

RAFAEL OLEA FRANCO, y ANTHONY STANTON, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. El Colegio de México, México, 1994; xv + 461 pp.

Confieso que salgo entusiasmado y enriquecido por la lectura atenta de las 40 ponencias presentadas en el volumen, incluyendo el “retrato” magistral, matizado y de una claridad meridiana que Octavio Paz nos propone de Jaime Torres Bodet, “poeta secreto y hombre público”. 40 ponencias, a las que se añaden unos testimonios sobre los Contemporáneos, coordinados por Cristina Pacheco y protagonizados por Clementina Otero, José Luis Martínez y Rafael Solana. O sea 461 páginas apretadas de texto*.

Me adentré en este libro como en una selva casi continuamente encantada, poblada de textos nutridos por una larga familiaridad con la obra de los Contemporáneos y con su contexto histórico y cultural, por una erudición bibliográfica verdaderamente vertiginosa pero siempre controlada —particularmente en el manejo de revistas y de correspondencias, cuyo interés subraya Guillermo Sheridan en su estudio de la correspondencia inédita de José Gorostiza—, y por un rigor metodológico en el análisis absolutamente ejemplar. Pasé cinco días seguidos leyendo estos estudios forzosamente breves pero de una densidad extraordinaria, y tengo la firme convicción de que me hubiera sido necesario tener dos semanas más para meditarlos y darles su verdadero alcance.

Quiero decir también que como responsable de un grupo de investigaciones literarias y director de una revista donde publicamos las Actas de los Coloquios internacionales que cada dos años organizamos en la Sorbona, quedo pasmado de admiración frente al trabajo de coordinación, recopilación y redistribución de las ponencias que han hecho, en el plazo relativamente breve de dos años, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, a quienes felicito calurosamente. Han transformado la selva en un jardín a la francesa, lo que en el caso de los Contemporáneos era casi imprescindible.

Quisiera adelantar tres breves observaciones previas:

1) Los textos críticos aquí propuestos son el resultado equilibrado de una triple opción:

a) una lectura “rigurosa” —en el sentido que los Contemporáneos daban a esta palabra— de los textos de referencia, o sea los poemas, novelas, cuentos, ensayos, artículos, cartas, obras de teatro, etc., de los Contemporáneos;

b) un manejo particularmente acertado de una bibliografía crítica directa —la que manejaban los mismos Contemporáneos: Mallarmé, Cocteau, Gide, Juan Ramón Jiménez, Giraudoux, Baudelaire,

* Texto leído en la presentación del libro *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, el 17 de mayo de 1994.

Nietzsche, etc., que los participantes en el Coloquio se esforzaron en leer de nuevo— y de una bibliografía indirecta, que ayudó a los ponentes a profundizar y asentar sus análisis: Baudrillard, Barthes, Bajtín, Linda Hutcheon, Lezama Lima, Freud, Schlovski, Paz, etc. “Se diría —afirma Evodio Escalante en su brillante y polémico artículo titulado “Contemporáneos y Estridentistas en el estadio del espejo”— que la historiografía literaria con la que contamos permanece ajena a cuanto de interesante se ha producido en los terrenos de la teoría y la metodología durante los últimos años”. Creo que *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* le ofrecerá ampliamente con que tranquilizarse en el particular;

c) una sensibilidad literaria constantemente en alerta, que proporciona al lector una serie de hallazgos expresivos y de fórmulas aclaradoras, permitiéndole una mejor penetración en los textos y evitando la mayor parte del tiempo la jerga pedante y oscura que una mala comprensión de la “nueva crítica” había puesto de moda en los últimos años.

