

tensidad y altura" conforman este libro de ensayos de Buxó. Vallejo aparece aquí como lo que realmente fue: un poeta en lucha constante con la realidad del lenguaje, espejo de esa otra realidad, la vivida, frente a la cual el poeta siempre padeció. Los enfoques de Buxó nos devuelven al verdadero vallejo, al poeta que la mala conciencia de la crítica nos escamoteó en nombre del otro Vallejo, el hombre con mayúsculas que la crítica "comprometida" pretendió elevar al grado de paradigma del escritor latinoamericano. Y Vallejo es, en efecto, paradigmático, pero de igual modo que lo hubiera sido de cualquier otra lengua o literatura: su compromiso primario siempre fue con el lenguaje poético.

## II

La variante vital de César Vallejo se dibuja a través de los trazos biográficos que muestra el libro de Angel Flores, *César Vallejo. Síntesis biográfica, bibliografía e índice de poemas*. Con el fondo temporal que va pautando la vida de Vallejo, se teje una figura sincrónica que permite recalcar en la humanidad de Vallejo. Si se hicieran cortes en profundidad de la vida del poeta peruano, se tendría la puntualidad del sufrimiento como única referencia. Los datos son tomados de cartas escritas por el propio Vallejo o por personalidades allegadas a él, lográndose así una suerte de fresco verbal que permite hacerse una idea acertada de lo que fue la vida de Vallejo. Vallejo fue, como Dylan Thomas, un hombre atormentado por la miseria. Para hacerse una idea clara de lo que es la existencia miserable referida a hombres de letras, bastaría con superponer las verdaderas "cartas de hambre" de ambos poetas. Se lograría así, entre otras cosas, una imagen cabal de lo que puede resultar el cinismo del sistema social cuando se trata de hacer padecer a los artistas. Un poco más arrogante, tal vez, Dylan Thomas; Vallejo quizá más sincero. Desde la incondicionalidad de un Juan Larrea hasta la compañía inseparable de Georgette, quien comparte en todo momento la suerte de su vida en París, el universo de Vallejo gira en torno al eje del más absoluto desvalimiento. Hay algo más que mala suerte en la vida de Vallejo: una especie de fatalismo en el que el

poeta, por lo demás, cree. Vallejo se siente un condenado a una existencia inexplicablemente adversa. Sin embargo, en ningún momento —si se sigue la selección de textos de Angel Flores— se le cruza el fantasma de la impotencia creadora de una forma separada de sus propios textos. La vida de Vallejo aparece siempre trabada, siempre como *escrivida* de manera que obra y vida se vean unidas en su poesía o absolutamente separadas en la realidad. El lamento de Vallejo aparece delimitado por un más allá de lo simbólico o por un más acá de la letra, aunque su escritura siempre parezca extrañamente cercana debido a la utilización del instrumental cotidiano que manifiesta. Nunca el medio camino: la pasión por la literalidad. Esta unidad preverbal o diferencia radical de vida y obra es lo que ha dejado un saldo negativo en la crítica vallejiána: por un no reconocimiento de esa separación tajante entre vida y obra el metalenguaje siempre ha estado condicionado por la peripecia vital y ha oscurecido muchas veces la situación misma de la poesía de Vallejo en nuestras letras. De ahí que libros como el de Angel Flores lleguen para llenar un vacío cuando hacen un trazado vitalista de la circunstancia vallejiána.

