poeta aspira a volar, debe hacerlo muy alto, desde la geometría impecable de *La muerte del ángel* hasta el enamorado irredento y luminoso de *Pulsera para Lucía Méndez*.

Aunque parezca contradictorio en un artífice del lenguaje, Rubén Bonifaz Nuño es hombre de pocas palabras. Es decir, no acude a manifiestos ni concede entrevistas ni se afana en labrar su imagen de hombre público. Para él los hechos están en las palabras y las palabras son hechos que el usuario y servidor del lenguaje está obligado a cumplir. En esa exigencia se basan su humildad y su orgullo; en ese rigor, la autenticidad de cada una de las palabras que han pasado por su taller, templadas en lumbre insoportable. Lo mismo en un poema que en un discurso universitario; tanto en la interpretación que hace de la vida de



otro poeta —Catulo o Propertio—, como en la lectura que hace de la lapidaria azteca, Rubén Bonifaz Nuño jamás abandona su condición de artista, pero nos enseña que esa condición consiste esencialmente en la fidelidad al primer motor que anima todas las cosas: por eso mismo sus poemas de amor, aun cuando dirigidos a una mujer tangible, establecen correspondencias con las verdades y mitos que todos llevamos en la sangre. Si la escultura majestuosa de Ángela Gurría es un pretexto para que el poeta busque *El corazón de la espiral*, Lucía Méndez, musa de nuestro firmamento más presente, es el punto de partida para que Bonifaz nos religue a La Mujer en que todos nos reconocemos.

Nuestra mentalidad de diccionario biohemerográfico nos conduce a reducir —si tal tarea es posible— a Rubén Bonifaz Nuño como el poeta que ha estudiado y asimilado lo mejor de la tradición clásica. Se dice menos que es uno de los autores más preocupados por los valores nacionales. Y si en las odas de Píndaro ve la culminación del esfuerzo que corona el tiempo de los héroes, a través del rescate de las voces y cosmogonías de los antiguos mexicanos quiere decirnos aquello que, sin saberlo, somos. Fruto de esa preocupación por nuestras culturas autóctonas son los volúmenes *Imagen de Tláloc*, *El arte del Templo Mayor*, *Escultura azteca en el Museo Nacional de Antropología*, y diversos estudios monográficos. Pero estos desvelos de Rubén Bonifaz Nuño por hacernos recuperar nuestro íntimo orgullo, han contagiado a un grupo de seguidores. Con su entusiasmo adolescente, a él se debe la fundación del Seminario para la Descolonización de México, auspiciado por la Universidad Nacional. Su publicación oficial, *Chicomoztoc*,

hace más por la defensa de lo nuestro que las comisiones y fondos destinados por sucesivos gobiernos para que continúe existiendo el Río Bravo y los mexicanos no dejemos de serlo.

Hasta aquí he intentado compartir con ustedes la grandeza indiscutible del humanista, el poeta, el universitario que es Rubén Bonifaz Nuño, ese orgullo mexicano que vino al mundo bajo el cielo de este estado que proclama con justicia su belleza en los labios del propio santo Papa. Pero existe otro Rubén Bonifaz Nuño, ese que sus discípulos y hermanos menores hemos tenido el privilegio de conocer: el coleccionista de caleidoscopios que en medio del desciframiento de un verso imposible de la *Antología griega*, revisa su colección de *snoopies*; el erudito lector de Charlie Brown que se da tiempo para ver las aventuras de Don Gato, retratarse con Lucía Méndez y revisar, puntual y exigente, una pila de tesis de posgrado; el profesor de esgrima que conoce las 20 distintas maneras para detener un estoque en séptima; el maestro tipógrafo amante de las proporciones y los márgenes, de las encuadernaciones y los papeles hermosos; el amigo de Ricardo Martínez y Santos Balmori, el heredero de José Alfredo Jiménez y del también poeta Virgilio.

Es justo, entonces, que esta fiesta de cumpleaños de Rubén Bonifaz Nuño sea en su patria chica, y bajo este cielo nos demos cita para celebrar su advenimiento a la Tierra. Que vengan las jarochas a bailarle "El Ahualulco", y con su taconeo sin par nos confirmen que la vida es un presente inacabable; que le sirvan tamales con hoja de acuyo, esa hierba cuyo aroma le ha merecido ser canonizada. Que venga el maestro Erasmo Castellanos Quinto con su ejército de gatos y compruebe lo bien que ha aprovechado las lecciones su discípulo Rubén. Que venga don Arcadio Hidalgo a cantar las coplas que sueñan en la sangre; que venga don Pedro Sainz de Baranda con su traje de almirante recién planchado y desde San Juan de Ulúa haga sonar los 21 cañonazos de rigor para que el estado de Veracruz y el país entero recuerden que el 12 de noviembre de 1923 vino al mundo el hijo del telegrafista de Córdoba, para decir *de otro modo lo mismo*, para hacer, con las palabras de siempre, más perdurable y digna nuestra estancia en la Tierra.

This Planetary Music for Mortal Eras y otros poemas

☞ **Haroldo de Campos**

Traducción de Arturo Carrera

THIS PLANETARY MUSIC FOR MORTAL ERAS

¿oírla? this...
planetaria música
para oídos mortales
¿ayes? placentaria
rústica
musa ¿quién te oye? ¿cuáles
los acordes de tu más -
(¿menos?) - que - perfecto plectro
de señales?
aria de neuronas partitura
capilar de vénulas ¿cuáles
los ecos de tus ecos? musa
muda entre silencios parietales

hablas de la condición latinoamarga
del tiempo y de los sucesos
de los floleos
de una voz auroral

hablas del vuelo
de la lechuza minérvica de hegel
después que el ceniza debatió con el ceniza
y el gris llegó a la conclusión del gris
hablas
muda
música
mortal

y el pájaro de venus turturina



PIEDRAS DE JERUSALÉN

las piedras tienen corazón en
jerusalén
(dicen)

blancas piedras porosas
como una súbita
población de pólipos
suboceánica
expuesta al sol
agudo
del desierto

aquí la
mano del hombre
plantó bosques y flores

‘or significa luz
y rima con oro para el ojo gozoso del
poeta



MÁS PIEDRAS

piedras en un
sínodo de piedras
y una luz afilada
como un cuchillo

el muro de los lamentos
—línea amarillo ceniza
de piedra
lapidada por lágrimas

esta naranja
al alcance de la mano

la cúpula áurea
calota de luz chispeante
en el horizonte
—pulida lucidez de
lámpara

• Tomados de la antología bilingüe *Puentes/Pontes, Poesía argentina y brasileña contemporáneas*, de Heloisa Buarque de Hollanda y Jorge Monteleone, FCE, 2003.

Haroldo de Campos (1929-2003).

Un Odiseo brasileño

☞ Eduardo Milán

► De Eduardo Milán el FCE publicó el año pasado *Manto*, volumen que reúne toda su producción poética hasta fechas recientes (Tierra Firme).

La “fase concreta” de la producción haroldiana es un momento crucial de su poética. Pero es un momento. Hay otras instancias que sobrevienen de inmediato al abandono del concretismo “ortodoxo”, signadas por el pasaje de una concepción “concreta” del poema a una más amplia de “concretud del lenguaje poético”, ritual de pasaje que le permitirá abordar, desde la lectura, la escritura y la traducción, el amplio territorio de la tradición tomada como perspectiva dialógica y no como referencia canónica o espacio de reverencia, lugares comunes en que se sitúan los textos considerados clásicos según la lectura académica o la recepción no especializada. El distanciamiento de la fase ortodoxa concreta se produce con nitidez a partir de *Lacunae* (1971-1972). Se trata de textos que ya no configuran una interacción entre lo verbal y lo visual para producir una forma-estructura, como en el periodo de la ortodoxia concreta. La visualidad del signo está presente en la interacción semiótica con otros lenguajes-figuras, como es el caso de los textos que integran ideogramas. Se trata de una liberación visual y de una apertura semántica en la obra de Haroldo de Campos. Este desprendimiento formal de la plasticidad del poema concreto prepara el camino para la escritura inmediata de *Galaxias* (1973-1976), 50 fragmentos escritos en prosa poética, “porosa”, que sitúan a su autor en la investigación de la

ruptura genérica y en un concepto más allá del poema y de la prosa: el concepto de “texto”, cuya articulación lingüística ya no dependerá de preceptivas anteriores y donde la necesidad formal generará internamente los mecanismos poéticos a utilizar. La prosa poética de *Galaxias* usará el amplio territorio de la página. Desde su percepción como fenómeno semeja ser un texto “horizontal” donde las líneas regresan al espacio siguiente no por “versura” o finalidad semántica: el final de la página indica que la especificidad poético-significante no está ahí sino en los entrecruzamientos que las palabras entablan entre sí, en sus relaciones de parentesco fónico —paronomasias—, en las equivalencias que unos segmentos significativos establecen con otros. Se trata de la generación de áreas semánticas interactivas en medio de un aparente *continuum* verbal interrumpido una y otra vez por la repetición paradigmática de ciertas posiciones de las palabras. El “estilo narrativo” de *Galaxias* resulta ilusorio si por narración se entiende la construcción de una historia, su desarrollo y un desenlace. Del mismo modo que la noción de verso es artificial —lo probó de una vez y para siempre Mallarmé—, la noción narrativa también lo es. Ambos géneros —poesía y prosa— dependen de una voluntad de construcción: la voluntad de la memoria que se impone como necesidad al lenguaje. *Galaxias* revela una vez más que la poesía es una manifestación nuclear del lenguaje que actúa nuclearmente generando espacios de condensación. La ilusión narrativa se rompe por el surgimiento de esos lugares de privilegiada condensación significativa tanto en un nivel material del lenguaje como en un nivel semántico. Esta aproximación al mecanismo del texto de Haroldo de Campos no niega otros aspectos del mismo que se inscriben con facilidad en el amplio territorio de la literatura. *Galaxias* es, además de un mecanismo de reloje-

ría poético —incluyo en la comparación con ese artefacto las posibilidades de error del propio mecanismo, o sea, la “detención del tiempo”, posibilidad que el texto absorbe— un “libro de ensayos”. Un libro de ensayos que hace uso de la libertad genérica que le da nombre como cierta tipología de escritura y cuyo centro obsesivo es uno: la reflexión sobre la concretud —esto es: la poesía— del lenguaje, sobre su articulación material, y también sobre qué significa semánticamente, como ritual literario, la poesía y su devenir como escritura. Esa reflexión incluye el rol de la poesía en la historia, su relación con el mito y su relación consigo misma: un arco que abarca desde el horizonte amplio, fundador de las mitologías hasta el punto micro-lógico de la autorreflexión fonética. Por encima del texto, aunque desprendida de su articulación y de su percepción, la metáfora: la figura galáctica que sustituye la figura de la escritura y sitúa a ésta —en claro homenaje a Mallarmé— en la física del cielo. No está excluida de esta aventura textual —no todo es metáfora en *Galaxias*— la participación biográfica del autor. Actúa incesante y corrige la versión oficial del texto-objeto que indica que el “yo” del autor debe desaparecer en la escritura poética moderna. Cabe también —dice *Galaxias*— la dimensión lírica: el “yo” se inserta en un ámbito que tiene correlatos en lugares reales por donde el poeta pasa. *Galaxias* también es un “libro de viajes”. La referencia a Joyce, que está presente dialógicamente en *Galaxias*, no se limita al uso de las “palabras-valija”, a la creación por montaje de neologismos: en la mitopoética de Haroldo de Campos el poeta es ese Odiseo que viaja a través del lenguaje hacia una meta que está siempre después, infinitamente postergada, guiado por su propia *hybris*: la visión del conocimiento que no da tregua y que constituye —ese viaje, esa desmesura— nuestra gran metáfora civilizatoria.

