

La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*

ARMANDO PEREIRA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

RESUMEN: Las polémicas entabladas por escritores y críticos en distintos órganos literarios y periódicos de circulación nacional crean una dialéctica que va definiendo tendencias y propuestas estéticas diversas. El presente trabajo aborda el caso de la confrontación entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965), donde aparecen, entre otros, los nombres de Antonio Alatorre, Emmanuel Carballo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce y Tomás Segovia. En sus páginas, el carácter universal de la literatura se impone por encima de visiones restringidas a una geografía, una historia o una ideología específicas.

ABSTRACT: *The ongoing controversies among writers and critics from different literary agencies and domestically distributed newspapers create a dialectics that defines diverse esthetic trends and proposals. The paper herein takes on the case of confrontation between nationalism and universalism in the Revista Mexicana de Literatura (1955-1965), where the following names appear, among others, Antonio Alatorre, Emmanuel Carballo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce and Tomás Segovia. In its pages, the universal character of literature is imposed over the visions restricted to a specific geography, history or ideology.*

La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*

SI HA habido una polémica en la cultura mexicana que haya recorrido todo el siglo XX —desde sus albores, con el grupo del Ateneo de la Juventud, hasta mediados de la década de los ochenta al menos con algunas confrontaciones entre los grupos de *Nexos* y de *Vuelta*, pasando por el estridentismo, los Contemporáneos, la generación de *Taller y Tierra Nueva* y el grupo de la *Revista Mexicana de Literatura*—, esa ha sido la polémica entre nacionalistas y universalistas, que a lo largo de este siglo se ha venido manifestando con distintos matices y diversas derivaciones ideológicas.

No nos es posible realizar aquí el recuento detallado de la historia de esa polémica y de los diferentes registros en los que ha encarnado. El objetivo de este trabajo es mucho más humilde: se circunscribe a los debates que, en este sentido, marcaron una década de la cultura mexicana: 1955-1965, a través de la que sin duda fue una de las revistas literarias más importantes de la época: la *Revista Mexicana de Literatura*.

¿Por qué esa década en particular y no otra? Porque se trata de una década crucial para la cultura mexicana. En ella se consolida el paso de una cultura eminentemente rural, ligada a los problemas de la tierra y heredera de la gesta revolucionaria, a otra en la que predomina su carácter urbano y cosmopolita, mucho más acorde con la imagen de un México moderno que ya desde los años cua-

renta, con Ávila Camacho y Miguel Alemán, venía fraguándose en los ámbitos económico y político.¹

¿Por qué la *Revista Mexicana de Literatura* y no otra? No sólo, como señalábamos antes, porque fue una de las revistas literarias más significativas de la década, sino, sobre todo, porque en ella la polémica entre nacionalistas y universalistas alcanzó momentos climáticos que, por una parte, vendrían a sintetizar todo lo que se había dicho hasta entonces y, por otra, plantearían nuevos derroteros a esa vieja controversia.

A lo largo de sus diez años de existencia, la *Revista Mexicana de Literatura* conoció tres épocas fundamentales: desde su fundación en 1955 hasta 1958, dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo; de 1959 a 1962, dirigida primero por Tomás Segovia y Antonio Alatorre y más tarde por el propio Segovia y Juan García Ponce, y finalmente, de 1963 a 1965, bajo la dirección única de García Ponce. También su comité de colaboradores sufrió cambios y modificaciones. Si en un principio figuraban en él Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Augusto Monterroso, Ernesto Mejía Sánchez, Jorge Portilla, Emma Susana Speratti Piñero, Luis Villoro y Ramón Xirau, más tarde se irían sumando los nombres de Isabel Fraire, Jorge Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo, Jomi García Ascot, Rita Murúa, Federico Álvarez, Huberto Batis y

¹ Habría que recordar que durante este periodo (1940-1952), primero con Ávila Camacho, como consecuencia de la demanda de productos en el exterior en los años de la guerra, y luego por la apertura de nuestra economía a la empresa privada y al capital extranjero, con Alemán, el país vivió una sensible aceleración de su proceso de industrialización. En este sentido, Lorenzo Meyer señala: "La historia de los cambios ocurridos en México a partir de 1940 es básicamente la historia del desarrollo de una base industrial moderna con todas las consecuencias características de este tipo de procesos: supeditación de la agricultura a la industria, incremento en la urbanización, aumento del sector terciario, etcétera". Véase Lorenzo Meyer, *Historia general de México* (1276).