Eduardo Milán

## LAS ANTOLOGIAS NECESARIAS

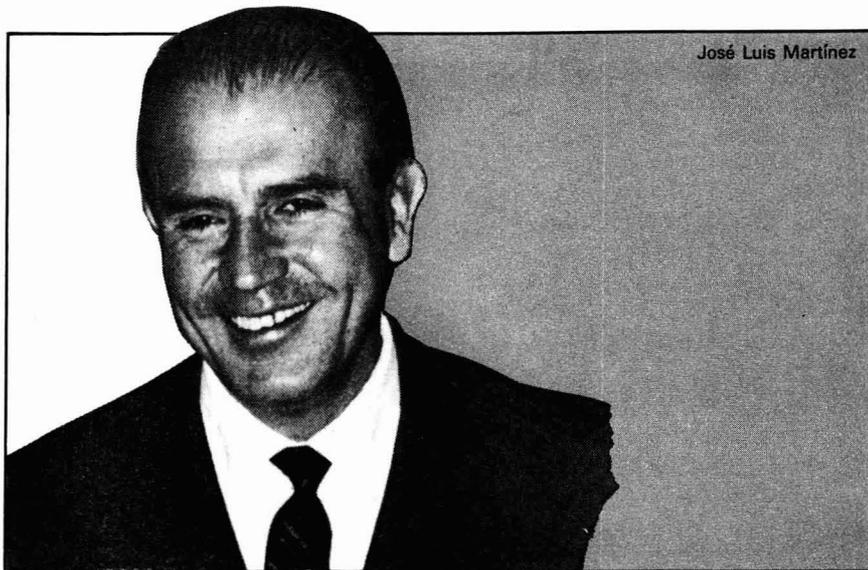
En el transcurso de diez años, Aurora M. Ocampo ha entregado a la imprenta de la UNAM tres trabajos fundamentales e imprescindibles para el estudio de la literatura hispanoamericana. Sus guías bibliohemerográficas, *Novelistas iberoamericanos contemporáneos, A-Z (1971-1979)*, son un invaluable instrumento de trabajo cuando se desarrolla una investigación acerca de escritores latinoamericanos, y sus antologías *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea (1973)* y esta *Crítica de la novela mexicana contemporánea* satis-

▲ Aurora M. Ocampo: *Crítica de la novela mexicana contemporánea*. UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, CELL, México, 1982. 310pp.

facen, de alguna manera, dos carencias: conforman una peculiar historia literaria, pues los ensayistas y críticos antologados analizan y comentan autores, obras, corrientes, momentos históricos que al sumarse en una lectura de conjunto estructuran una historia ricamente imbricada; y confrontan los múltiples puntos de vista, las modas y los modos de acercamiento crítico y analítico que poseen los compilados, lo que fructifica en una mejor y más cauta calibración tanto de los novelistas y obras estudiadas como de los ensayistas y críticos recopilados.

*La crítica de la novela mexicana contemporánea* descubre algunas preguntas que no es su cometido responder o, incluso plantear. En el análisis de la historia de la literatura mexicana es común encontrar fechas, momentos, autores, obras y características literarias que han terminado por imponerse como lugares de referencia que parecen estereotipadas mojoneras. Dos ejemplos: hay dos libros que pese a su gran utilidad práctica y divulgatoria —la antología *La novela de la Revolución Mexicana* de Castro Leal—, y a sus brillantes y sorpresivas interpretaciones —*El laberinto de la soledad* de Octavio Paz—, se han vuelto remitentes casi obligatorios para los *scholars* extranjeros que se asoman a nuestra literatura. Lo que apuntan Castro Leal —en su Prólogo— y Paz son el tema base sobre el que se elaboran variaciones y fugas, sin que los exégetas literarios norteamericanos —sobre todo— e hispanoamericanos puedan zafarse de esto que hoy parece un rígido corset, no porque Castro Leal o Paz lo hayan deseado, sino porque así se les ha tomado; efectivamente, Antonio: con el mejor vino se hace el peor vinagre.