La aventura del conocimiento poético que representa la poesía de Haroldo de Campos no puede, por designio de multiplicidad, detenerse en poéticas epocales, históricas. Tampoco en segmentos de la historia de la filosofía. Su poética es una transpoética que atraviesa la poesía clásica y la moderna, el barroco y la vanguardia, la Ilustración y el presente en que vivimos, el de la “ahoridad” —un término que toma literalmente de Walter Benjamin— poética que corresponde a esta instancia presente, no posmoderna sino posutópica, para decirlo con sus propias palabras. Guiado por la señal antropófaga de Oswald de Andrade absorbe, incorpora los distintos momentos poéticos y los descifra al recrearlos. Para Haroldo de Campos toda verdadera poesía es en mayor o menor grado metalingüística, cumple con esa función del lenguaje, entrevista por Roman Jakobson, que “se vuelve sobre el aspecto palpable” de los signos. Es decir, toda poesía real evidencia su carnadura material; es, por definición, autorreflexiva. La poesía moderna sólo representa el momento extático de esa revelación. Lo que quiere Haroldo de Campos de Dante al “transcrearlo” —palabra con que designa un concepto especial de traducción: la traducción de la forma que busca rescatar la “iconicidad” del lenguaje, presente en la poesía de cualquier época—, lo que quiere de Goethe, lo que quería de Homero, lo que buscaba en el Eclesiastés —para enumerar, en forma parcial, sólo algunos nombres emblemáticos de su vasta obra traducida— son los signos de esa “concretud” que el lenguaje poético evidencia. En América Latina —además de Huidobro, Vallejo y Gironde— Octavio Paz suscitó su especial interés por *Blanco* (1966), poema que tradujo al portugués en una operación que nombró *Transblanco* (1986). *Blanco* interesa a Haroldo de Campos por su característica sobresaliente de poema metalingüístico. El replanteo de ese texto de las posibilidades de una creación exnihilo, “de la nada”, evocación de la aventura mallarmeana en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx, sólo podía despertar la generosa fascinación de Haroldo de Campos. Por su parte, Octavio Paz ya había reconocido la influencia de la poesía concreta en su poesía más

experimental, la expuesta en *Blanco* y en *Topoemas* (1967). En el nombre del poema resultante en portugués —no ya *Blanco* sino *Transblanco*—, Haroldo de Campos cifra con claridad su poética de la traducción. La traducción, para él, no es un arte poética de segunda mano. Por el contrario, siguiendo a Novalis, considera que el traductor es el poeta de los poetas: necesita recorrer el camino de la creación original para poder crear su equivalente en otra lengua. La transcreación no rehace el poema original: literalmente, hace otro poema al buscar la equivalencia formal con el texto que le sirve de base, pero mantiene el espíritu de su letra. Subyacente a la idea de “transcreación” hay una concepción del trabajo poético en relación a la tradición que Haroldo de Campos hereda de Ezra Pound. Se trata de la divisa poundiana del “make it new”, cuya traducción no es “hazlo de nuevo”, otra vez —¿para qué otra vez?— sino justamente “hazlo nuevo”. La idea no es otra que la de tomar el presente como lugar desde donde partir para la re-visión del pasado, posición muy distinta a esa obediencia que la escuela de la tradición enseña con sus “viajes” al tiempo de la obra, como si en ese “topos” de la memoria literaria existiera algo —un dato, un registro, una señal, un nivel— que no dependa de la lectura de un presente activo, puntual. Sin embargo, esa noción de “lo nuevo” —no eufemística sino muy real—, esa toma de partido por la activación del pasado dista mucho, en Haroldo de Campos, de un culto al presente. El presente es, ni más ni menos, el único tiempo real de la escritura y, por consiguiente, de la lectura. Otra cosa es la aspiración del poeta, su demanda de otro tiempo que cumpla con la verdad diferida, siempre deseosa, de la condición humana: el anhelo de justicia. Por lo pronto, en la ética de la “ahoridad”, se impone la re-visión del pasado desde la óptica del presente. Reconocer la dimensión jubilosa o agónica de nuestro tiempo —“por lo pronto”: agónica en relación a una perspectiva utópica— se impone como manera de no traicionar lo que nos fue dado: este presente que posibilita ver de un cierto modo, con una articulación precisa. *Finismundo: a última viagem* (Finismundo: el último viaje [1990], poema de Haroldo de Campos que retoma el último envión de la *hybris* de Odiseo, lleva

como acápite un verso de Dante en el cual se condena al navegante del conocimiento —“per voler veder trassó il segno” (por querer saber no vio el aviso)— y sitúa con alta precisión de endecasílabo dantesco lo que es en verdad la aventura poética de Haroldo de Campos, cercana siempre a la *hybris* de sus admirados “híbridos”. Pero en querer (re)ver la poesía donde está no hay *hybris*. Ese Odiseo clásico, ese Fausto posutópico que la mitopoética personal de Haroldo de Campos hace suyos son “personas”, máscaras, presencias simbólicas. Su evocación no comporta ninguna desmesura, no riñe con designios prohibitivos ni con dioses retirados. Lo que entrega a los lectores, secularmente, es poesía: no hay pecado —aquí no hay Dante que enjuicie— en querer hacer consciente al lector de —para emplear las palabras de Lezama Lima, otro interlocutor válido de Haroldo de Campos— “la dignidad de la poesía”. ¿O es condición del genio latinoamericano, de la “expresión americana”, de ese “horror al vacío” que habita como un duende el follaje verde, esponjoso, la pretensión de saberlo todo con sabor? Si la lujuria de la imagen exculpa a Lezama Lima de toda *hybris*, la devoción micrológica, fonética de Haroldo de Campos y su capacidad de elevarla a una dimensión espiritual como otra forma precisa de celebración de lo creado debería serenar —se me ocurre— al mejor de los dioses. Es la apuesta de un lector agradecido.

* * *

Y el dato de hecho histórico, actual, de aquí, que pasa por la coyuntura sociopolítica viviente y realmente existente, por si quedan dudas del compromiso del poeta: Haroldo de Campos compuso la letra de una campaña publicitaria para Luiz Inácio Lula da Silva, poco antes de las elecciones presidenciales en Brasil, como candidato del PT (Partido de los Trabajadores), elecciones que finalmente ganó. ¿No es, acaso, tomar partido una de las funciones del poeta en esta ahoridad extraordinariamente demandante en que vivimos? Es el mismo poeta que busca la concretud en la expresión de Dante, en la de Homero, en la de Goethe. La poesía es una “concretud” solidaria.

Vanguardias, vanguardias

 **Jorge Schwartz**

► El texto que ofrecemos a continuación es un fragmento de *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, publicado recientemente en nuestra colección Tierra Firme.

Hacia fines de los años veinte, la creciente politización de la cultura latinoamericana reintrodujo la polémica sobre el significado y el uso de la palabra “vanguardia” mediante la clásica oposición del “arte por el arte” y el “arte comprometido”. En realidad, la controversia no se da en torno de la utilización específica del término sino en el sentido más amplio de una definición del propio estatuto del arte. Inicialmente restringido al vocabulario militar del siglo XIX, acepción todavía prioritaria en los artículos de los diccionarios, el término “vanguardia” acaba adquiriendo en Francia un sentido figurado en el área política, especialmente entre los discípulos de Saint-Simon (1760-1825). Para el creador del socialismo utópico el papel de la vanguardia artística, en la medida en que pretende revolucionar a la sociedad, se reviste de una función pragmática y de una finalidad social. Según Donald Drew Egbert, para Saint-Simon “el arte debería dedicarse a alcanzar fines sociales y de ahí sería necesariamente funcional, utilitario, didáctico y finalmente, comprensible”.

Sólo con las teorías del socialista utópico Charles Fourier (1772-1837), contemporáneo de Saint-Simon y opositor de sus ideas, surge en las primeras décadas del siglo XIX la posibilidad de disociar el arte de un sentido rigurosamente político. Los anarquistas, inspirados en las ideas de Fourier, serían atraídos por la posibilidad de desvincular la producción

artística de toda causa social. Esto va a permitir que algunos artistas declaradamente anarquistas, como Oscar Wilde, puedan dedicarse al ejercicio del “arte por el arte”, sin recibir interferencias de orden político.

La utilización estrictamente política del término “vanguardia” comienza a mediados del siglo XIX, con Marx y Engels. Como fundadores del comunismo, ellos se consideraban parte de la vanguardia social. Pero, en realidad, es Lenin quien usa apropiadamente el término al decir que “al educar a los trabajadores del Partido, el marxismo educa a la vanguardia del proletariado”. A partir de 1890 proliferan en Europa numerosos periódicos políticamente partidarios, comunistas, socialistas y anarquistas, que traen en su nombre la palabra “vanguardia”; las relaciones del arte con la vida parecen firmemente establecidas y en ellas se atribuye al arte una función pragmática, social y restauradora.

El caso extremo de la utilización en este sentido del término “vanguardia” en el siglo XX, se dio con el estalinismo, que en forma paradójica se identificaba con la vanguardia política al mismo tiempo que restringía ferozmente cualquier tipo de expresión artística que no estuviese subordinada a las reglas estéticas impuestas por el partido. Las décadas de 1930 y 1940 marcan el apogeo del realismo socialista, responsable de la abolición de las vanguardias artísticas dentro del sistema, al considerarlas expresión de un arte decadente. Incluso un crítico tan fino como Mariátegui llega a decir, en 1927, que “una gran parte de los presuntos vanguardistas revela, en su individualismo y su objetivismo exasperados, su espíritu burgués decadente”.

Al mismo tiempo en que las facciones anarquistas y comunistas se apropiaban del término “vanguardia”, como sinónimo de una actitud partidaria capaz de transformar a la sociedad, el sur-

gimimiento de los *ismos* europeos dio un gran margen para la experimentación artística, desvinculándola, en mayor o en menor grado, de todo pragmatismo social. Y aunque las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, ellas se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de la composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales.

En este sentido, el expresionismo alemán y el surrealismo francés, situados al inicio y al final del periodo de las vanguardias, respectivamente, a pesar de estar muy diferenciados en otros aspectos, tienen como factor semejante su preocupación social. Pero en el expresionismo es una reacción ante los horrores de la primera Guerra Mundial, y en el surrealismo apunta hacia la utopía de la transformación del hombre a través de la liberación de las fuerzas del inconsciente. “Nada les es más extraño que la fórmula del arte por el arte”, dice José Carlos Mariátegui en relación con lo último. Por otra parte, el futurismo toma la delantera de todos los *ismos* como violenta reacción contra la burguesía de la época, contra el arte museológico y contra todo parámetro pasatista. El intento de abolir el tiempo y la distancia aproxima al futurismo italiano con el simultaneísmo y el multiperspectivismo propuestos por los cubistas de la década de 1910. El dadaísmo, que también fue una reacción ante la primera Guerra Mundial, actúa de modo diferente: por el nihilismo, por el humor, por la autoirrisión y por la autodestrucción.