José Emilio Pacheco, entre otros. Aunque hay que señalar que tanto los cambios de dirección como los del comité de colaboradores no significaron virajes sustanciales en la orientación ideológica y estética de la revista.

Desde sus inicios hasta su desaparición, la revista se caracterizó siempre no sólo por prestar una cuidadosa atención tanto a la producción literaria del país como a la que se realizaba en otras latitudes —Estados Unidos, Europa y América Latina, principalmente—, sino también por una vocación crítica que la definió desde un principio y que no dejaría de hacerlo en sus diez años de vida. Esa vocación crítica, que recorrió a cada uno de los integrantes de la revista, no sólo se caracterizó por su afán de dar cuenta de los eventos culturales del momento, sino por constituirse en un ámbito de discusión abierto y plural que diera cauce a las principales polémicas de la década.² Desde mediados de los años cincuenta hasta mediados de los sesenta, una de las cuestiones que principalmente se discutía en el escenario de la cultura mexicana era, por una parte, si existía en realidad una verdadera crítica literaria en México y, por otra, el carácter ideológico que esa crítica debía adoptar tanto frente a los problemas del país como a los de otras latitudes. En esas discusiones, la *Revista Mexicana de Literatura* incidió siempre de una manera decisiva, sobre todo (aunque no exclusivamente) a través de sus secciones fijas: “Talón de Aquiles”,

² Juan Vicente Melo definió al grupo que junto a él hacía la revista precisamente por su decidida vocación crítica: “Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación [...] ha alcanzado [...] responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México” (42-43).

“Aguja de navegar cultos” y, a partir de 1957, “Actitudes”, que vendría a sustituir a las dos anteriores.

Ya desde su primer número (septiembre-octubre de 1955), aparece un artículo de Jorge Portilla —“Crítica de la crítica”— que podría considerarse como una toma de posición de la revista sobre algunos de los aspectos culturales que venían discutiéndose en México por esos años. En particular, sobre esa vieja polémica —nacionalismo *vs.* universalismo— que, sin embargo, todavía entonces no sólo no había perdido actualidad, sino que cobraba nuevos tintes ideológicos y políticos. Su manera de incidir en ella es, ante todo, advirtiendo dos falacias que habitan en el centro de la crítica nacionalista. Por una parte, el hecho de suponer que México (o la cultura mexicana) posee una esencia propia, un “bien específico”, que debía resguardarse del contacto con el exterior, para evitar así que pudiera terminar corrompiéndose o desvirtuándose.

¿Qué puede significar la acusación (que no juicio crítico) de “extranjerizante”, dirigida a un escritor mexicano? —se pregunta Jorge Portilla—. Obviamente significa que ese escritor extranjerizante no tiene derecho a dirigirse a los mexicanos, [pues] México *es* o *posee* un bien específico, que se pone en peligro por la acción comunicativa del escritor extranjerizante; que los mexicanos tenemos una excelencia, que puede contaminarse con lo extranjero (51).

Y, por otra parte, la segunda falacia consistiría en el carácter eminentemente ideológico con el que la crítica nacionalista inviste todos sus comentarios sobre el arte y la literatura, al grado de convertir a éstos en meros instrumentos de la lucha política. En este punto, Portilla parodia la lógica —falaz, según él— que guía a este sector de la crítica: “el escritor no ha pregonado sus votos antiimperialistas, no relata la lucha del pueblo o del proletariado, *luego* es un enemigo

del pueblo, del proletariado y del hombre, es un traidor vendido al oro yanqui y, por lo tanto, también un mal escritor” (54-55).