El otro ejemplo son las rígidas fechas y los "movimientos literarios" considerados como algo ahistórico y apolítico. John S. Brushwood es muy ilustrativo, pues pese a sus valiosas observaciones anotadas en su "Períodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad", termina en lo que él —como muchos de sus colegas norteamericanos— ha contribuido a formar: fechas limítrofes que son útiles pero no suficientes para explicar las características presentadas tan esquemáticamente. Esto tiene como consecuencia la abrumante repetición de lugares



José Luis Martínez

comunes, debido, sobre todo, a que se remiten casi siempre a los mismos libros y autores —los de la antología de Castro Leal—, y se sujetan a las cómodas fechas y estereotipadas caracterizaciones. A esto se suma el superficial y anecdótico conocimiento de la historia sociopolítica de México. Aquí, el mejor ejemplo es el del argentino Luis Arturo Castellanos en su “La novela de la Revolución Mexicana”, que abre la selección de Aurora M. Ocampo.

De los que observan la época, todos coinciden en señalar una frontera para la literatura mexicana contemporánea: el “descubrimiento” de *Los de abajo* de Mariano Azuela en 1924-1925. En esta fecha se *descubre* la “Novela de la Revolución Mexicana”, y a partir de ella se empieza a escribir e imprimir lo que después será un clisé. John E. Englekirk reconstruye en 1935 la famosa polémica, y años después esa reconstrucción es mil veces citada y parafraseada sin que ello implique una verdadera reconsideración— y, salvo dos excepciones, jamás se acude a las fuentes originales. El “descubrimiento” se estereotipa, se hace fósil, se oxida pero los críticos no se atreven a desprenderse de él.

Si se atan cabos en torno al “descubrimiento” aparecen algunos problemas: Brushwood indica que las vanguardias “simplemente fueron empujadas hacia atrás por lo menos en quince años” (p. 173); otros —Castellanos, Reyes Navares, Menton— señalan que es entonces cuando surge la novela de la Revolución, “mexicana”, “moderna” y “viril”, y que —siguiendo a Brush-

wood— es a partir de 1931 cuando más conciencia nacional y social toma de sí misma. Pero como los exégetas literarios *sólo* leen literatura, pierden de vista ciertas demandas y exigencias, implícitas y explícitas, provenientes de presiones sociopolíticas, como, por ejemplo, el nacionalismo revolucionario que durante el “Maximato” alcanza rasgos xenofóbicos. Sólo el sano escepticismo de Max Aub avisa el problema:

De todos modos la expresión Novela de la Revolución Mexicana, inventada por un norteamericano, no aparecerá hasta que se consolide el partido mayoritario y se agrupen todas las facciones que llevaron a cabo, separadas y solidariamente, la Revolución. (p. 63)

La comodidad de las fechas, autores y obras es un recurso que casi ninguno de los autores recopilados con visión panorámica desprecia. Y así como se acude a ese apoyo, algunos optan por encauzar el agua a su molino. Un curioso contraste se establece entre la incredulidad de Max Aub respecto a la relación de la literatura “revolucionaria” mexicana y soviética, y el desbordante entusiasmo de Vera Kuteischikova en el mismo tema. Aub es más sensato y duda de los dogmas; Kuteischikova es más dogmática y... Y así como la soviética se encierra en su visión, la argentina María Luisa Cresta la abre tanto, se muestra tan tolerante en la vinculación de la literatura mexicana con la del resto de hispanoamérica, que sus

anotaciones terminan por ser tan generales y ambiguas que no dicen nada.

Algo similar ocurre entre los casi contemporáneos José Luis Martínez y Rosario Castellanos. Entre ambos hay una extraña relación de fuerza cuando analizan algunas novelas de los sesenta, la “juventud” y la “nueva sensibilidad”. Castellanos evoca la juventud con la nostalgia de quien la vivió y quisiera recuperarla a través de Agustín y Sainz. Martínez analiza a las “nuevas letras” con el escalpelo del entendimiento racional del hombre que de niño pasó a adulto. El contraste es sugerente, así como su resultado. Castellanos escribe desde la vivencia íntima, lo que hace que su artículo valga por ella y no por lo que dice de los novelistas. Martínez intenta entender y explicarse el cambio de los jóvenes y, finalmente, resulta comprensivo aunque su preferencia se inclina hacia aquellos (jóvenes) que parecen adultos.