La tensión resultante del enfrentamiento entre “vanguardia política” y “vanguardia artística” produce diversas influencias en la producción cultural de los años veinte, que varían de acuerdo con el momento, los contextos y las experiencias individuales de los fundado-

res de los movimientos. Las causas, la producción y el consumo cultural son elementos dinámicos, en cambio permanente. No es posible limitar la vanguardia a un perfil estético único, como tampoco se puede generalizar esquematizando un cuadro maniqueísta del tipo “izquierda” versus “derecha”, como hace Pedro Henríquez Ureña cuando reseña, en la revista *Valoraciones* de La Plata, la *Antología de la poesía argentina moderna* (1926) organizada por Julio Noé. En esta reseña hay un ejemplo interesante de esas variantes: Leopoldo Lugones pasa de la categoría de “extrema izquierda” a la de “capitán de las derechas”.

Estos cambios ideológicos explican la existencia, por ejemplo, de más de un Borges, de más de un Neruda, de más de un Vallejo. El primer Borges, aquel que vivió en Europa desde 1914 hasta 1921 y que se sintió muy afectado por la primera Guerra Mundial, se compromete con la estética expresionista y se sumerge en la obsesión vanguardista por la nueva metáfora. El regreso a Buenos Aires le hace descubrir la ciudad natal, su lenguaje y sus tradiciones. Aparece entonces un segundo Borges empeñado en negar al primero y en reafirmar sus orígenes, como queda claro en sus primeros libros de poemas —*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)— y en el libro de ensayos *Evaristo Carriego* (1930).

En Neruda el proceso es opuesto: de una poesía altamente surrealizante en *Residencia en la tierra* (1925-1931) evoluciona hacia una especie de militancia poética que lo distancia bastante de sus primeras obras. En Vallejo los mecanismos son muy diferentes: después de su viaje a París en 1923, los dos viajes a la Unión Soviética en 1928 y 1929, y su presencia en la Guerra Civil española, el poeta más radical de la poesía en lengua castellana de la década del veinte lanza un virulento ataque contra todo principio vanguardista. Obras como *El tungsteno* (1931) y *España, aparta de mí este cáliz* (1939), muestran cuánto se había alejado de la experimentación y de la ruptura estética de *Trilce*, su obra poética más radical.

También los textos de Oswald de Andrade pasan por tales oscilaciones. A pesar de que *Pau Brasil* (1925), *Memorias sentimentais de João Miramar* (1924) y *Serafim Ponte Grande* (1933) estén anclados en la historia y muestren una actitud hi-

percrítica frente a la sociedad brasileña de la época, especialmente la burguesía paulista, el creador del movimiento antropofágico pasa por una crisis ideológica que lo lleva a una etapa de revisionismo, en la cual, además de oponerse de manera violenta a todo lo que había producido anteriormente, se dedica a escribir novelas sociales, estéticamente más limitadas en comparación con sus obras anteriores.

Justamente en las revistas de vanguardia las propuestas culturales se pueden apreciar con mayor claridad. Debido a su esencial carácter contestatario, tanto en artes como en cuestiones sociales, ellas mantienen una relación pragmática con el público lector, emplean un lenguaje más directo que el discurso estrictamente literario y presentan un estatus mucho menos “aurático” (para usar el concepto de Benjamín) que la poesía o la prosa de ficción. En ellas hay un fuerte sentido de oposición que no pasa por la censura o por la criba de la gran prensa. Lo que no significa que las vanguardias no hayan utilizado, siempre que pudieron, los diarios de gran tiraje para hacer circular sus ideas. Así ocurre con Marinetti, que divulga el primer Manifiesto Futurista en el prestigioso *Le Figaro* de París (con el resguardo del diario de que no asumía ninguna responsabilidad por el texto): A su vez, el artículo de Rubén Darío sobre el futurismo aparece en el consagrado diario de Buenos Aires, *La Nación*, del cual el nicaragüense era corresponsal europeo. Mariátegui publica la mayor parte de sus artículos en *Varietades* y *El Imparcial* de Lima. Numerosos artículos de Mário de Andrade salen en el *Diario Nacional* de São Paulo. La *Revista de Antropofagia* de Oswald de Andrade será un suplemento del *Diario de São Paulo*, la difusión del estridentismo mexicano es impensable sin *El Universal Ilustrado*, y el movimiento de vanguardia de Puerto Rico recurrirá a diarios de gran circulación, como *El Mundo* y *Puerto Rico Ilustrado*.

Debido a su carácter efímero, las revistas de vanguardia presentan líneas ideológicas más nítidas, tanto por las definiciones explícitamente avanzadas en los editoriales, cuanto por el escaso tiempo de que disponían para asimilar una nueva tendencia o, incluso, cambiar la trayectoria de ideas inicial. Theodore Peterson las define así:

[Las revistas] abrían sus páginas a autores cuyas ideas eran por demás osadas, chocantes al extremo, por demás oscuras para las revistas de gran circulación. Ellas proporcionaban un espacio para la ficción, la poesía y la crítica con valor literario y poco atractivo popular. Ellas estimulaban la experimentación literaria y pregonaban la reforma social. Su influencia, de acuerdo con los editores, no residía en el número de personas a las que llegaban, sino a su calidad.

En efecto, es fácil encontrar revistas que se proponen promover la renovación de las artes, los nuevos valores, la importación de la “nueva sensibilidad”, el combate contra los valores del pasado y el *status quo* impuesto por las academias. Este es el caso de *Klaxon* en São Paulo, de *Proa* (1a. época) y *Martín Fierro* (2a. época) en Buenos Aires, *revista de avance* en La Habana y *válvula* en Caracas, todas ellas representativas de una estética vanguardista más radical.

Otras revistas están más comprometidas con los procesos de modernidad que con la vanguardia propiamente dicha. Obedecen a la división hecha por Beatriz Sarlo entre “revistas de modernización” y “revistas de ruptura”, al comparar *Proa* con *Martín Fierro*. Un buen ejemplo de la tensión “modernidad” versus “vanguardia” aparece en el editorial de Alberto Zum Felde para la revista *La Pluma* de Montevideo:

Ello no significa empero que, literalmente, sea ésta una revista de vanguardia. No podría serlo, aunque quisiera, dado el carácter de amplitud editorial de su programa, y su aspiración a difundirse en las diversas zonas de nuestro ambiente cultural; pero tampoco querría serlo, aunque pudiera, en sentido estricto, porque ello inhibiría, en gran parte, su independencia crítica; y ella quiere mantener su acción crítica también sobre las modalidades de vanguardia, colocándose en una posición histórica. Hay algo que debe marchar siempre delante y por encima de todas las vanguardias: es el espíritu vigilante.

Las revistas de tendencia modernizante también se empeñan en la renovación del panorama local artístico aunque no

se propongan transgredir las normas del *establishment* literario del lugar. Nada que pueda *épater le bourgeois*. Lo moderno en dosis moderadas, de buen comportamiento, lejos de la risa y del escándalo. Desprovistas del carácter agresivo de las publicaciones de vanguardia, esto les garantiza una mayor estabilidad y continuidad. Es el caso de *La Pluma* en Montevideo; de *Repertorio Americano* en San José de Costa Rica; de *Contemporáneos* en México; o de *Proa* (2a. época) en Buenos Aires, cuya heredera es la célebre *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. También es el caso, en Río de Janeiro, de *Estética*, que adoptó el modelo de *The Criterion*, la revista dirigida por T. S. Eliot.

Otro tipo de revistas promueve un campo cultural común, en el cual conviven la vanguardia artística y la vanguardia política. Un ejemplo clásico es *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui. En su "Presentación" se advierte que el autor de *Siete ensayos* restaura el sentido político del término: "A los fautores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc." *Amauta* se caracteriza por el compromiso con las clases indígenas sin representación política, la lucha por la reforma agraria, la denuncia del creciente imperialismo norteamericano actuante durante el gobierno de Leguía y otras reivindicaciones de orden social. Esto no impide su apertura hacia el pensamiento más radical de la época: tanto el hispanoamericano (Neruda, Diego Rivera, Silva Herzog, Borges) como el europeo (Freud, Barbusse, Trotsky). De mucha importancia es el espacio que dedica a la vanguardia internacional (Marinetti, Breton) y a la peruana, representada por la poesía de Vallejo, por el indigenismo vanguardista de Alejandro Peralta, por el experimentalismo de Carlos Oquendo de Amat y por el surrealismo de Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen y César Moro.

Amauta encarna la militancia bifronte de su director. Por un lado, es uno de los principales introductores del marxismo en América Latina, preocupado por las dramáticas condiciones de vida del campesino y del indígena; por el otro, es el hombre siempre atento a los movimientos de vanguardia que pudo apreciar durante su estadía en Italia y en Alemania. En *Amauta*, Mariátegui concie-

lia dos vertientes que difícilmente están en relación pacífica una con otra: la vanguardia estética y la vanguardia política. Dentro de esta línea, *La Campana de Palo* de Buenos Aires también es una revista que promueve ambas tendencias.

En el otro extremo de las vanguardias se encuentran las revistas culturales cuyas preocupaciones son puramente políticas. Entre esos periódicos que se asumen de izquierda, se destaca la peruana *Labor*, dirigida por Mariátegui como instrumento de concientización de las clases obreras. En el Brasil, *O Homem do Povo* pertenece a la etapa de militancia comunista de sus dos directores: Patrícia Galvão y Oswald de Andrade. Por el formato, por los temas tratados, por el tono agresivo y contestatario, por las polémicas en que participó, no hay duda de que fue un órgano de concientización política.

En Buenos Aires existieron *Los Pensadores* y su heredera, *Claridad*, ambas dirigidas por Antonio Zamora. La segunda merece ser destacada. Vinculada al grupo parisiense de *Clarté*, liderado por Henri Barbusse, *Claridad* representa la propuesta más cosmopolita entre las revistas de izquierda. Basada en ideas antibélicas, anticapitalistas y que favorecían la fraternización de los pueblos, tenía un proyecto de aldea global socialista concretado en la red internacional establecida por el grupo de *Clarté*. Se ponía énfasis en la preparación para el advenimiento de una "República Universal".

El Manifiesto del grupo *Clarté* de París, publicado en *Populaire* el 17 de enero de 1919, llevaba las firmas de Anatole France, Henri Barbusse y otros intelectuales. Sin demora fue reproducido en periódicos de América Latina como *Repertorio Americano* de San José de Costa Rica (15 de enero de 1920), donde meses después se divulgan también los comentarios de José Ingenieros, publicados originalmente en la *Revista de Filosofía* de Buenos Aires (marzo de 1920). La red latinoamericana de *Clarté* (en Iberoamérica fue *Claridad* y en el Brasil *Clarté*) abarcaba Río de Janeiro (1921-1922), Buenos Aires (1926-1941), Santiago (1920-1924) y Lima (1923-1924). Anatole France y Henri Barbusse firmaron un Manifiesto para los intelectuales y estudiantes de América Latina que se publicó en México, en *El Maestro* (1921), entonces dirigida por

José Vasconcelos. Los líderes franceses en ese texto renovaban su denuncia del capitalismo internacional y de la guerra y llamaban la atención sobre el papel de los intelectuales en ese movimiento.

A pesar de que sus preocupaciones eran exclusivamente políticas, *Clarté* no constituye un partido. Según José Ingenieros, sus miembros "no desean fundar un partido político, sino establecer un acuerdo vibrante alrededor de ideas que miran al futuro". En el manifiesto de los fundadores franceses de *Clarté* es especialmente interesante ver cómo la retórica de la vanguardia artística se traslada hacia los intereses de la vanguardia política. Esto queda claro cuando se analiza el lenguaje desde el punto de vista de las utopías de los años veinte y se verifica que las vanas tendencias, aunque diferenciadas, apuestan al unísono a lo nuevo, al futuro en detrimento del pasado: "Toda inquietud de renovación y toda esperanza de justicia convergen hacia nuestra obra" y "[podemos] ofrecer nuestra cooperación para sembrar en vuestra América el espíritu nuevo...", dicen los autores de ese manifiesto y fundadores de *Clarté*.