Si en el primer aspecto lo que Portilla rechaza como falacia es el hecho de enfrentar el problema de la cultura como una antinomia entre un interior que hay que resguardar y un exterior amenazante (en la medida en que esas fronteras son inverificables, por inexistentes, en cualquier cultura), en el segundo aspecto, lo que trata de poner de manifiesto es cómo muchas veces una exigencia estrictamente ideológica trata de pasar por valoración estética. En este segundo aspecto, Portilla advierte un cierto “juego sucio”, que es necesario denunciar:

Se juzga a un hombre por lo que no hace —señala—. Tanto valdría condenar a un arqueólogo por no ser matemático o a un fisiólogo por no ser ingeniero. El *no* es una fuente inagotable de culpabilidad. Sin duda, el juicio político es más universalizable que el profesional, pero, en todo caso, debiera recaer en actos políticos positivos y no sobre una obra literaria como tal. Aquí se hace pasar, en realidad, un juicio político por literario, con lo cual alguien se libera del esfuerzo de juzgar de acuerdo con las cosas mismas y, de paso, confirmar su posición de beneficiario de una actitud política haciéndola valer como excelencia literaria (55).

Pero la requisitoria de Jorge Portilla no se queda ahí, escarba un poco más a fondo tratando de mostrar la raigambre de corte fascista que recorre a concepciones como ésta:

Cuando un pueblo empieza a encontrarse a sí mismo maravilloso por lo que tiene de “propio” y de “distinto”, está ya preparando la destrucción de los otros pueblos... La negación de la universalidad, implícita en la vaga “crítica” nacionalista, nos hace caer por el hueco negativo del nacionalismo en el mismo ra-

cismo obtuso de Hitler, que ha marcado, además, la época más infecunda de la cultura alemana (52-53).

Tal vez estas palabras hoy en día (en tiempos de globalización y libre mercado) puedan sonar un poco excesivas o fuera de lugar, pero me parece que en su momento constituyeron una necesaria llamada de atención ante las consecuencias que podían derivarse de una cultura que se cierra al exterior y que trata de preservar una supuesta esencia pura e incontaminada. La experiencia del nazismo estaba demasiado cercana en el tiempo (sólo una década atrás) y sus resultados habían sido desastrosos en todo sentido. Además, habría que tener en cuenta que la esencia misma de una cultura, la condición necesaria para su sobrevivencia, es su diálogo incesante con otras culturas, el intercambio, la absorción de lo vivo que hay en ellas y que puede alimentar y enriquecer los propios horizontes. Una cultura que se cierra en sí misma, que no ventila la casa con los aires del exterior, es una cultura muerta o que trabaja para la muerte.

En ese mismo número, en la sección “Talón de Aquiles”, en la que regularmente aparecían comentarios críticos sobre eventos culturales recientes, se publica una nota, a cargo de la Redacción, en la que se recuperan las opiniones que Octavio Paz, una década antes, había expresado sobre el problema del nacionalismo cultural. En ese texto, la postura de Paz es muy clara: el artista no tiene que “acercarse al pueblo”, precisamente porque forma parte de él,

[...] no hay peligro de que lo traicione cuando lo exprese, porque al expresarlo quiere expresarse a sí mismo. Para eso no es necesario disfrazarse de charro o de obrero, ni adquirir el lenguaje ni los procedimientos del hampa [...] Del mismo modo, no entiendo cómo un artista puede preocuparse de si su obra es

mexicana o no lo es; si hay algo, un tono, un sabor, una amargura o una esperanza en nuestro decir, si en verdad hemos creado algo vivo y no un seco fanteche, allí, visible o secreto, estará México (93).

Así, ya desde su primer número, aunque no con un carácter programático, se sentaban las bases de lo que la Redacción de la revista entendía por ejercicio de la crítica: ante todo una práctica responsable y honesta, tanto con respecto a la obra que se comentaba como hacia el lector al que el comentario crítico estaba dirigido, un rechazo definitivo a toda fórmula establecida, a someter la obra analizada a prejuicios o dogmas ideológicos de cualquier signo.

De hecho, desde su origen, el propósito de los integrantes del grupo que editaba la revista era el de convertirla en un medio de difusión cultural abierto a las manifestaciones literarias de otras partes del mundo, como una forma de contrarrestar la todavía sólida y arraigada tendencia de la cultura mexicana hacia el nacionalismo. El propio título de la revista resulta entonces significativo, en la medida en que establece una clara oposición a los propósitos eminentemente nacionalistas de la *Revista de Literatura Mexicana*, de Antonio Castro Leal, que vio la luz a principios de los años cuarenta. Si la revista de Castro Leal buscaba publicar ante todo literatura mexicana que hablara de los acuciantes problemas de México, la *Revista Mexicana de Literatura* intentaba situar a la literatura mexicana en un ámbito universal y hacerla dialogar con otras literaturas. Para ello, tenía que afinar su instrumental crítico, pues todo diálogo con lo *otro* implica, ante todo, la revisión crítica de lo propio a la luz de una crítica paralela de lo que se hace en otras regiones.

