

tística que el autor considera en plena expansión. Sin embargo, es necesario decir que el libro no logra despejar las dudas sobre la eficacia de un término que conglomeró tendencias muy diversas para referirse a obras finalmente muy complejas, y que contribuyó en el pasado a sembrar tantas confusiones.

ROSE CORRAL
El Colegio de México

ANTHONY STANTON, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. El Colegio de México-F.C.E., México, 1998.

Anthony Stanton reúne aquí nueve ensayos sobre diversos aspectos de un período de la poesía mexicana (1920 a 1966). La mayoría de los autores estudiados —Alfonso Reyes, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Salvador Novo, Octavio Paz— son nombres consagrados por la crítica y sobre los cuales existe una bibliografía abrumadora. Sin embargo, Stanton demuestra que todavía quedan por estudiar muchos aspectos fundamentales de la poesía de un período tan multifacético como éste. Aunque no es su propósito principal, también demuestra que la asidua atención prestada a dos o tres de las figuras más relevantes de la lírica del presente siglo tiene su contraparte en el descuido de otras figuras no menos interesantes y valiosas. En este sentido conviene destacar (por insólita) su decisión de dedicar un capítulo entero a la poesía de Reyes y otro a la de Novo, dos escritores que, aun cuando mencionados muy a menudo en las discusiones críticas sobre la literatura mexicana moderna, raras veces destacan en su calidad de poetas. En las agudas páginas que Stanton escribe sobre la poesía de Reyes, nos descubre no sólo a un hombre sabio, culto y risueño, sino también a un poeta lírico dueño de una concisión y agilidad —de tono y de pensamiento— excepcionales: “Más que escritura —señala el crítico—, la poesía, para Reyes, es habla y canto regidos por ritmo y musicalidad” (p. 126). En el caso de Novo, presenta a una figura paradójica y ácidamente burlona, provista no sólo de un lenguaje coloquial y humorístico de gran frescura, sino también de una visión dolorosamente irónica del mundo y del amor: “Entre el humor y el dolor se mueve la poesía de Salvador Novo, una poesía de doble filo que nos invita a contemplarnos en la imagen cambiante de su espejo” (p. 174). Estos capítulos contribuyen enormemente a revalorar dos poetas a quienes los manuales literarios han escatimado sus méritos.

Lllaman mucho la atención, por novedosos, los temas que analiza el crítico en sus demás ensayos. “Tres antologías: la formulación del canon”, “Sor Juana entre los Contemporáneos”, “Alarcón y la

construcción de la tradición poética mexicana”, “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”, “Alfonso Reyes, Octavio Paz y el análisis del fenómeno poético”, “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”. La mera enunciación de estos títulos —sobre todo, de los primeros— nos remite a una serie de temas de interés primordial; son temas que, si bien no faltan en las historias de la literatura, pocas veces han sido explorados (sospecho) con la seriedad y el rigor que muestra Stanton en sus ensayos.

Sería tentador comentar todos los ensayos, subrayando punto por punto el interés y la originalidad de las diversas interpretaciones que el autor nos ofrece: los nuevos datos que aporta, por ejemplo, sobre la compleja historia de la elaboración de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) de Jorge Cuesta o, en otro orden de cosas, la importancia que, para la debida apreciación de la antología *Laurel* (1941), concede a la tristemente olvidada *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934) de Federico de Onís; los fascinantes diálogos que descubre entre el *Primero Sueño* de Sor Juana y *Muerte sin fin* de Gorostiza, así como entre el mismo texto de la monja novohispana y el “Segundo Sueño” de Ortiz de Montellano; las sorprendentes contradicciones que señala en la reacción de poetas aparentemente tan universalistas como Reyes, Villaurrutia y Paz ante la propuesta de una tradición nacional cifrada en la obra de Juan Ruiz de Alarcón; sus instructivos comentarios sobre el carácter oral de una parte importante de la poesía de Reyes; su minucioso análisis de las diversas connotaciones e interpretaciones de que gozó el concepto de “poesía pura” entre los Contemporáneos en la década de 1920; su erudita valoración de la lectura que hizo Novo, por esas mismas fechas, de la poesía norteamericana contemporánea; su estudio contrastante de cuánto y cómo tomó Paz, en los años cuarenta, de la obra de Quevedo y San Juan de la Cruz; los datos inéditos que reúne para trazar la génesis de *El arco y la lira*; por no decir nada de la precisión con que destaca en la poesía de Paz los complejos diálogos interiores inspirados (formalmente, al menos) en ciertos poemas de Cernuda.