Luis Leal cierra el grupo de escritores con visión panorámica. “Nuevos novelistas mexicanos” desea aprehender la modernidad de la narrativa mexicana de los sesenta, pero sus propios esquemas lo hacen tropezar: “Los nuevos narradores... son aquellos para quienes la Revolución deja de ser un asunto novelable.” Con esta premisa como rótulo, su lista de autores y obras —algunas comentadas— crece con aquellos que ahora son los lugares inevitables de referencia. Algo importante: a cambio de Castro Leal propone a Margo Glanz —*Onda y escritura en México*—, y de *El laberinto de la soledad* pasa, también de Paz, a *Posdata* y, de Carlos Fuentes a *Tiempo mexicano*.

Junto a estos autores panorámicos quedan los que se abocan a observaciones más particularizadas. Seymour Menton aborda con minucia la construcción de *Los de abajo*, lo que lo lleva a valiosas observaciones de la novela convertida en modelo. Joseph Sommers es mesurado en su análisis de “El ciclo de Chiapas”; sin precipitarse, con benevolencia estudia a los novelistas chiapanecos de los cincuenta y sesenta, de donde extrae valores singulares que integra en un amplio conjunto que le permite llegar a verdaderas conclusiones, pues integra rasgos propios de Chiapas con los del resto de México; Sommers, por su prudencia, en sus estudios es el más maduro.

Hasta aquí *La crítica de la novela mexicana contemporánea* fluye sin mayores reparos, se siente equilibrada en el criterio de selección: permite contrastes. Sin embargo, Aurora M. Ocampo deja en su antología un hueco doble: faltan los críticos de edad intermedia, pues brinca de los respetables nombres y carreras de los citados, a los jóvenes críticos educados dentro de la "nueva sensibilidad"; a Emmanuel Carballo y a Carlos Monsiváis Ocampo los cita en la bibliografía con 20 y 6 ensayos respectivamente, y, pese a esta recomendación tan tumultuosa, no recoge ninguno de ellos. Esto sorprende, pues el criterio de selección parece tan amplio que llega a incluir tonterías como los de los argentinos Catellanos y Cresta. También faltan los apuntes, análisis o estudios de los años de 1950, pues esta década no sólo es Carlos Fuentes —Rulfo es frontera—, como parece desligarse del conjunto de los artículos.

Pero estas ausencias las suplen los discípulos: Paloma Villegas y Adolfo Castañón por parte de uno, y José de Jesús Sampedro por parte del otro. La "nueva sensibilidad" de Villegas y Castañón difiere enormemente de los otros críticos de la antología debido a los rasgos que los distinguen: rompen con la solemnidad y no temen desacralizar ni los valores de la tradición ni sus propios valores contemporáneos; emplean una prosa ágil y epigramática que no aspira a la frase célebre, aunque sí a la ironía contundente; juegan y hacen guiños, distraen y pegan fuerte en los flancos débiles; no temen la polémica; creen en la cultura como algo vital y movido, sin dogmas ni cotos, y no en algo que se escribe con mayúscula; gustan del desacato de las normas aunque a veces se quedan en brabuconadas; intentan análisis e interpretaciones de conjunto aunque terminan con una acumulación de fichas que no se integran como una expresión compacta; aspiran a visiones amplias e inteligentes, pero a veces padecen indigestión. Sampedro no engancha en esta "nueva sensibilidad" y se queda en un punto híbrido: grita y acata; lucha contra dogmas y lo vence la "ideología"; intenta ser abarcador y se atora en baches que se agigantan; desea ir contra la corriente de los grupos-de-poder literario y termina elogiando a los talleres del INBA; combate el acartonamiento acadé-

mico de la crítica a través del ejercicio periodístico, y escribe como si hiciera un informe para funcionario público; aspira a que la corriente de la cultura sea libre, pero no rechazaría un puesto directivo.