En el siguiente número de la revista —noviembre-diciembre 1955— Antonio Alatorre, desde un plano más general, advierte

precisamente contra ciertos males endémicos de la crítica literaria en México que urge superar: su improvisación, su vacío de lecturas, su imprecisión, su falta de rigor y concreción, su acendrado ideologismo y su ausencia de responsabilidad frente a la obra y frente al lector. Males todos ellos que, en conjunto, terminan conformando un cuadro, una sintomatología, hasta cierto punto alarmante: podrían hacer pensar o bien en un recién nacido que aún no ha aprendido a hablar y ya, sin embargo, grita y vocifera a los cuatro vientos, o bien en un enfermo grave, a sólo unos pasos de su último suspiro.

Por esos meses, había aparecido en el periódico *Novedades* un artículo de José Luis González titulado “Literatura y nación”. En él, el escritor puertorriqueño se refería a la obra de Jonathan Swift, a través de su valor esencialmente ideológico, como “una tremenda sátira política de la Inglaterra contemporánea” y, a su vez, resaltaba el profundo nacionalismo que recorría la obra del escritor irlandés. Lo que en ese comentario irrita a la Redacción de la revista es el hecho de reducir una obra literaria, rica y compleja en muchos sentidos, a una sola de sus vertientes. Y se abocan a la tarea de restituir lo que en el artículo del puertorriqueño había sido silenciado: las cartas, folletos, sermones y polémicas, de carácter circunstancial y referidos a la realidad política del momento, constituyen, sin duda, una esfera importante e irrenunciable del trabajo intelectual de Swift, pero ello no debe hacernos olvidar esa otra, que encarna en obras como *Los viajes de Gulliver*, en la que además del polemista y el crítico, está el artista, “consciente de que la obra de arte sólo perdura y alcanza una mayor expresión de realidad dentro de formas determinadas [...] y que sólo en la forma artística podría asegurar su perdurabilidad y transmisibilidad” (191).

Aunque aparentemente el comentario parece poner el acento en el aspecto formal de la obra, olvidando lo que la obra, a través

de esa forma, comunica, en realidad lo que la *Revista Mexicana de Literatura* buscó, desde sus primeros números, fue hacer ver que la obra literaria (o artística, en general) no es reductible a ninguno de sus aspectos, por importante que éste sea, y que, ante todo, el lector se encuentra frente a una elaboración imaginaria que se sustenta en estructuras, códigos, lenguajes, etc., que la distinguen de otras elaboraciones intelectuales, y que bajo ningún concepto pueden pasarse por alto.

No se trata entonces de una filiación "formalista" que se opone a otra de signo contrario, "contenidista" en este caso, sino más bien de una petición de principios que exige que el crítico se acerque a la obra tomando en cuenta la riqueza y complejidad que la constituye, aunque ello implique de su parte un mayor esfuerzo y una actitud más responsable, esa honestidad intelectual que se desprendía, como exigencia ineludible, del texto de Antonio Alatorre.

De un número a otro, la revista no escatima esfuerzos para desmontar, aquí y allá, los distintos mecanismos y argumentos con que la crítica nacionalista se hacía sentir, aún con fuerza, en el panorama de la cultura mexicana. Se recurría a opiniones de Octavio Paz lo mismo que de Albert Camus, de Borges o María Zambrano, no tanto para respaldarse en personalidades intelectuales del momento, sino para mostrar que las concepciones que alimentaban a la revista encontraban resonancia en otras latitudes y en otras culturas, y que postular una pureza cultural a ultranza no hacía más que evidenciar un provincianismo inmaduro y timorato. En este sentido, apunta Carballo:

Algunos escritores cuidan su *mexicanidad* como las doncellas su pureza: no frecuentan otras literaturas para no perder su peculiarísimo sello nacional. Aun se escuchan en nuestro medio opi-

niones como ésta: 'No leo para no influirme'. Esta postura de dos caras sólo tiene una explicación: revela quien la sostiene su falta de individualidad, de madurez. Quien está seguro de su virtud no teme perderla al menor contacto (*RML* 4 1956 385).