Puesto que no se trata de levantar un inventario exhaustivo, en lo que sigue me ocupo del ambicioso sentido colectivo que el autor ha querido dar a sus ensayos al reunirlos bajo el título que encabeza el conjunto: *Inventores de tradición*. En el “Prólogo” leemos que los diversos textos no fueron escritos con el fin inmediato de formar un libro: “En realidad, fue después de haberlos escrito y de haber pensado en su denominador común cuando me di cuenta de que estos ensayos respondían a una misma preocupación que hoy parece ser más bien una obsesión: ver cómo se crean y cómo se modifican las tradiciones poéticas” (p. 9).

Según Stanton, los instigadores de esta preocupación habrían sido, por un lado, los formalistas rusos y, por otro, el crítico norteamericano Harold Bloom, cuyo libro *The anxiety of influence* (1973) aparece citado, en efecto, en más de una ocasión. Sin embargo, en la práctica me parece que *Inventores de tradición* debe mucho también a la obra de dos grandes poetas de este siglo: el norteamericano T. S. Eliot y el mexicano Octavio Paz. No creo que sea casual, por ejemplo, que Stanton acuda a Paz a la hora de explicarnos lo que él entiende por tradición: “Octavio Paz nos ha enseñado —dice, glosando al autor de *Los hijos del limo*— que una tradición poética no es un simple conjunto de obras sino un sistema de relaciones que permite articular ciertos textos entre sí y situarlos frente a otros de la misma o distintas tradiciones. La creación y la crítica son diferentes modos de explorar, construir y modificar este tejido de relaciones que conforma el organismo vivo de la tradición” (p. 14).

Estos ensayos se inscriben, en efecto, dentro de ese marco de referencia, apuntando una y otra vez a la teoría que interpreta la tradición como un cuerpo vivo que se va transformando conforme unos poetas leen críticamente a otros. El primer texto del libro, “Tres antologías: la formulación del canon”, constituye una buena muestra de los interesantes resultados que este enfoque puede dar: al ir analizando sucesivamente la *Antología* (1928) de Jorge Cuesta, *Laurel* (1941) de Emilio Prados, Juan Gil-Albert, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, y *Poesía en movimiento* (1966) de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, Stanton señala cómo unos y otros, en efecto, han ido imponiendo sus gustos tanto sobre el pasado como sobre el presente. Lo mismo caracteriza los dos ensayos que siguen, en los que Stanton explora la forma en que varios poetas modernos mexicanos han querido incorporar a su estética a dos de los grandes escritores novohispanos: Sor Juana y Juan Ruiz de Alarcón. En “Alfonso Reyes, Octavio Paz y el análisis del fenómeno poético” se ejemplifica la forma en que el diálogo entre poetas se entabla no sólo en la esfera de obras de creación, sino también en el ámbito de la reflexión teórica. En los ensayos sobre Paz y sus lecturas de Quevedo y de Cernuda, y en las páginas dedicadas a la antología *Laurel*, trazan algunos momentos importantes del curioso diálogo que la lírica mexicana moderna ha sostenido con la española a lo largo del siglo.

Ahora bien, aunque las interpretaciones son muy lúcidas, el libro es un poco problemático desde el momento en que invita a relacionar unos ensayos con otros. No se trata de la validez de tal o cual interpretación en particular, sino más bien del sentido que al final se desprende del conjunto. Porque, a pesar del indudable interés que encierra cada uno de los trabajos, encuentro difícil vislumbrar a través de ellos el perfil de una tradición única cuyo “orga-

nismo vivo”, los poetas estudiados, habrían ayudado a transformar y enriquecer. Si bien éstos entablan diálogos críticos con algunos de los poetas que les precedieron, los resultados de esos diálogos apuntan en direcciones sumamente diversas y, muchas veces, opuestas entre sí. Visto en este contexto, incluso el título del libro es un poco ambiguo. ¿Los poetas estudiados son inventores de *una tradición* o de *tradiciones varias*? La formulación que quedó como título me parece una manera muy discreta de obviar una cuestión de indudable importancia.