2) La segunda observación tiene que ver con la historia literaria, a la que, según parece, se está rehabilitando actualmente, después de un largo y quizá injusto eclipse: me llamó la atención, mientras leía estas ponencias, el parentesco y las conexiones entre las preocupaciones y las obras literarias de los Contemporáneos, y las de otros escritores latinoamericanos, en el período de entre-guerras: Huidobro, obviamente —Eugene Moretta subraya de paso su influencia sobre el primer Pellicer—, pero también este otro chileno, Juan Emar, en los artículos que publica en el diario de su padre en los años 20, los argentinos Macedonio Fernández y Oliverio Girondo, César Vallejo, el ecuatoriano Alfredo Gangotena, y sobre todo Borges. La parte final de *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* abre perspectivas de comparación con el exterior: hacia Cuba, con la lectura lezamiana de César López; hacia España, con el artículo que James Valender dedica a Gabriel García Maroto, y con el trabajo de Luis Maristany, que vuelve sobre la recepción de los Contemporáneos en España. Por su parte, Marc Cheymol señala acertadamente, a través de cuatro rasgos definitorios —el afán de novedad, la curiosidad, el cosmopolitismo y la crítica integrada a la creación— la filiación que existe entre, la *Nouvelle Revue Française* y la revista *Contemporáneos*. Pero creo que sería provechoso profundizar, mediante un estudio comparado, la nueva relación autor-texto-lector, o las modalidades del proceso de metaforización y preeminencia de la metáfora en la creación literaria, o lo que Huidobro llama, “el arte del sugerimiento”, como lo encontramos expuesto en los escritos de los Contemporáneos, y abordado en revistas como *Prisma*, *Proa*, *Martín Fierro*, y en los primeros escritos de Borges.

3) La tercera observación tiene que ver con la producción teatral de los Contemporáneos, analizada en el volumen de referencia en el

único artículo de Peter Roster sobre *Parece mentira*, de Xavier Villaurrutia, “como ejemplo de metateatro”. Existen ya, por otra parte, artículos dedicados al teatro escrito y representado por los Contemporáneos, donde se destaca, en particular, el papel de mecenas y experimentadora desempeñado por Antonieta Rivas Mercado (Guillermo Sheridan dedica una parte del capítulo 11 de *Los Contemporáneos ayer* al Teatro Ulises). Pero creo que sería pertinente volver sobre el tratamiento a la vez lúdico y distanciado de la mitología en el marco de un teatro “burgués”, como lo hacían en Francia Cocteau, Gide y Giraudoux. Evitando cualquier preocupación de realismo, de verosimilitud, de análisis psicológico, el juego con el mito libera al teatro y lo transforma en lugar de debate alrededor de la fatalidad de la guerra, del arte de gobernar, de la impunidad del crimen que ha fundado Argos, de la razón que tienen o no Antígona o Electra. Hablando de Torres Bodet y de Owen, Sheridan nota: “La facilidad con que ambos se sirvieron de la mitología para resolver líricamente problemas morales queda compensada con la profunda empatía que encontraron en sus héroes culturales”. Me parece que, en parte, este tratamiento particular de la mitología queda por explorar.

Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica propone un triple enfoque de la trayectoria literaria del “grupo sin grupo”:

a) Una visión global del grupo confrontado con un tema o un debate (por ejemplo, el de la “poesía pura”, que aborda Anthony Stanton, o el de la novela poemática, que trata Christopher Domínguez), con un lenguaje ajeno a la literatura (el de las artes plásticas, o el del cine, que tratan Aurelio de los Reyes, Gustavo García o Louis Panabière), con la obra de otro u otros escritores (cf., particularmente, los artículos de Manuel Sol Tlachi, “Salvador Díaz Mirón y los Contemporáneos”, y de Manuel de Ezcurdia, “González Martínez y los Contemporáneos”);

b) el análisis del conjunto de la obra de un miembro del grupo. Noto que los dos autores más glosados en este volumen son Jaime Torres Bodet y Carlos Pellicer. Este análisis puede hacerse a través de un estudio de historia literaria (como el que dedica José Luis Martínez a la obra de Pellicer, enfocada en sus distintas etapas) o mediante el estudio de un tema transversal (como el que Silvia Pappe hace de la imagen de la ciudad en la obra de Maples Arce y de Torres Bodet, o el análisis del símbolo fundador “junio” en la obra poética de Carlos Pellicer, propuesto por Yvette Jiménez de Báez);

c) el examen detallado de un libro, reanimado, a veces redescubierto por esta nueva lectura crítica: es el caso de los artículos de Rafael Olea Franco sobre *Tiempo de arena* y de José Emilio Pacheco sobre *Destierro*, dos libros de Jaime Torres Bodet, o del estudio que hace Peter Roster de *Parece mentira*, la obra teatral de Xavier Villaurrutia. Se puede añadir que este tipo de análisis cobra un relieve particularmente

interesante cuando se trata de una obra inédita, como es el caso de *Memorias de la infancia*, una miscelánea de textos de Bernardo Ortiz de Montellano, estudiada por Lourdes Franco.