Paralelamente a estos comentarios mordaces sobre aspectos polémicos de la cultura nacional, la revista publicó una reseña sin firma a propósito de dos publicaciones, aparentemente de ideologías enfrentadas, pero que en esencia postulaban las dos —según el comentarista— el mismo “optimismo” y la misma “alegría de vivir”, derivados de sistemas políticos que se sustentaban en ideales de prosperidad y progreso a costa de lo que fuera: la revista *Life* y la *Revista de Literatura Soviética*.

El realismo socialista, así como este realismo capitalista de nuevo cuño —señala el reseñista—, son expresiones de los únicos dos sistemas nacionales que hoy se sienten totalmente justificados, y que, en consecuencia, requieren el absoluto conformismo intelectual (*RML* 2 1955 193).

Ante esta perspectiva, sólo una actitud intelectual verdaderamente honesta puede seguir conservando la dignidad del arte y la literatura, como respuesta a los grandes problemas del hombre y de su tiempo. Para ello, acentúan

[...] la obligación de seguir creando una literatura que en esta hora de fórmulas hechas y recetas dictadas por la voz del amo, no se avergüence de buscar una verdad ajena a las “verdades” cómodas del mercado, no rehuya la posibilidad de una comunidad libre, no cierre los ojos a los problemas —tristes, pesimistas, estrechos— de los hombres que aún no encuentran cabida en los alegres paraísos de Washington y Moscú (*Idem*).

Nunca imaginaron que ese simple comentario, un poco al pasar, les valiera, desde las páginas del periódico *Excélsior*, una dura respuesta, bajo el título de “Equislogismos”, en el que se tildaba a la *Revista Mexicana de Literatura* de “escapista” —un adjetivo muy socorrido en la época—, en la medida en que intentaba situarse “en la tercera posición, que por hoy es anhelo de quienes quieren escapar al dilema”. El dilema, por supuesto, era el que se establecía entre las dos grandes potencias en pugna: Estados Unidos y la Unión Soviética, y exigía, según el anónimo articulista de *Excélsior*, por parte del intelectual, una urgente toma de posición de un lado o del otro. Aquél que eludiera esa específica toma de posición, era, por ello mismo, un escapista ante los grandes problemas del momento.

La respuesta de la revista no se hace esperar y ahora ya no de una manera anónima, sino a través de un artículo firmado por sus dos directores: C(arlos) F(uentes) y E(mmanuel) C(arballo):

Los pueblos de la “tercera fuerza” se dan cuenta, cada día con mayor claridad, que la solución del dilema ha de buscarse *fuera* de la pugna imperialista, más allá de las razones militares. Después de todo, sólo existen en el mundo dos potencias atómicas. El resto, se resiste cada vez más a la polarización de poder que ese hecho supone; y a medida que esa resistencia aumente y se organice, los pueblos verán, diáfananamente, que no hay ya “campo de la paz” y “campo de la agresión”: sólo dos colosos, frente a frente, capaces de destruir a todos, desnudos de justificación [...] esta “tercera fuerza” no es ya sinónimo de neutralismo, de pasividad, sino de independencia activa, de resistencia a dos opresiones. Su función positiva ha de consistir en buscar las soluciones profundas fuera del marco armamentista que férreamente limita la acción de los dos colosos [...] La optativa real, pues, no es entre los E.E.U.U. y la U.R.S.S.: es entre las posibilidades de destrucción y esclavitud totales o de creación y bienestar totales. Las grandes potencias conducen a la primera solución; la ac-

ción solidaria de los pueblos y los hombres de la “tercera fuerza” a la segunda (*RML* 4 1956 420-21).