La metáfora de *l'esprit nouveau*, puesta en circulación en 1917 por Apollinaire, es retomada con fines estrictamente políticos. Y a pesar de la orientación socialista del grupo *Clarté*, los autores dicen: "Estamos seguros de que este llamado será oído por una minoría selecta y clarividente".

Este llamado remite a la cuestión de los lectores de las revistas. ¿Quiénes leían a la vanguardia estética? ¿Quiénes leían a la vanguardia política? En ambos casos parece que se trataba de una minoría letrada que, aunque no fuese significativa numéricamente, conformaba una elite capaz de operar cambios, tanto en el campo intelectual como en el campo político.



Memorias de una pasión

Entrevista con Jorge Schwartz

Susana Cella y Daniel Freidemberg

A fines del año pasado el Fondo de Cultura Económica publicó una segunda edición ampliada de *Las Vanguardias latinoamericanas*, un libro de Jorge Schwartz —profesor argentino residente en São Paulo— crucial para la construcción de una memoria literaria —y, por ende, de una literatura— latinoamericana. El volumen llevaba largos años desaparecido de las librerías, desde que se agotó la edición de 1991 realizada por Cátedra.

Agradecemos al *Diario de poesía* de Buenos Aires su autorización para la reproducción de esta entrevista, tomada del número 65, su edición más reciente.

SUSANA CELLA y DANIEL FREIDEMBERG: Algo que llama la atención en *Las vanguardias latinoamericanas* es que tiene el rigor de un proyecto académico y al mismo tiempo es un libro muy personal. Lo digo por cómo están redactadas las introducciones a los distintos bloques: son verdaderos ensayos, con todo lo que el género “ensayo” implica de creatividad literaria. O por el modo de agrupar los textos, como sugiriendo un recorrido de lectura, hay algo allí de suspenso y de montaje...

JORGE SCHWARTZ: Sí, no fue sólo recoger textos y publicar, que es algo que se hace mucho. Pero mi gran satisfacción fue haber puesto a Brasil lado a lado con Hispanoamérica, hacer una especie de puente. Ya lo había hecho en *Vanguardia y cosmopolitismo* en la década de los años veinte, que fue mi tesis de doctorado, acercando a la generación martinfierrista argentina con la gente de la semana del 22 en São Paulo. En aquel momento, mucha de la documentación que reuní quedó afuera, y sentí que realmente faltaba un panorama continental. Se habla tanto de América Latina pero Brasil queda excluido de los panoramas latinoamericanos. Yo creo que hoy estamos más cerca que antes, por lo menos en el Mercosur. Sin duda hay un *boom* del caste-

llano en el Brasil, y veo aquí un interés por el portugués. Hubo exposiciones como la de Lasar Segall en el MALBA...

S. C. y D. F.: Incluir a Brasil en la literatura latinoamericana implica suponer que esa literatura existe. ¿Se puede hablar de una literatura latinoamericana, de un proceso literario compartido?

J. S.: Se pueden establecer algunos parámetros comparativos de algunas tendencias en algunos momentos. No puedo juntar como si fueran una sola cosa México y Colombia, o Perú y Argentina... pero algunos momentos, sí. En los años veinte, que es el periodo al que me dediqué principalmente, lo más interesante a veces no son las coincidencias sino las diversidades. Por ejemplo, la cuestión del nacionalismo, que es muy fuerte, ¿cómo se manifiesta en la Argentina en aquel momento en la literatura, en las artes? ¿Cómo se da en el Brasil? ¿Cómo se da en el Perú a través de Mariátegui? Se pueden tomar parámetros de comparación, y verlo en retrospectiva y a la distancia. Claro que, en contraposición con esa diversidad, estaría el fenómeno de la abstracción en el arte a partir de los años sesenta. Lo que sucede entonces es que todo se parece: se pierde la región, se pierde la geografía y se pierde la nacionalidad. Ves un cuadro abstracto de Venezuela, de la Argentina o del Brasil, y no sabés de dónde viene, salvo que conozcas al artista. En cuanto a la cuestión de América Latina, es más una utopía, tal vez. Y bueno, hay esos vaivenes, lo vemos en el Mercosur, en el gobierno de Fernando Enrique fue una cosa, ahora con Lula parece que es otra.

S. C. y D. F.: Yendo al tema de la vanguardia, ¿piensas el término exclusivamente recortado en un lapso histórico, a principios del siglo xx? ¿O admite proyecciones posteriores? ¿Se podría hablar de una vanguardia hoy?

J. S.: Yo llegué en un momento en que se estaba revalorizando la obra de Os-

wald de Andrade, también de Mário de Andrade, y quedé fascinado con esos años veinte y la transformación que se iba dando. Creo que si vemos la vanguardia en términos históricos, lo que viene al principio aparece como ruptura, pero lo que viene después, por ejemplo el camino hacia la abstracción del que hablaba, diría que es una línea recta. También hay otras vertientes, pero se ve una ruta clara: la internacionalización del arte, y una literatura más madura, que se aparta del terruño. Por otra parte, en Brasil hay puentes muy directos entre las vanguardias históricas y el movimiento concretista y por ende el neocretismo. Que, como en los veinte, se acerca también a las artes plásticas, a la arquitectura; tanto, que mi trabajo con las vanguardias literarias terminó acercándome mucho a las artes plásticas. No hay cómo mirar a las vanguardias sólo desde el punto de vista de la literatura, porque el fenómeno era multidisciplinario. Los escritores hablaban de artes plásticas, en *Martín Fierro* está Figari, está Xul Solar. Fue un gran momento de intervención y ruptura, y con la crisis del 29 todo cambia: aparece el fascismo, se extiende el comunismo, después el nazismo... todo eso politizó a esa generación, pero aquel momento prodigioso de inicio de los veinte fue el del gran descubrimiento.

S. C. y D. F.: Eran los mismos protagonistas que después siguieron otro camino...

J. S.: Claro que no se puede ser vanguardia permanentemente. Marinetti fue un ejemplo de eso. No se podía seguir hablando de los principios del futurismo en los años treinta o cuarenta y él lo siguió haciendo y, bueno, con las alianzas políticas que hizo... O el propio surrealismo con André Breton: institucionalizar la vanguardia es matarla ¿no?

S. C. y D. F.: Pensemos por ejemplo en los años cincuenta, cuando en la Argentina se da el movimiento de Poesía Bue-

nos Aires y en Brasil el concretismo. Poesía Buenos Aires se decía “de vanguardia” aunque era casi 30 años posterior a *Martín Fierro*...

J. S.: No creo que haya muchos paralelos. Pero lo cierto es que el de los concretos realmente era un grupo muy sólido, aparecieron con mucha intensidad, y se aglutinaron como movimiento, con manifiestos, con todas las palabras de orden. Por otra parte, hoy ellos lo consideran una etapa terminadísima. Me refiero a sus tres fundadores, Décio Pignatari, Augusto de Campos y Haroldo de Campos, que consideran que eso termina a fin de los años cincuenta. Es una etapa cerrada, cada uno está en otra cosa, desde ya hace muchos años. Ahora, hay algo muy particular que ocurre en Brasil con el grupo del 22: ¿por qué se lo conmemora tanto? Cuando se cumplieron los 50 años, después con los 60... ahora fueron los 80 años de la Semana del 22. Y para mí surge una pregunta: ¿por qué estar celebrando siempre eso? ¿Qué vigencia tiene?

S. C. y D. F.: ¿Qué se podría responder?

J. S.: No sé, es muy sorprendente la cantidad de obras y de investigaciones que siguen saliendo sobre ese periodo, o las tesis doctorales. No es que no haya otras sobre otros periodos, pero sobre Mário de Andrade siguen saliendo cosas, también la correspondencia inédita sigue saliendo, hay varios tomos todavía por delante. Se escribió con medio Brasil, una cosa titánica, tiene más de 20 tomos, me parece, y eso que murió joven. Esa es una gran diferencia con otros países: en Brasil hay una especie de culto a sus vanguardias, tal vez. Es que hay una producción muy grande y quizá no todo se ha agotado... en todo caso, no es una manía.

S. C. y D. F.: Tal vez sirva comparar, por ejemplo, la Semana de Arte Moderno y el grupo de *Martín Fierro*. Aquí hubo algunas figuras y luego trayectorias, pero como grupo, y también por cada uno de los integrantes, me parece que la Semana del 22 tiene más peso...

J. S.: Pero de aquí también salieron grandes pintores y escritores. Es cierto que lo mejor de esa generación, que fue Borges, no se vinculó con el movimiento. Porque Borges tuvo un pasaje muy lateral. Fundó la vanguardia, y en cuanto la fundó le dio la espalda. Aquí fueron, digamos, destinos más individua-

les. Por ejemplo Petorutti, Figari, Xul Solar, que estaban en la revista *Martín Fierro*, cada uno siguió su rumbo, no se los asocia a un grupo o a un movimiento unificado. A Tarsila do Amaral, en cambio, siempre se le ve como fundadora de la antropofagia. Pero, aunque no tuvieron la cosa institucional —esa semana en el Teatro Municipal de San Pablo—, los martinfierristas tuvieron la revista. Una revista como *Martín Fierro* es única en toda América Latina. Existe un montón de revistas, pero no de esas características.

S. C. y D. F.: ¿Y en cuanto a la repercusión social? Hace un tiempo, en una transmisión por TV, vimos que desfilaba en São Paulo una *escola do samba* que se llama Paulicéia Desvairada. Qué habría dicho Mário de Andrade si la hubiese visto...

J. S.: Creo que habría estado fascinado. Es verdad, en São Paulo siempre se hacen cosas sobre ese grupo, obras de teatro, películas, se han hecho varias exposiciones espléndidas sobre *Macunaíma* y una película. El año que viene se cumplen 450 años de la ciudad, y como en la tradición de los años veinte hubo mucha poesía urbana, que se preparen los brasileiros porque va volver Mário de Andrade, va a volver Oswald de Andrade con su poesía que es la apuesta a la gran metrópoli...

S. C. y D. F.: Lo interesante de que una *escola do samba* se llame Paulicéia Desvairada es cómo pasa a la cultura popular algo que viene de un movimiento de vanguardia, al que uno lo pensaría más restringido ¿no?

J. S.: Se criticó mucho al movimiento ligado a la Semana de Arte Moderno del 22 por ser elitista y pertenecer a la alta burguesía paulista, y eso es verdad. Bueno, pero no podía esperarse otra cosa, el momento de la preocupación por lo político y lo social viene después, aquí también pasó. Toda esa generación era, incluso Borges, independientemente de tener mucho dinero o no, proveniente de la burguesía. Arlt no, tal vez; pero sí Gironde, Nora Lange, todo ese grupo.

S. C. y D. F.: De todas maneras, leyendo los textos incluidos en *Vanguardias latinoamericanas*, aparece también la tensión entre lo estético y lo político, e incluso la irrupción de lo político en varios momentos ¿no es cierto?

J. S.: Sí, bueno, el fin de *Martín Fierro* se produjo por una cuestión política,

acerca de si apoyar o no a Irigoyen. En el Brasil, después de 1929 olvidense de las vanguardias: Oswald de Andrade se funde, el café se viene abajo, la bolsa de Nueva York... en fin... y se politiza todo, porque en 1930 Vargas sube al poder y todo el mundo se va al Partido Comunista. En cuanto a esa tensión entre lo estético y lo político, yo creo que quien mejor consigue un equilibrio es Mariátegui en Perú con *Amauta*. Él estuvo en Europa, estuvo en Berlín, vio a los expresionistas. Era un hombre de una gran sensibilidad y era muy radical, y conocía bien a los movimientos de arte de vanguardia.