En el conjunto, la antología de Aurora M. Ocampo es un valioso muestrario que permite todo tipo de contrastes, de estudios. La bibliografía adjunta es el segundo paso para continuar.

Víctor Díaz Arciniega

---

## DE LETRAS

### EL SEXO DE LA ESCRITURA

Los más acuciosos ya se habrán dado cuenta de que no soy mujer.

Acaso mi mejor credencial sea la de ser un modesto residente de la ciudad, algunos dirían el pueblo, de Ithaca. Creo, por cierto, que hay cierta justicia poética en el hecho de que se celebre esta asamblea sobre nuevas aproximaciones a mujeres poetas del mundo hispánico en una ciudad llamada Ithaca, y precisamente en el *college* que lleva su nombre. Si recordamos, es justamente una Ithaca la que le sirve de escenario a buena parte de *La Odisea*, uno de los primeros poemas de la cultura occidental. Ithaca representa, en el mundo imaginario de Occidente, el origen, el punto de partida y de llegada de Ulises, como también el sitio donde aguarda Penélope, su fiel esposa, durante más de diez años, protegiendo su hogar y convencida del retorno del marido ausente. Es en el segundo canto de *La Odisea*, cuyo significativo título es "La asamblea en Ithaca", donde se nos narran los traba-

jos de Penélope por mantener a raya a aquellos pretendientes que, aprovechando la oportuna ausencia de Ulises, le han pedido la mano. Cediendo un tanto a las presiones de estos señores, Penélope termina admitiendo la muerte de Ulises, no sin antes advertir que no habrá de escoger un nuevo esposo hasta que termine de tejer un sudario para Laertes, su suegro anciano. Como se sabe, la astuta Penélope logra demorar la finalización de ese sudario, así como también su decisión por un nuevo esposo, destejendo cada noche las madejas que teje durante el día. De esta manera, Penélope alarga su ardid durante tres años y medio hasta que un buen día de primavera (no muy diferente al de hoy, por cierto) una sirvienta la descubre ante los pretendientes, quienes, a su vez, acuden a su aposento y la sorprenden en el preciso momento en que está destejendo lo realizado durante el día. Acto seguido, los indignados pretendientes obligan a Penélope a tejer el sudario en su presencia y a terminarlo esa misma noche con vistas a forzar una decisión. No obstante, Penélope se sigue resistiendo a la idea de tener que escoger un nuevo esposo, por lo cual los pretendientes, un poco en venganza y en reacción a ese rechazo, deciden acampar en casa de Ulises y alborotar el orden doméstico, disputándose entre ellos, no sin algún bullicio, el derecho de poseer a su mujer.

Si hemos de creer la etimología que vincula la palabra *texto* al verbo *tejer*, entonces Penélope (cuyo nombre en griego significa, justamente, *tejedora*) sería la primera representación de la escritora que aparece en la poesía occidental. O quizá la segunda mitad de una misma primera imagen ya que, dentro del mundo poético de Homero, la fiel Penélope aparece como la antítesis de la adúltera Elena. A diferencia de Elena, cuya primera aparición en *La Ilíada* la muestra tejiendo escenas de la guerra de Troya en un tapiz ficticio, suerte de emblema del propio narrador épico, la figura de Penélope nos dramatiza no ya las complicaciones metafóricas de la figura de la mujer escritor (mientras que Elena sólo teje, Penélope teje y *desteje*), sino una posible alegoría de la relación entre esta figura y la institución de la crítica literaria. Lo que me propongo en esta intervención es realizar un comentario sobre esta relación, aludien-

El título de este trabajo, texto de una intervención en el simposio "Nuevas aproximaciones a poetas mujeres hispánicas", celebrado en abril de 1980 en Ithaca College, Ithaca, New York, me fue sugerido por una pregunta de Julieta Campos (Cf. "¿Tiene sexo la escritura?" *Vuelta*, 21, agosto 1978). Ignoro si la he contestado.