Obviamente, no puedo analizar de manera detallada cada ponencia. No quiero tampoco entrar en el debate de la composición exacta del grupo, de sus oposiciones y complicidades con los Estridentistas (sobre este último punto, el artículo de Evodio Escalante ofrece perspectivas novedosas y fértiles). Creo que aquí hay materia para nuevas discusiones y, quizá, para nuevos coloquios.

Más allá de la diversidad temática y metodológica de los artículos reunidos en este volumen, intentaré una aproximación sintética al libro coordinado por Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, síntesis basada en varias isotopías que corren de un estudio a otro y sirven de enlace implícito o explícito entre ellos:

1) *La afirmación rotunda de la autonomía de la creación literaria y de la especificidad del hecho literario*. El arte ya no describe; pasa a ser, como lo decía Huidobro en 1914 un “arte del sugerimiento”: “No plasmar las ideas brutalmente, gordamente —aconsejaba Huidobro—, sino esbozarlas y dejar el placer de reconstrucción al intelecto del lector. Ésta es la belleza que debemos adorar. La estética del sugerimiento”. A propósito de la obra ensayística de Jorge Cuesta publicada entre 1925 y 1942, María Stoopen comenta: “Entre sus más sólidas convicciones está la discontinuidad que existe entre el arte y la realidad”. Muchos ponentes subrayan la oposición clara y argumentada de los Contemporáneos al arte comprometido, al arte militante, a la literatura programática, o sea lastrada por un “mensaje” de índole social, política, religiosa o histórica. Rechazan cualquier tipo de subordinación de la literatura a motivos exteriores. Como lo dice Adolfo Castañón, defienden “la idea del arte como camino de perfección y de salvación”. El ejercicio de la literatura y de la crítica literaria tiene sus propias normas, su código, sus leyes fructíferas e intangibles. José Emilio Pacheco analiza en *Destierro*, de Jaime Torres Bodet, “la transmutación de la realidad palpable en una realidad interior y emocional”. Se trata, afirma Xavier Villaurrutia citado por Peter Roster, de “captar más profundamente lo real interior y exterior al hombre”. Los Contemporáneos explotan la dialéctica entre el ser y el parecer, y para ellos la vocación de la literatura es obviamente esencialista, consiste en descubrir lo que Alejo Carpentier llamará “las entrañas de lo invisible”. Si exaltan el cine de Eisenstein, es porque, como lo recuerda Aurelio de los Reyes, el realizador ruso ha sabido encontrar “lo profundo, lo verdadero” del México rural, rechazando “lo superficial, lo meramente exótico, lo que es sólo incidente sin significado”.

En esta perspectiva, la literatura pasa a ser una “aventura”, “una empresa hazañosa como lo quería el Renacimiento, que los lleva a practicar un heroísmo artístico” (Adolfo Castañón) y que se desarro-

lla en territorios desconocidos, conllevando también escaramuzas y enfrentamientos con la “cultura oficial”. Esta “aventura” implica una constante disponibilidad frente a lo inédito, a lo irracional, a lo mágico, una actitud de permanente “extrañamiento”, para utilizar una palabra de Cortázar. Por eso, la obra de arte o de ficción ya no se definirá en relación con su adecuación a la realidad exterior, sino en función de su propia lógica. “Ser clásico —recuerda Adolfo Caicedo— equivale en Cuesta a ser espíritu libre, un escritor exento de dogmas ideológicos y retóricos”. La literatura —y la idea se encuentra reiteradamente en la obra de Borges— intenta superponer su propio orden al caos del mundo, “mediante el rigor —comenta Caicedo— donde inteligencia y sensibilidad (Huidobro, Vallejo) danzan una pieza volcánica”: “El arte es un rigor universal, un rigor de la especie”, según Cuesta citado por María Stoopen.

Lo revolucionario, lo inédito reside pues en la inconformidad, en el rechazo de lo institucionalizado y consagrado, en la subversión de lo consabido, de lo cuajado, de las fórmulas hechas, de lo decorativo. Por eso, precisa Moretta —y de nuevo pensamos en Borges— hay en los Contemporáneos “la tendencia a insinuar la irrealidad del mundo exterior a la conciencia, incluido el mundo verbal. El hecho de no estar comunicado con ningún principio vital lleva al yo a dudar de la existencia tanto de un mundo objetivo como de su propia integridad humana, y su duda se traduce poéticamente en una disolución del mundo concreto o en su multiplicación absurda”. Como ya lo reivindicaba Huidobro, los Contemporáneos abogan por una literatura de la duda, de la sugestión, una literatura antidogmática que, por otra parte, libera y responsabiliza al lector.