S. C. y D. F.: Pero, en cómo entendía la vanguardia, y la autonomía del arte en general, Mariátegui es bastante excepcional respecto de otros pensadores marxistas, al menos de su época...

J. S.: Totalmente excepcional. Es muy interesante cómo aparece eso en el Brasil: ves las tapas de los libros de poesía de los años veinte y son hermosísimas, y las de los años treinta... aburridísimas, serias, pierden los colores, las letras son feas. Eso que interesaba en los años veinte, en la década siguiente no interesa más.

S. C. y D. F.: Tanto leyendo *Vanguardias latinoamericanas* como *Vanguardia y cosmopolitismo*, me parece ver un montón de tensiones que nunca se resuelven: una tensión entre compromiso y no compromiso político, otra entre autonomía del arte y heteronomía, otra entre lo nacional y lo cosmopolita. Lo interesante es que de algún modo siguen insistiendo. Si uno ve lo que está pasando en la poesía o en la producción artística, las tensiones son básicamente las mismas ¿no?

J. S.: Sí, pero hay algo que sucedió en el periodo y que no se repitió, y que es el efecto de ruptura. Si pensamos que en los años veinte, tanto aquí como en Brasil, todavía había gente que escribía en francés, que imprimía los libros en París (Los 20 poemas de Gironde están impresos en París y *Pau Brasil* de Oswald de Andrade también, tal vez a una cuadra de distancia, no dudo de que se cruzaron en algún café), entonces la ruptura fue brutal y el cambio fue de gran intensidad. Eso no se da después. Y cuando entra el elemento político, entra mucho como censura, en los años treinta especialmente. En el Brasil de 1930 a 1945 fue

tremendo. Pero también dio margen a otras cosas, porque no todo es vanguardia: las novelas de la tierra, el Nordeste, el primer Jorge Amado, son todos movimientos paralelos que van surgiendo y que conviven de alguna manera Y los propios participantes cambian mucho: algunos son una cosa en los años veinte, otra en los treinta y en los cuarenta son totalmente distintos. Mário de Andrade en los años cuarenta negó completamente lo que hizo en los años veinte...

S. C. y D. F.: Acá en la Argentina muchos hicieron lo mismo, salvo Giron-do...

J. S.: Giron-do era vanguardia permanente.

S. C. y D. F.: Yendo a tu trabajo en la investigación y la enseñanza universitaria, ¿Qué líneas o qué tendencias te interesan entre las que se manejan hoy?

J. S.: Lo tengo que decir con todas las letras, y no es ninguna novedad: veo un alejamiento de lo específicamente literario. Esto me parece problemático, es una polémica grande que empieza con los *cultural studies* en Inglaterra, que en Estados Unidos se transformaron en otra cosa. Se volvieron parte de un *curriculum* para el que hay que saber discursos de género, cuestiones de literatura que no forman parte del canon, o la cuestión del deseo, la cuestión de la mirada, en fin... Creo que todo eso es importante, pero para quien pasó por los grandes autores. En la academia a la manera norteamericana la gente no sabe analizar un verso. Hoy es muy difícil que alguien haga una tesis sobre un autor o sobre cuentos o sobre poesía, más bien se toman estos temas paralelos (no quiero usar la palabra "secundarios"). Hay un alejamiento de lo que yo considero la gran literatura, o lo que llaman "las altas literaturas".

S. C. y D. F.: ¿Estás de acuerdo con ese concepto: "altas literaturas"?

J. S.: Yo creo que no se lo puede negar. Aunque digan que es del siglo XIX, no se puede negar a Borges, ¿entiendes? Yo, como profesor de literatura hispanoamericana para alumnos extranjeros, no voy a dejar de dar sor Juana para hablar de algún otro, o del sexo de sor Juana, que tanto intriga a algunos. Si vas a los cursos, yo quiero ver quién te enseña *Primero sueño*: yo enseñaba 200 versos, ya era bastante para los alumnos y los fascinaba mucho, y creo que si no se en-



tra en eso —estamos hablando de personas que después van a ser profesores—, no se puede entrar en las cuestiones paralelas. O, por ejemplo, si se enseña el siglo XIX, yo creo que la fundación de la nación es fundamental, pero tienes que hablar de las grandes novelas del periodo.

S. C. y D. F.: Suena muy Harold Bloom eso...

J. S.: Puede sonar, la verdad es que yo vengo de mi propia experiencia, tal vez no me actualicé. Pero además, te digo, son autores que uno relee siempre con gusto y no se aburre.

S. C. y D. F.: Bueno, eso se percibe en tu prólogo a la edición argentina de *Vanguardia y cosmopolitismo*. Que en su momento vino muy bien, porque pasaba y pasa que cuando hablas de gran arte te hablan de democracia o te corren por ser de izquierda.

J. S.: Vamos de nuevo a Borges. Hubo toda una reivindicación del Borges criollista que me parece muy inteligente, necesaria, y que te ubica a Borges en un contexto donde no se le había visto claramente. Pero si te quedas con ese Borges, no sabes lo que es Borges. Porque no vas a ver criollismo en *Ficciones* o, por lo menos, lo que hace grande a *Ficciones* o *El Aleph* no es el criollismo. Sí, hay argentinismos ahí, lo vemos en los personajes, en la región, pero la gran literatura de esos cuentos no está en que hable de los gauchos y las márgenes. Yo creo que hoy más que nunca es necesario enseñar la gran literatura porque, te

digo, me aflige ver qué es lo que la gente va a enseñar.

S. C. y D. F.: ¿Por qué es más necesario hoy que nunca?

J. S.: Porque es lo que se dejó de enseñar. Es verdad que nosotros venimos de una tradición muy rígida, del estructuralismo, de la semiótica, de olvidarnos mucho del contexto, de estar metidos en los procesos de la literariedad específica. Pero si quieres ser profesor de literatura, aprende a analizar un texto literario y a distinguir lo bueno de lo malo. Si no, se hace muy aburrido, ¿no?

S. C. y D. F.: ¿En Brasil está impuesta esta tendencia?

J. S.: Yo no estuve en el último Abrialic [congresos de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada] pero parece que se dividieron en dos bandos, los estudios culturales de un lado y los de la literatura más específica del otro. Fue violenta la cosa. Sin duda hay una influencia norteamericana muy fuerte, lo que acaba siendo hasta gracioso, porque en el fondo se sigue siendo periférico. Quiero decir, acabamos por no ser originales ni en eso.

S. C. y D. F.: Precisamente, comparando la tuya con otras antologías de las vanguardias latinoamericanas, me parece que ésta es bastante menos "democrática". Y lo digo como un elogio, porque la verdad es que, en cuanto a la calidad de su producción, no todos los países latinoamericanos tuvieron movimientos igualmente importantes...

J. S.: Contrariamente a la constitución norteamericana, no todos nacemos iguales. Y está también el trabajo de la posteridad. Oswald estuvo 40 años casi sin ver segundas ediciones, no vio una reedición de *Pau Brasil*, sus dos novelas no las vio reeditadas, murió prácticamente como un fracasado y arruinado económicamente y ahora lo estudiamos. Lo que quiero decir es que la posteridad construyó también un canon, hizo la historia, que tampoco es muy unánime en Brasil —Río de Janeiro cuestiona mucho esta modernidad paulista—, pero no hay cómo deshacer lo que pasó en São Paulo... Claro que, por el otro lado, hoy existe la cuestión del mercado, que también consagra: en artes plásticas los valores suben, los museos son lugares de consagración y ahí aparece una lucha tremenda para deshacer eso si quieres moverlo un poco.

La primera vez

☞ Mario Monteforte Toledo

► Como un homenaje a la memoria de un Mario Monteforte Toledo (1911-2003), fallecido el mes pasado en la ciudad de Guatemala, publicamos este cuento tomado de su libro *La isla de las navajas*, obra editada por el FCE en 1993 en la colección Tierra Firme. Del mismo autor nuestra casa ha publicado *Una manera de morir* (Tierra Firme).

Con movimientos de albañilería niveló la almohada. No era propiamente una almohada sino un montón de hojas frescas cubiertas por la toalla —las hojas secas hacían demasiado ruido, sobre todo dentro de la cabeza, que se vuelve caja de resonancia de sonidos intolerables—. Además, no hacer ruido —y no es lo mismo que el silencio— ya era parte de su obligación en la montaña, y de la naturaleza de quienes llevaban tiempo en ella. Acomodó la cabeza exactamente de lado, sobre la mejor oreja, y se dispuso a conciliar el sueño. Nunca supo por qué se dice conciliar, como si uno estuviera de pleito con el sueño. Y cerró los ojos, cada vez más fuerte, hasta sentir el ardor a todo lo largo de los párpados, igual que si estuviese triturando polvo minúsculo. El roce con el saco de dormir fue secando la capa mucosa exudada por las plantas sobre la piel entre el calor de horno del bosque. Pobre querido saco, cobertor para los fríos de madrugada, lecho y casa, cofre de sus siete pertenencias, amparo de su mal olor, lo único blando para tocar en el mundo áspero del escondite y la huida y el descanso y el dormir, cuando era generoso y permitía buenos sueños, recordables y dignos de sonrisa. Y el sueño no acudía.

En la esquina del ojo cerrado comenzaron a esbozarse opacidades, nubes en

desbandada semejantes a ésas donde la gente sin mucho qué hacer distingue formas conocidas que luego se vuelven fantásticas, hasta desvanecerse, dejando una leve impresión de cataclismo.

No acudía, no iba a acudir el sueño. Con gran cautela, igual que para no destripar un tierno insecto reposando en el costado, se tendió de espaldas, completamente inmóvil, para no espantar el sueño que esta vez sí llegaría —tenía que llegar—, aunque no fuese sino porque él estaba resuelto a no pasarse la noche dando vueltas en la almohada.

Abominaba ese rato lívido entre el amanecer y el día, cuando el cielo tarda en perder su color ceniciento antes de la luz franca que acalla los gemidos, rugidos y murmullos de la oscuridad, y abre el cielo al viaje y al canto de los pájaros.

A ninguno de los antiguos subterfugios caseros para dormir acudió: canturrear una sola nota muy baja, hacer con la lengua pegada al paladar un siseo imitando el susurro de los riachuelos, ni contar ovejas haciéndolas saltar por pares —imposible no perder la cuenta después del primer cuarto de millar—. Tampoco servía el agotador esfuerzo por

recordar la infancia hasta las primeras sensaciones, de seguro muy concretas y sensuales, como la lengua del gato laminiendo la gota de leche en la comisura de la boca o el olor redondo y tibio a seno de la madre. Aseguran los sabios que también hay una memoria intrauterina no compuesta de palabras sino de algo así como vahos. Pero no acudía el sueño, no existía el sueño. Trató de mantener en cierto orden el saco de dormir, para recuperar la posición en que había fracasado la primera tentativa, y se sentó. Poco a poco vislumbró algunas siluetas en la negrura, iluminadas por esos relámpagos que ciegan tras permanecer mucho tiempo con los ojos cerrados.