“Al leer a Reyes, leemos toda una tradición poética, actualizada y revitalizada” (p. 114), afirma Stanton en su ensayo sobre el autor de los *Romances del Río de Enero*, pero sin que entendamos del todo en qué consistiría dicha tradición. Lo único seguro es que no coincidiría con la tradición que Paz va formulando en su obra, ya que, como el mismo Stanton señala al cotejar el pensamiento de los dos poetas, las concepciones de la poesía que defienden y practican resultan diametralmente opuestas. Pero si esto es así, y si como Stanton señala en otro momento, Reyes y Paz son los dos grandes escritores mexicanos de la primera y la segunda mitad de este siglo, entonces o la tradición sólo pasa por la obra de uno de ellos, dejando al otro como una figura marginal (y por lo tanto no tan señera); o hay que aceptar que hay más de una tradición. Una vez que se admite la pluralidad de tradiciones, el número en seguida empieza a multiplicarse. Los Contemporáneos pueden haber comenzado su carrera, todos ellos, identificando la tradición moderna con su defensa de la “poesía pura”; pero como Stanton demuestra en su excelente estudio sobre el tema, esta lectura de la tradición, aunque en principio unánime, tuvo matices muy diversos e incluso contradictorios, que sólo sirvieron para “[acelerar] la definición personal de cada poeta” (p. 146).

¿Unidad o diversidad? Stanton parece haber intuido la presencia de este conflicto en algún momento de su trabajo, porque en su prólogo señala que “En las sucesivas rupturas que constituyen la modernidad, la tradición se pluraliza, la homogeneidad monolítica se fractura y se abren más posibilidades a la creación”. No sé cuándo estas rupturas habrían empezado a darse, ni estoy seguro si lo que las habrá antecedido en el tiempo haya constituido una “homogeneidad monolítica”. Pero, con todo, concuerdo completamente con Stanton cuando habla de la pluralidad de tradiciones que conforman la poesía mexicana moderna. Su prólogo, en este momento, parecería apuntar a favor de la diversidad. Pero a renglón seguido, como si hubiera hecho una admisión de la que de inmediato se arrepintiera, Stanton agrega la siguiente explicación: “La imagen que se me ocurre como la más idónea para describir esta multiplicación heterogénea nada caótica es la arborescente: del tronco central del árbol fijo en la tierra de la tradición colectiva nacen ramas, hojas y

flores que se diversifican en busca de libertad individual sin perder jamás su nexos con el origen. La fuerza del árbol reside en la columna compacta, pero la belleza está en las ramificaciones” (p. 13)

La imagen suena muy convincente, pero no creo que resista un examen cuidadoso. Antes que nada habría que preguntar, ¿cuál sería ese origen común de donde brotarían las ramas, hojas y flores del árbol de la tradición poética? Curiosamente, al dibujar su imagen, Stanton identifica esta fuerza originaria no con el tronco del árbol, ni tampoco con las raíces, sino más bien con “la tierra de la tradición colectiva” que alimenta a todo el organismo. Entramos así en una argumentación circular: la tradición colectiva (el árbol) es única porque la alimenta la tradición colectiva (la tierra), que es única. Por otra parte, con esta imagen de “la tierra” que alimenta, nos acercamos peligrosamente al mito romántico del alma eterna de una nación que en otro momento Stanton rechaza como irracional e impropio.