2) El segundo punto de encuentro se sitúa alrededor de *la dimensión necesariamente crítica de la creación literaria*. En *El arco y la lira*, Octavio Paz ha indicado que el origen de esta sugerencia se encontraba en Baudelaire, releído por Valéry, y el mismo Paz hace de esta dimensión crítica uno de los signos definitivos de la modernidad. Ser “clásico”, para Cuesta, era “llevar dentro de sí a un crítico”. Varios participantes en el Coloquio de 1992 volvieron sobre este aspecto de la actividad creadora de los Contemporáneos que Adolfo Castañón, por ejemplo, sitúa en la “intersección de obra y de crítica, de reflexión y de creación”. En su ponencia, Anthony Stanton cita el ensayo de 1927 de Gilberto Owen sobre poesía donde utiliza la fórmula “despierto criticismo”, y Stanton recuerda también que en su ensayo sobre “la poesía actual de México”, José Gorostiza atribuía “la tragedia del grupo” a “un exceso de criticismo”, lo que llevó a “un profundo enrarecimiento de la forma poética”.

Sin embargo, y a pesar de las reservas de Gorostiza, con los Contemporáneos asistimos al nacimiento de la “metaliteratura”, a la autorreferencia aplicada al proceso creativo. “De ahí —concluye Cas-

tañón— que la crítica literaria asuma en obras como la de Jorge Cuesta y de Xavier Villaurrutia, en ensayos como los de Novo y de Torres Bodet el delicado papel de crear modelos, es decir, formas de la inteligencia”. Se trata, efectivamente, de abrir nuevas puertas, de sugerir lecturas e interpretaciones diferentes, de subrayar la posible polisemia de una obra.

3) El tercer punto sugerido por una proporción significativa de ponentes es el interés y la apertura de los Contemporáneos hacia *nuevos lenguajes*, a fin de conformar y constituir lo que César Vallejo llama en sus ensayos una “nueva sensibilidad”. Varios artículos de *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* están efectivamente dedicados a las conexiones establecidas por los Contemporáneos con el mundo y el lenguaje del cine, de las artes plásticas, y también de la historia (particularmente de la historia antigua y contemporánea de los grupos indígenas, para Carlos Pellicer y Bernardo Ortiz de Montellano), Luis Mario Schneider nota, por su parte, que, al contrario de los Estridentistas, los Contemporáneos no rechazan la historia.

Este acercamiento a otras formas de expresión se hace de dos modos: los Contemporáneos dedican una parte significativa de su obra a la crítica de arte o a las reseñas cinematográficas (Torres Bodet parece ser el mejor ejemplo), pero tratan también de integrar a su creación personal unas formas expresivas de origen extraliterario. Vicente Quirarte recuerda “la voluntad de mirar que caracteriza a Owen y a la generación de los Contemporáneos” y Elisa García Barragán evoca las declaraciones de Villaurrutia en cuanto a la comunicación existente “entre el mundo de las formas poéticas y el mundo de las formas plásticas”. Al mismo tiempo, la pintura, el cine y la historia les proporcionan todo un sistema de representaciones susceptible de constituir, como lo dice Jaime Torres Bodet, una nueva “mitología”.

Pero no se trata tampoco de sucumbir a una especie de nuevo exotismo. César Vallejo escribía en 1926 en un artículo titulado “Poesía nueva”: “*Poesía nueva* ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras «cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos», y en general, todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas... Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad”. El “grupo sin grupo” comparte las mismas convicciones. El léxico tecnológico, las nuevas técnicas de aprensión del movimiento o de promoción de la imagen no deben transformarse en unos fetiches a los que se subordinaría el discurso literario. “En su obra narrativa —escribe Vicente Quirarte— los Contemporáneos ejercitaron su voyerismo obsesivo y exploraron en forma exhaustiva lugares, sensaciones y objetos”, pero lo hicieron con “rigor”: Jorge Cuesta no se cansará de repetir que el artista debe “crear-

se un lenguaje propio”, asimilando, o sea dominando, lenguajes de otras procedencias.