Con prodigioso esfuerzo consiguió no oír, temiendo que si comenzaba se poblaría el cráneo de millones de sonidos en los que la selva se esmera por la noche, en el goce de su impune soledad maligna. No sólo continuaba la hurañez del sueño, sino se insinuaban todos los seres y las cosas con el ímpetu de lo que quiere nacer. La voluntad de repeler y borrar esos embriones de existencia era cada vez más impotente. Una especie de rumor terrible de la materia creciendo o



desintegrándose le recordaba que ahí le faltaban al mundo millones de años para formarse, y se sentía atraído por antigüedades en que el hombre aún comía crudo y con las uñas le disputaba las cuevas a la fieras para instalar su albergue.

De pronto, como salido de un árbol corpulento que estallara, apareció el soldado, ocupando toda la pantalla del insomnio. Lo reconocía entero: la piel cetrina, los ojos casi orientales fijos sobre un matorral abajo de su puesto vigía, la metralleta siguiendo puntualmente la mirada: el uniforme manchado a propósito del color de la hojarasca, con lamparones innumerables, incluso en los fondillos donde se limpiaba el sudor de la cara y los mocos. Como centro del cuerpo figuraba la sien desprotegida, cubierta por la piel más fina, palpitando al ritmo de la sangre al galope.

Oculto detrás de un tronco, pecho en tierra, apuntó su carabina a la cruz de la sien, donde la red de las venillas se intrincaba, y se dispuso a esperar que sucediera algo, sin saber exactamente qué. Al fondo de la estrecha barranca que lo separaba del soldado bajaba un arroyo con pretensiones de catarata. Uno a uno recordó los instructivos de campaña que les recitaba con su memoria de elefante el Sapo; terminaban con lo del índice y el pulgar encargados de oprimir el gatillo "como se destripa una pasta de dientes".

Le gustaría vestir al soldado como un monito de circo para divertir a los niños. Unos cascabeles danzarían en su gorra rematada por una borla; al brinco-tear le sobrarían brazos y cola. El soldado ya no sería soldado sin el uniforme. Lo llevaba puesto desde que la patrulla lo capturó en el campo donde segaba el trigo; o tal vez había entrado al cuartel por su gusto, porque a la muchacha de cachetes colorados y lunar junto a la boca sólo le gustaban los de uniforme. Él no sabía que en el cuartel enseñaban a los hombres a matar.

Cómo se llamará el soldado, o al menos cuál será su número de inventario en el ejército, se preguntó. Un ser sin nombre no es nadie, nada; ni siquiera se le puede recordar. Le provocaba llamarlo a gritos más fuertes que el rumor del agua, averiguar si le gustaban las naranjas y si tenía hermanos y alguna hermana de dieciséis años; quizá él riera entonces, con muchos dientes blancos y las encías color de tomate, y le preguntaría

si le gustaban las películas de balazos y si por casualidad no le quedaba por ahí un caramelo de menta. Pero debía odiarlo, debía odiarlo aunque fuese amorosamente, así como amaba, odiándolos, a los amigos, a las dulces colegialas, a las ceibas y los geranios de los parques, destripados y muertos de sed, que dejara allá en su pueblo, en la otra vida.

Siguió esperando; también la sien esperaba, ahora convertida en un pequeño animal acorralado. Le hacía bien esperar, sintiendo como si acaparara el privilegio de otorgar el perdón y la misericordia. Pero allá dentro de él, un reloj de arena dejaba caer sus últimos granos; percibía su rumor inexorable, su capacidad de cambiar el mundo en un instante.

Entre sus ojos, la última arena y la mira del arma había una silenciosa complicidad, semejante a la de las fuerzas concertadas para el ataque contra una torre atalaya. El torrente de la sangre le golpeaba en los oídos y se le secó la boca. Había comenzado un tiempo fatal, del que nada ni nadie podrían escapar. De pronto el soldado abrió mucho los ojos, alzó la cabeza, desplazó la mira del arma hasta un poco abajo del matorral. Él rectificó la suya, y estremecido por la descarga súbita de una orden oscura e inapelable, disparó.

El soldado alzó los brazos y soltando el arma como si esparciera tiernamente semillas en el surco, cayó de espaldas.

Entonces él se dio cuenta de que no sabía en qué momento se iba la vida, qué cabía entre la bala y la muerte, cómo se veía la muerte antes de perder la vida.

El soldado había desaparecido de la pantalla del insomnio y él no sintió mayor alivio. Estaba solo, en una soledad cercana a dejar de existir. Ya tampoco la selva entrometía su presencia. Cerró los puños y se contrajo sobre sí mismo, con un apremio infinito de convertirse en algo inerte y mineral.

Ahora era él quien ocupaba la pantalla, estirándose para desentumecer el cuerpo. Cruzó la barranca y, alerta, se aproximó al soldado. De cerca parecía más pequeño, acaso porque las botas eran bastas, engordadas por el lodo, y al uniforme de campaña le sobraba tela (probablemente le habían dado en el cuartel las prendas de un soldado muerto). En los bolsillos encontró algunos billetes arrugados, un lápiz, una carta, tres

cabullas de mariguana apagadas con los dedos, un espejito redondo de dorso azul (de los que usan las criadas), la estampa de un santo con cara de loco y esa materia pastosa, ratonil, que se aloja en los pliegues más recónditos de la ropa. Se guardó el parque, el cuchillo de caza y se cruzó la metralleta en bandolera.

Al ponerse de pie tuvo que reconocer que había hecho esfuerzos para no verle la cara al hombre. La cara también era el hombre. Sí: tenía que hacerlo, aunque no fuese más que para completar el parte al comandante. Era un rostro neutro de campesino, de facciones como labradas al descuido, altos los pómulos, boca de labios gruesos; asombraba descubrir su parecido con todos los soldados, en la frente cicatrices de niño insoportable o de más tarde, cuando trabajaba con alguien de cruel humor negro. El dolor y la sorpresa se unían en sus ojos abiertos; miraba de frente, como los retratos que en su casa lo seguían a uno por todas partes, malignos y amenazadores.

En el río se lavó despacio las manos, la cara y tomó agua hasta sentirla resbalar por el pecho con frialdad de daga. Se miró las manos con placer y agradecimiento porque no habían cambiado: seguían jóvenes, inocentes, prestas a cerrarse sobre lo apetecible y a despilfarrar lo demás.

A paso seguro internose en la montaña. En un descanso lo invadieron los familiares susurros del bosque y el vuelo de un ave de suntuoso plumaje huyendo entre las ramas. La idea de extraviarse le cruzó por la mente; la cerrazón de los árboles no permitía ver el sol. De poco le ayudaban en ese trance los instructivos. Tomó aire varias veces y ordenó sus pensamientos. Por un cortador de madera supo, recién llegado a la montaña, que solía encontrarse a algún cazador muerto a 100 pasos atrás del campamento; andaba perdido y apenas conservaba muñones de carne sobre los huesos; los últimos animales junto a la carroña, metiendo la cabeza entre el esqueleto eran los zopilotes, y esas moscas gordas, sebosas, lentas, atraídas por el hedor de la cadaverina desde distancias incalculables. El muchacho venteó como una res en busca del bebedero y, presintiendo el rumbo, reanudó la marcha.

En un calvero se detuvo de nuevo. Guacamayas y loros atravesaban el cielo

en parvadas alharaquientas. No quedaba mucho tiempo de sol; pero ya él sabía a dónde iba. Entonces apoyó las armas en un tronco, echó la cabeza hacia atrás, respiró hondo, se clavó las uñas en el pecho y lloró con todos los pedazos de su cuerpo, un llanto de siglos, desolado, corrosivo y a la vez lleno de manso agradecimiento porque lo sumergía en un baño de agua tibia y cristalina.

Por primera vez, había matado a un hombre.

Debajo de las ciudades y los cementerios, trepando y bajando por la vasta geografía del planeta, una corriente subterránea de miles y miles de años llegaba hasta Caín y encadenaba a la estirpe de los homicidas, de los que no admiten el fardo de cuidar a su hermano. Pero matar era una responsabilidad muy grave, mucho más grave que morir; esto lo aprendió el muchacho allá en su pueblo casi con las primeras palabras, y en la mirada de la gente grande.

La pantalla del insomnio estaba limpia. Pronto rompería la aurora y la noche más larga del mundo quedaría atrás, deshecha por el olvido.

El muchacho se despezó, bostezando, enrolló su saco de dormir y contestó el saludo de uno de sus compañeros, el que roncaba y se metía entre la boca raíces para que se oyera menos; era tonto, bueno y alegre.

El muchacho no pudo verse la cara en el espejo del soldado porque lo empañaban el rocío y el vaho de la selva; apenas vislumbró la sien, extraordinariamente viva. A paso lento se encaminó al vivac con sus trastos de plástico de los que usan los presos y los jóvenes exploradores, y convocó al hambre descubriendo en el sopero el polvo de queso salvado de la víspera.

Alguien silbaba una vieja melodía.

Entonces pensó que todo estaba bien y lo dijo en voz alta, con la suavidad y la desaprensión del solitario o del guerrero rodeado de gente que sabe todos sus secretos.



Notas para leer a Mario Monteforte Toledo

✿ **Carlos Montemayor**

► De Carlos Montemayor el FCE ha publicado *Abril y otras estaciones [1977-1989]*, colección *Letras Mexicanas*, 1989; *Arte y trama en el cuento indígena (Antropología, 1998)* y *Arte y plegaria en las lenguas indígenas (Antropología, 1999)*.

Habla Mario Monteforte —escuché por teléfono un día de 1973. Le paso al poeta Jaime Valdivieso —agregó.

En esa época yo era director de la *Revista de la Universidad de México* y había abierto sus páginas a muchos escritores que en nuestra América engrandecían la lengua española y portuguesa. Con ese motivo había cruzado algunas cartas con Jaime Valdivieso. Esa llamada y la amistad en común con el poeta chileno me brindó la oportunidad de tratar a Mario Monteforte Toledo y visitarlo en su casa de San Ángel, rodeado de libros, de una colección de dagas (como las que el protagonista de *Anaité*, Jorge, y Johnson, protagonista de *Los adoradores de la muerte*, regalaron a sus guías en distintas selvas) y otra más de pipas que años después le compré y disfruté.

Mi padre era asiduo lector suyo en Parral. Él y algunos amigos de mi padre discutían semanalmente los artículos de los dos o tres principales colaboradores de la revista *Siempre!* Uno era Vicente Lombardo Toledano. Otro, Mario Monteforte, pues tenía un singular talento para tratar todos los asuntos del mundo. Quiero decir, ciertos conflictos sociales de Latinoamérica, Asia y Europa. Mario Monteforte Toledo fue, pues, desde mi infancia, un referente importante para analizar los procesos sociales con una óptica más amplia que la que ofrece un cristal ideológico estrecho, y mucho más abarcador que la visión que



aporta el solo conocimiento de intereses y pasiones de una historia doméstica.

Cuando lo conocí personalmente, Mario Monteforte desplegaba una intensa labor como profesor e investigador en la Universidad Nacional Autónoma de México y en el Instituto de Investigaciones Sociales de la misma universidad. Para ese momento ya había publicado libros fundamentales como *Guatemala. Monografía sociológica*, de 1959; *Partidos políticos latinoamericanos*, de 1961; *Tres ensayos al servicio del mundo que nace. (La política de no alineación)*, de 1962; *La reforma agraria en Italia. Experiencias para México*, de 1963; *Mirada sobre Latinoamérica*, de 1971; y *La revolución militar a la peruana*, aparecido en ese mismo año de 1973.