Por mi parte, creo que la situación de la cultura moderna (y no sólo de la lírica mexicana) es caótica; cada creador se ve tentado a imponer un poco de orden, a convertir sus gustos personales en un esquema general de índole objetivo, si no universal; lo cual entre otras cosas implica, desde luego, relacionar el presente (y el futuro) con el pasado. Pero también creo que cada intento, a la vez que ayuda a explicar el sentido de la obra de quien quiere imponer el orden, sólo agrega una línea zigzagueante más al cuadro de injertos y podas, tachaduras y subrayados, apropiaciones y *misreadings*, que constituye el panorama confuso y discontinuo de las creaciones humanas de nuestros días. Desenredar este denso matorral de lecturas y contralecturas es trabajo que toca al crítico contemporáneo llevar a cabo; pero al asumir esta tarea, ¿de qué manera se van a distinguir las invenciones del crítico de las del poeta moderno, quien, como señala Stanton, suele a su vez doblarse en crítico? Me parece que sólo una lectura que tome en cuenta las circunstancias históricas que condicionan tal o cual lectura puede aspirar a cierta objetividad y así imponer algún orden en nuestro desordenado vivir. Leer a San Juan de la Cruz desde las barricadas de un Madrid asediado por las tropas fascistas no es lo mismo, desde luego, que leerlo acostado en una playa de Cancún escuchando a “Los Panchos”... Yo sé que Stanton no quiso escribir un estudio sociológico ni mucho menos, pero me quedo con la duda: ¿tiene sentido hablar de tradición o de tradiciones sin hacer referencia a los cambios históricos que, a través de la lengua, las transforman y mantienen vivas?

En su “Prólogo”, Stanton afirma que “el desacuerdo razonado es otra forma de reconocer al otro y romper con el monólogo solipsista” (p. 17); y, en efecto, mis pequeñas discrepancias, que sólo atañen al marco general del libro, se dirigen a este fin: entablar un au-

téntico diálogo con el autor de un libro que, estoy seguro, merece un interlocutor mucho más versado que yo en los diversos aspectos que trata. *Inventores de tradición* es un libro sumamente estimulante: me ha enseñado muchísimo y, además (hay que agradecerlo), me ha puesto a pensar en algunos temas de cuya relevancia no me había dado plena cuenta hasta ahora. La historia de recuerdos y olvidos, homenajes y profanaciones, sigue su camino y, a pesar del fin de milenio que se acerca, está muy lejos aún de haber dicho su última palabra. Sobre la forma en que esta historia se articula, Stanton ha escrito un libro muy agudo, en último término discutible, pero fascinante como pocos.

JAMES VALENDER
El Colegio de México

HUGO J. VERANI, *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Trilce, Montevideo, 1996; 238 pp.

Desde las primeras líneas del libro, Hugo Verani aclara que no se ha propuesto llevar a cabo una historia de la narrativa uruguaya de este siglo, como podría hacerlo pensar el título elegido, y que tampoco es un “recuento de la actividad literaria de los escritores que merecen el estudio pormenorizado de la crítica” (p. 9). Sólo se analiza en efecto la obra de seis destacados narradores uruguayos de este siglo, después de un extenso primer capítulo, “Narrativa uruguaya contemporánea: tradición y ruptura”, que constituye una buena introducción a la narrativa uruguaya del siglo xx.

El panorama de las letras uruguayas bosquejado aquí es sumamente esclarecedor; permite recorrer las principales “tendencias” de la narrativa uruguaya desde los años veinte hasta el presente, sin caer en esquematismos o clasificaciones rígidas: “...en todo período coexisten corrientes literarias heterogéneas —dominantes o subordinadas— que dan densidad y diversidad al fenómeno literario” (p. 12). Por otra parte, Verani establece vínculos entre la narrativa uruguaya y los distintos momentos históricos y culturales que vive el país sin simplificar tampoco “la compleja interacción entre literatura y factores concomitantes” (p. 11). De 1924 hasta 1984, Verani propone deslindar cinco períodos, a partir de cinco años clave para la narrativa uruguaya: 1924, 1939, 1954, 1969, 1984, períodos que coinciden con los cortes generacionales de quince años de Ortega y Gasset. Al “Neonaturalismo” de los años veinte y treinta sigue el período que gira en torno a 1939, fecha “en que se produce la transformación decisiva de valores estéticos y de inquietudes sociales”