4) El último factor común que quisiéramos evocar brevemente en el marco de esta reseña es el *constante proceso de metaforización* que preside a la creación de los Contemporáneos, tanto en el campo de la “poesía plena” (Aurelio de los Reyes recuerda la famosa definición de Owen: “A poesía pura, aspiración imposible, oponemos poesía plena, modestos”), como en el campo de la “novela poemática”, de la “novela lírica”, a propósito de la cual Christopher Domínguez nota con razón que aspiraba a situarse “entre la escritura colonialista” y “la retórica de la Revolución mexicana”. Es también Aurelio de los Reyes quien recuerda que Gilberto Owen preconizaba la “elaboración en metáforas de un sistema del mundo”. No cabe duda de que sobre este punto las conexiones con los movimientos vanguardistas europeos y latinoamericanos son múltiples. A propósito de la metáfora, que en 1921 Borges definía como “esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos —espirituales— el camino más breve”, un editorial de la revista argentina *Prisma* afirmaba en 1922: “Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre y descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía a su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante”. Y el mismo Borges oponía en 1920 “una estética de los espejos”, que consideraba como puramente mimética y pasiva, y “la estética activa de los prismas”, que representaba “el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora y renace en cada segundo”. Para volver a los Contemporáneos, están convencidos de que es a través de este proceso continuo de metaforización como se constituye el “movimiento hacia una nueva literatura mexicana”, “en contra del gusto establecido”, según palabras del mismo Gilberto Owen citadas por Merlin Forster.

Para concluir, quisiera primero citar estas frases publicadas por José Gorostiza en la revista *Hoy*, en diciembre de 1938: “El grupo de *Contemporáneos* representa una actitud nueva, la más reciente todavía en nuestra historia literaria. Por su constante presencia en el periódico, el libro, la cátedra y el teatro, ha podido operar una considerable transformación del gusto. En sus obras ha establecido aparte de un criterio estético que puede o no aceptarse, normas de rigor y de severidad literaria que nadie podría reprobar”. Como en eco, Adolfo Castañón comenta, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, que para ellos “los valores de la cultura son en cierto modo los fundadores últimos de la convivencia”. Es lo que hace de los

miembros del grupo, según palabras de Emmanuel Carballo, auténticos “mexicanos universales”.

CLAUDE FELL

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936. Ed. L. Litvak. Taurus, Madrid, 1993; 627 pp.

Deberíamos empezar por reconocer una expectativa en común entre los lectores que se acercan hoy a esta antología de novela erótica editada por Lily Litvak y aquellos lectores que entre 1918 y 1936 se aproximaron a estas dieciocho novelas eróticas: el ver estimulado su deseo sexual. Si este objetivo, que define el género erótico, se cumple o no en el caso de los textos y las ilustraciones (mucho menos explícitas que algunos de los textos) que se reúnen en esta antología, es cuestión que no pretendemos contestar aquí, pues en todo caso la respuesta dependería de qué lecturas y de qué lectores.

Por otro lado, tenemos que reconocer también las diferentes circunstancias en que los primeros receptores de estas novelas las recibieron y las nuestras. A la muy lógica expectativa, ya señalada, con que algunos lectores y lectoras de 1994 se acercarán a estas narraciones, habrá que añadir el interés de intentar calibrar hasta qué punto algunos impulsos naturales no han envejecido y, por otra parte —aunque quizás entre una minoría de sus potenciales lectores en este caso— a estos deseos se sumará o se impondrá el interés que como documento literario, sociológico e histórico reúnen estos textos. Es a esta cuestión a la que vamos a intentar limitarnos.

La introducción que escribe Lily Litvak a esta antología para contextualizar las narraciones seleccionadas no permite evadir, en el caso de que se pretendiera, una perspectiva histórica. Aun en el supuesto de que algún lector o lectora optara por pasar directamente a la lectura de las novelas, “perdonando” la introducción, las notas a pie de página a lo largo del libro le recordarían continuamente que no está efectuando, lo que podríamos llamar, una lectura de primera mano. Podríamos decir que el lector o la lectora está acompañado o acompañada en todo momento de una presencia explicatoria, propia de las ediciones críticas, que, sin embargo, tratándose del tema que tocamos, no deja de sugerir un sinnúmero de comentarios risueños.

Al mismo tiempo, esta cuestión de la edición crítica plantea una serie de problemas. Junto a notas que explican, por ejemplo, que Omar Khayyam fue un poeta persa del siglo XII que escribió poesía erótica (p. 386) o que Jean Patou fue un célebre modisto francés (p. 498), se