En la edición actualizada de 1985 de su *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Seymour Menton lamentó este periodo de Mario Monteforte Toledo por haberse alejado de la novela, o al menos, por no haber concentrado todos sus esfuerzos en la novela. Seymour Menton y algunos otros profesores estadounidenses han creído a veces que los escritores latinoamericanos deberíamos estar al

1947

revista de avance

servicio de sus cátedras y de sus alumnos y no privarlos de la ocasión de analizar en una secuencia cronológica y constante los altibajos de la novela hispanoamericana. Es decir, algunos creen que cuando los escritores no escribimos novelas nos estamos portando bastante mal y que acaso se trata de un imperfecto disfraz de pereza literaria. Es difícil, en efecto, para profesores puros ver algo más allá de la naturaleza aparentemente interior de las novelas de ciertos autores latinoamericanos, particularmente esa cosa que designamos en español con la palabra "realidad". O mejor nuestra "realidad social" para ser exactos, y al mismo tiempo ambiguos.

Nuestros países de pronto parecen ya formados y dispuestos a una mejor y más civilizada vida y en el siguiente momento comienzan a deshacerse o re-

hacerse de nuevo. Son una piedra de Sísifo que a veces remontan los peruanos, después los colombianos, luego los guatemaltecos, otra vez los mexicanos, más tarde los chilenos, después los argentinos. Ante esta realidad que suele escapar a las cátedras químicamente puras de la literatura, hay autores que no queremos eludirla y aceptamos intervenir en ella de diversas maneras. Imposible suprimir u olvidar esta faceta social que no se restringe al ámbito de la literatura en muchos escritores de nuestros países, desde Domingo Faustino Sarmiento, Pablo Neruda o Rómulo Gallegos, en Sudamérica, hasta Vicente Riva Palacio, Ignacio Manuel Altamirano o Martín Luis Guzmán, en México.

La vasta obra de Mario Monteforte Toledo se inscribe en esta tradición, en esta fuerza continental. Conviene verla

así, como un todo, como una amplia y minuciosa forma de entender el mundo, de penetrar en él con todas las herramientas posibles: las del cuento, las del teatro, las de la novela, el análisis político y la investigación social o las del asombro por la escultura y la plástica (o como él mismo lo ha dicho, las piedras vivas y los signos del hombre).

Esta visión fue tomando fuerza, desde su propia biografía, quizá desde los 17 años que surgió como líder universitario, más tarde como secretario general del Partido de la Revolución Guatemalteca de 1944 a 1948, embajador de Guatemala en las Naciones Unidas en 1946, diputado al Congreso unicameral de 1947 a 1951 y presidente del Congreso y vicepresidente de la República de 1948 a 1949. El exilio después maduró al humanista. Y acaso, igualmente, el trabajo de traducción de ciertos libros en la década inicial de ese exilio. Me refiero a tres traducciones del inglés: *Los libros del Conquistador*, de Irving Leonard, *Las relaciones industriales y el orden social*, de W. E. Moore y *Vida de John Maynard Keynes*, de E. F. Harrad.

Las otras dos traducciones fueron del francés: la obra capital del historiador francés Fernand Braudel, *El Mediterráneo y el mundo del Mediterráneo en la época de Felipe II* en cotraducción con Wenceslao Roces, y *El alma romántica y el sueño*, de Albert Béguin.

Necesario reconocer su dilatado magisterio al servicio del conocimiento social de nuestro tiempo. Esta podría ser quizá la dimensión medular de su obra entera: el conocimiento social de nuestro tiempo, no solamente el encadenamiento anecdótico de su serie de novelas, cuentos, obras de teatro o ensayos. No solamente, sobre todo, el análisis aislado, didácticamente aislado, de su asombrosa obra narrativa. Un conocimiento social que no anula el conocimiento del individuo y de nuestras culturas, de las pasiones y esperanzas individuales que vibran en los integrantes de los muchos pueblos de ahora y de ayer, de nuestros muchos pueblos también de mañana.

A menudo se afirma que infancia es destino. Las razones clínicas o científicas de esta aseveración no podría ponerlas en duda. Siento que en la infancia descubrimos el mundo desde ciertos espacios y en cierta forma. Lo que llaman destino es quizá la necesidad continua de



extender (en ocasiones cerrar) esos espacios y de ampliar (en ocasiones obstruir) esos acercamientos. Traigo a colación esto por un paralelismo: a veces el primer libro de un escritor es también destino. Pienso que es el caso de un escritor como Mario Monteforte Toledo. Para recorrer y acercarnos a su narrativa destaquemos por ello ciertas constantes que surcan su obra desde la novela *Anaité* hasta la novela *Los adoradores de la muerte*; es decir, desde el año 1938 al año 2001.

Llamo constantes a elementos narrativos diversos (situaciones, atmósferas, caracteres, tramas, descripciones, mecanismos de estilo) que van enriqueciendo, profundizando, ampliando o reafirmando espacios vitales de individuos, grupos, regiones, épocas o pueblos que aparecen en los relatos. Son constantes, además, porque reaparecen una y otra vez como los caminos de acceso a las verdades que su narrativa se propuso descifrar o compartir como uno de los más amplios y profundos aportes de la literatura de nuestra lengua y nuestro continente.

Mario Monteforte publicó *Anaité* en 1948, aunque la novela fue escrita más de 10 años antes, puesto que ganó un concurso en 1939 y, por tanto, se remonta a los años de 1937 y 1938. *Anaité* no es sólo un raudal del Usumacinta y la selva; es también un sitio remoto, un lugar extraordinario para apartarse de lo que llamamos civilización, aunque en ese sitio remoto sea posible caer de nuevo en un mecanismo social o íntimo más terrible que el del mundo que se ha dejado atrás. *Anaité* es el primer viaje hacia lo remoto de varios personajes de Monteforte. Lo remoto aleja a Pedro Matzar de su aldea indígena del lago de Atitlán en la novela *Entre la piedra y la cruz*. En la novela *Donde acaban los caminos* lo remoto aparece como el pueblo serrano al que llega el médico Raúl Zamora; después, lo remoto se convierte en la choza de Antonio Xahil (y más aún, lo remoto se torna la cultura indígena misma). Lo remoto para María Xahil es, en cambio, la montaña donde acaban los caminos y la vida.

Muy semejante a ese caminar de María Xahil es la fuga hacia el paraje donde aprende a volar y a morir Diego Cox, personaje del cuento *El joven pájaro*, del volumen *La cueva sin quietud*. En estos relatos, lo remoto asume una ondulante



faz. Es el exilio en *Cosas de españoles*, un manicomio en *Barco de papel*, una placa enviada por correo en *Chon, el pelicano*, una cueva sagrada en *Los de la sangre de Iztayub* o la reflexión, el dolor silencioso e intolerable de la mente de un individuo solo en el cuento que da título al libro. En la novela *Una manera de morir*, lo remoto para Peralta es su incorporación al mundo de la burguesía. En la novela *Llegaron del mar* lo remoto tiene tres rostros: es el espacio del que llegan los guerreros del reino Tucur, que invaden, matan y humillan al pueblo del viejo Ixcayá; es el recorrido del viejo Ixcayá en busca de la rebelión y la libertad; es, por último, el mar, vientre de donde provienen los nuevos conquistadores con armas de fuego, caballos y armaduras. Lo remoto aparece ante el lector como la Isla de las Navajas en el cuento que da título a otro volumen de relatos de 1993; sin embargo, para el que protagoniza la historia lo remoto se revelará más allá, al final de un viaje subsecuente, en un sitio más distante y desierto que la isla misma. Lo remoto surge otra vez en la selva pura e incontrolable adonde Johnson conduce a sus seguidores en *Los adoradores de la muerte*, novela magistral escrita 62 años después de *Anaité*.

Estos sentidos de lo remoto y, particularmente, de la dualidad comienzan a formularse con claridad en la novela *Entre la piedra y la cruz*. Recordemos que los siameses de *Los adoradores de la muerte* habían revelado a Johnson que la libertad consistía en la capacidad de encarnar “la portentosa lucha entre los mayores poderes del universo: ser y dejar de ser, vivir y morir al mismo tiempo”. Esta es la revelación que asombra a Pedro

Matzar cuando, herido en el hospital, rencuentra a Margarita, la hija de la familia criolla que lo había protegido de niño.

Es notable que este viaje hacia lo remoto en términos espaciales y culturales, y la concepción dual como fuerza de fundación, provinieran del personaje indígena, de la cultura que suele ser lo remoto para nosotros. En la amplia biografía de novelas en lengua española, portuguesa e inglesa de este continente sobre los pueblos nativos, no había despuntado aún el acercamiento desde lo remoto del mundo indígena como una totalidad autónoma. Esta es una aportación esencial de la obra de Mario Monteforte Toledo. En principio, gemelos son los países de nuestro continente que cuentan con una significativa población indígena y criolla. En principio, también, lo remoto está en nuestras manos, pero su cercanía nos ciega como una intolerable distancia. Entender este valor remoto de nuestra propia naturaleza dual es otra de las profundas aportaciones de la obra de Mario Monteforte. El proceso de su descubrimiento, de su conocimiento, es, efectivamente, en su obra, como un constante viaje, un constante avance hacia lo ignoto, hacia la conclusión del mundo, de la vida, de la conciencia.

Adiós, amigo, hermano. Adiós.

• Texto tomado de *La Jornada*





FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

• DIRECTORIO DE FILIALES •

mmichaus@fce.com.mx - ventasinternacionales@fce.com.mx
 Carretera Picacho-Ajusco, 227, Col. Bosques del Pedregal, Tlalpan, C. P. 14200, México, D. F.
 Tels.: 5227-4626, 5227-4628, 5227-4672. Fax: 5227-4698 • Página en internet: <http://www.fondodeculturaeconomica.com>
 Almacén: José Ma. Joaristi, 205, Col. Paraje San Juan, México, D. F.
 Tels.: 5612-1915, 5612-1975. Fax: 5612-0710

ARGENTINA	BRASIL	COLOMBIA	CHILE
Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A. Alejandro Katz	Fondo de Cultura Económica Brasil, Ltda. Isaac Vinic	Fondo de Cultura Económica Ltda. (Colombia) Juan Camilo Sierra	Fondo de Cultura Económica Chile, S. A. Julio Sau Aguayo
Sede y almacén: El Salvador 5665 1414 Capital Federal, Buenos Aires Tel.: (5411) 47771547 Fax: (5411) 47718977 ext. 19 fceak@attglobal.net info@fce.com.ar www.fce.com.ar	Sede, almacén y Librería Azteca: Rua Bartira, 351, Perdizes, São Paulo CEP 05009-000 Brasil Tels.: (5511) 36723397 y 38641496 Fax: (5511) 38621803 aztecafondo@uol.com.br	Sede, almacén y librería: Carrera 16, 80-18 Barrio El Lago, Bogotá, Colombia Tel.: (571) 5312288 Fax: (571) 5311322 fondoc@cable.net.co www.fce.com.co	Sede, distribuidora y librería: Paseo Bulnes 152, Santiago de Chile Tels.: (562) 6972644 6954843 • 6990189 y 6881630 Fax: (562) 6962329 jsau@fce.tie.cl fdechile@ctcinternet.cl distribucion@fce.tie.cl libreria@fce.tie.cl

ESPAÑA	ESTADOS UNIDOS	GUATEMALA	PERÚ	VENEZUELA
Fondo de Cultura Económica de España, S. L. Juan Guillermo López	Fondo de Cultura Económica USA, Inc. Jaime Aljure	Fondo de Cultura Económica de Guatemala, S. A. Sagrario Castellanos	Fondo de Cultura Económica del Perú, S. A. Carlos Maza	Fondo de Cultura Económica de Venezuela, S. A. Pedro Juan Tucatz Zunino
Librería México: C/Fernando El Católico, 86 Conjunto Residencial Galaxia Madrid, 28015, España Tels.: (3491) 5432904 y 5432960 Fax: (3491) 5498652 www.fcede.es jglopezfce@terra.es	Sede, almacén y librería: 2293 Verus St. San Diego, CA. 92154, Estados Unidos Tel.: (619) 4290455 Fax: (619) 4290827 bmireles@fceusa.com www.fceusa.com	Sede, almacén y librería: 6ª Avenida, 8-65, Zona 9 Guatemala, C. A. Tels.: (502) 3343351 3343354 • 3626563 3626539 y 3626562 Fax: (502) 3324213 scastellanos@fceguatemala.com vgil@ceguatemala.com hzavala@ceguatemala.com	Jirón Berlín 238, Miraflores, Lima, 18, Perú Tels.: (511) 2429448 4472848 y 2420559 Fax: (511) 4470760 carlosmazap@yahoo.com fce-peru@terra.com.pe Librerías del FCE en Perú: * Berlín 238, Miraflores * Comandante Espinal 840, Miraflores * Jirón Julín 387, Trujillo	Sede y Librería Solano: Av. Francisco Solano entre la 2ª Av. de las Delicias y Calle Santos Ermini, Sabana Grande, Caracas, Venezuela Tel.: (58212) 7632710 Fax: (58212) 7632483 solanofc@cantv.net Librería Fondo de Cultura Económica: Edif. Torre Polar, P. B., local "E" Plaza Venezuela, Caracas, Venezuela Tel.: (58212) 5744753 Fax: (58212) 5747442
Almacén: Vía de los Poblados, 17, Edificio Indubuilding-Goico 4-15, 28033, Madrid Tel.: 91 7632800/5044 Fax: 91 7635133 fcespvent@interbook.net				

• NUESTRAS LIBRERÍAS •

ALFONSO REYES Carretera Picacho-Ajusco 227, Col. Bosques del Pedregal, México, D. F., Tels.: 5227 4681 y 82	OCTAVIO PAZ Miguel Ángel de Quevedo 115, Col. Chimalistac, México, D. F., Tels.: 5480 1801 al 04	EN EL IPN Av. Politécnico esq. Wilfrido Massieu. Col. Zacatenco, México, D. F., Tels.: 5119 1192 y 2829	FRAY SERVANDO TERESA DE MIER Av. San Pedro 222, Col. Miravalle, Monterrey, N. L., Tels.: 8335 0319 y 71
DANIEL COSÍO VILLEGAS Avenida Universidad 985, Col. Del Valle, México, D. F., Tel.: 5524 8933	JUAN JOSÉ ARREOLA Eje Central Lázaro Cárdenas 24, esq. Venustiano Carranza, Centro Histórico, Tel.: 5518 3231	UN PASEO POR LOS LIBROS Pasaje Zócalo-Pino Suárez del Metro, Centro Histórico, México, D. F., Tels.: 5522 3016 y 78	JOSÉ LUIS MARTÍNEZ Av. Chapultepec Sur 198, Col. Americana, C. P. 44140, Guadalajara, Jalisco, Tels.: 3615 1214 con 10 líneas

NOVEDADES Y SUGERENCIAS DE NUESTRO CATÁLOGO •

• SERGIO PITOL

Obras reunidas I.
Juegos Florales • El tañido de una flauta
Tezontle

Juegos florales "es un conjunto de historias entremezcladas", un rompecabezas que el lector tiene que armar, donde le es permitido "jugar, hacer trampas y componendas". *El tañido de una flauta*, por su parte, es un homenaje a las literaturas germánicas, en especial a Thomas Mann y a Herman Broch. "El tema central es la creación... la literatura, la pintura, el cine... La novela absorbió la relación entre el artista y el mundo. Su signo es la creación."

• ERNESTO CARDENAL
Vida perdida. Memorias I
Tierra Firme

En *Vida perdida*, Cardenal sabe crear el suspenso necesario para atrapar al lector. Comienza con un viaje a un monasterio de Kentucky y va intercalando historias de infancia, las primeras aventuras amorosas, recuerdos de la familia y los amigos, noticias de sus aficiones y estudios universitarios. Aparecen así sus motivos para tomar los hábitos, por qué tuvo que dejarlos y dónde fue a parar después. *Vida perdida*, escribe el poeta, "se inicia con un viaje [...] que he llamado viaje al cielo, y el cual me llevó después a Solentiname. En *Las islas extrañas* [segundo volumen de estas memorias] hablaré de Solentiname".

• ANTONIO ALATORRE
El sueño erótico en la poesía de los siglos de oro
Lengua y Estudios Literarios

Esta antología del gran filólogo Antonio Alatorre posee las condiciones de un trabajo escrupuloso y de perfiles reveladores, y encumbra la condición poética lejos de las preocupaciones académicas, sin desdeñarlas categóricamente. Se trata de un recuento de lecturas apasionadas y análisis fervientes, provenientes del crítico riguroso que escribe con amenidad y sencillez.

• JORGE SCHWARTZ
Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos
Tierra Firme

La presente obra muestra una recopilación de ensayos, prólogos, poemas, reflexiones y autoconfesiones en torno a las corrientes denominadas "vanguardistas" del siglo xx latinoamericano, desde el criollismo ultraísta del joven Borges, pasando por el indigenismo de Mariátegui, hasta la glorificación del dinamismo de la ciudad y de la máquina en los manifiestos del brasileño Oswald de Andrade. Sin duda, la lectura de estos textos garantiza una osada exploración del mapa literario que abarca de la urbe a la pampa, cruzando por la orografía del futurismo, el constructivismo, el estridentismo, el surrealismo, la negritud y la raza cósmica.

• CARLOS PELLICER

Iconografía
Investigación iconográfica y bibliografía de Alba C. de Rojo. Prólogo de Carlos Monsiváis
TEZONTLE

El cuidadoso trabajo de Alba C. de Rojo, al reunir las prácticas de un vuelo renovador y luminoso del poeta Carlos Pellicer, mediante la recuperación, la evaluación y la selección de fotografías y expresiones pictóricas, con la oportuna colaboración de Carlos Pellicer López y las reflexiones concisas y lúbricas de Carlos Monsiváis, es una invitación a la añoranza y el ofrecimiento del panorama armado por la sensibilidad y la audacia de la luz...

• ERNESTO CARDENAL
Las islas extrañas. Memorias II
Tierra Firme

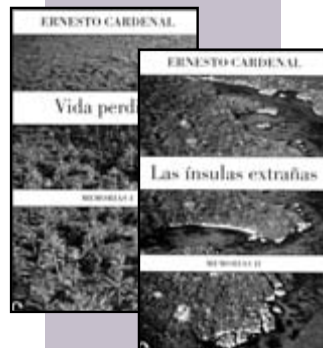
El autor relata en *Las islas extrañas* su paso por el seminario en Colombia, del que salió con los votos del sacerdocio. Después, la fundación de una comunidad religiosa en la isla de Solentiname, en el lago de Nicaragua; los viajes al extranjero de un poeta interesado en resolver los problemas sociales de América Latina y, especialmente, de su país; la relación con sus editores; el terremoto que arrasó barrios enteros de Managua; los ideales socialistas y cristianos; la revolución sandinista, y otros sucesos que colman una vida intensa y fecunda.

• RAÚL ZURITA
INRI
Tierra Firme

A partir de la desollante imagen de los cientos de cuerpos que fueron arrojados al mar, los ríos y cordilleras de Chile, *INRI*, el primer libro que Raúl Zurita publica después de un silencio de tres años, representa una Pasión que hace de los paisajes un inmenso memorial. Esta obra no sólo constituye lo que es posiblemente uno de los momentos más altos de la poesía de su autor sino que, como nos lo refiriera la crítica, "viene a cumplir con el duelo que a Chile le faltaba".

• HELOISA BUARQUE Y JORGE MONTELEONE
Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporáneas.
Antología bilingüe

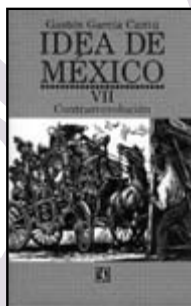
Esta antología ofrece un itinerario posible de los últimos 50 años en la poesía argentina y brasileña, a la manera de un mapa en el que cada autor semeja un punto y, a su modo amplía, modula o incluso quebranta las reglas del canon. Un trazado que refleja el presente sin perpetuarlo y busca guiar al lector a través de la escritura que acaso más riqueza y desafíos pueda presentarle: la de los contemporáneos.



Idea de México

GASTÓN GARCÍA CANTÚ

**FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
VIDA Y PENSAMIENTO DE MÉXICO**



Historiar el presente ha sido complemento del investigador acucioso. Con él ocurrirá algo semejante a sus antecesores liberales cuyas tesis se estudian y reúnen en la hemeroteca, aunque una selección comienza a ser reunida en *Idea de México*, en cuyos tomos se advierte la unidad de una obra cuyo título general coincide con el que es, en este caso, el mundo del escritor. Curioso destino el suyo ese de haber empeñado una vida en formarse como historiador para distinguirse, en plena madurez intelectual, por su labor política a través del periodismo. Es indudable, no obstante, que los embates del México actual serán estudiados en sus páginas y que las siguientes generaciones habrán de consultarlas al inquirir los procesos de cambio de un país que, en pocas décadas, ha ido de la revolución a la contrarrevolución y pasado del capitalismo salvaje a las aspiraciones democráticas sin resolver aún remanentes coloniales.

MARTHA ROBLES

GASTÓN GARCÍA CANTÚ. *Idea de México*, 7 tomos: I. *Los Estados Unidos*; II. *El socialismo*; III. *Ensayos 1*; IV. *Ensayos 2*; V. *La derecha*; VI. *El poder*; VII. *Contrarrevolución* (edición de 2003). FCE, colección Vida y Pensamiento de México.

• **NUESTRA DELEGACIÓN EN GUADALAJARA:** Librería **José Luis Martínez**, Avenida Chapultepec Sur 198, Colonia Americana, Guadalajara, Jalisco, Tels.: (013) 3615 1214, con 10 líneas •

• **NUESTRA DELEGACIÓN EN MONTERREY:** Librería **Fray Servando Teresa de Mier**, Avenida San Pedro 222, Colonia Miravalle, Monterrey, Nuevo León, Tels.: (018) 8335 0371 y 8335 0319 •



ORDEN DE SUSCRIPCIÓN

Señores: sírvanse registrarme como suscriptor de *La Gaceta* por un año, a partir del mes de: _____

Nombre: _____
Domicilio: _____
Colonia: _____
Ciudad: _____ C. P.: _____
Estado: _____ País: _____
E-mail: _____

• **SUSCRIPCIONES NACIONALES:** Remitir cheque a favor del Fondo de Cultura Económica por costos de envío por la cantidad de \$150.00. O, en su caso, ficha de depósito al fax (55) 5449-1827. Este depósito deberá hacerse a la cuenta No. 51908074799 del Banco Santander Mexicano, sucursal 07, plaza 001.

• **SUSCRIPCIONES AL EXTRANJERO:** Adjuntar giro postal o cheque por la cantidad de 45 dólares.

(Llene esta forma, recórtela y envíela a la dirección de la casa matriz del FCE: Carretera Picacho-Ajusco, 227; Colonia Bosques del Pedregal, Delegación Tlalpan, C. P. 14200, México, D. F.)
www.fondodeculturaeconomica.com