Esa “tercera fuerza” o “tercera posición” por la que se aboga aquí, no era una invención de los redactores de la revista, sino una alternativa política que desde algún tiempo venía discutiéndose ya en la esfera internacional, a través de la Organización de Países no Alineados, y que más tarde, en los años sesenta y setenta, se convertiría en una opción (que a fin de cuentas quedaría frustrada) para el Tercer Mundo. Pero sí es necesario señalar que, en el ámbito político mexicano, entre los primeros que abogaron por ella y trataron de fundamentarla intelectualmente estuvieron los integrantes de la *Revista Mexicana de Literatura*.

Todavía en el número siguiente (5, mayo-junio, 1956), en la sección “Talón de Aquiles”, se reafirma la independencia de criterio de la revista y la necesidad de buscar y consolidar una “tercera posición” no alineada a la política de las grandes potencias:

México es un país en etapa de desarrollo económico —señala la nota sin firma—. Para que ese desarrollo se mantenga, y se traduzca en mejores condiciones de vida para el pueblo mexicano, es necesaria la importación de bienes de capital. El país no posee aún la capacidad para producirlos, y nadie piensa ya en economías autosuficientes, a menos que soñemos con una sociedad bucólica de pequeños artesanos. Y México [...] o bien adquiere esos bienes de la más cercana e influyente potencia capitalista, comprando un lento progreso, una lenta mejoría de sus niveles de vida, a costa de un coloniaje que acabará por suprimir aun las apariencias puramente formales de independencia, o bien los adquiere por medio de la cooperación internacional, a través de esa acción solidaria de los pueblos ajenos a los bloques de poder, a que hacíamos referencia en el número pasado. Ésta será la única manera de conciliar la imperiosa necesidad de progreso eco-

nómico con la no menos imperiosa de la independencia. No se trata, desde luego, de formar un orbe económico (¡vana ilusión!) que excluya a las grandes potencias: se trata, con la fuerza de la unidad, de procurar nuestro bienestar sin mengua de nuestra soberanía, de ampliar nuestros mercados, de mejorar los “términos de comercio” de nuestras economías, de mejorar la condición de nuestros habitantes, de asegurarnos los bienes de capital necesarios sin dar en trueque, o hipoteca, nuestra existencia. La economía imperialista, repetimos, depende de nuestras materias primas, de nuestros bajos precios, de nuestra sumisión. Pero no es lo mismo tratar con ella aislados que como comunidad de pueblos. Aislados, nos imponen. Unidos, impondríamos. Una acción unitaria como ésta, paralela a la voluntad de creación en todos los ámbitos vitales, es lo que nos parece el destino de la “tercera posición”, de la afirmación de independencia (531-532).

Ya en el número anterior y a manera de colofón a esta polémica, se habían reunido, en la sección “Talón de Aquiles”, una serie de textos dedicados a la crítica de un marxismo estrecho y dogmático o de un nacionalismo que no veía más allá de la zanahoria tricolor que colgaba de su frente, y que, a su vez, intentaban fijar la posición independiente de la revista y su derecho a pensar con la cabeza propia. El número cerraba con una cita de Goethe que resumía y sintetizaba no sólo lo que se había venido discutiendo en sus páginas, sino la posición de la Redacción frente a los grandes problemas políticos y estéticos del momento:

Tal vez muy pronto se convenzan los hombres —dice Goethe— de que no hay arte patriótico ni ciencia patriótica. Arte y ciencia pertenecen, como todo lo bueno, al mundo entero, y lo único capaz de impulsarlos es un libre intercambio de todos los hombres de una misma época y un respeto constante de lo que nos ha quedado del pasado (*RML* 4 1956 424).

Y tratando quizá de ampliar y profundizar el sentido de esta cita, los números 7 y 8 (septiembre-octubre, noviembre-diciembre de 1956) publican una encuesta sobre “literatura y sociedad” en la que se convoca a reflexionar sobre el tema a Mariano Picón-Salas, Daniel Cosío Villegas, Hernando Téllez, Albert Camus, José Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Henry Miller, Ezequiel Martínez Estrada, Américo Castro, Kuo Mo-Jo y María Zambrano, y de las respuestas a la encuesta se desprende al menos una postura que recorre por igual a todos los consultados: la libertad del arte radica en la honradez y honestidad del artista hacia su propio trabajo y esa libertad no debe alienarse a intereses particulares (ideológicos, políticos, religiosos, pedagógicos, etc.).

Para todos ellos, el concepto de realidad opera en un diapasón más amplio que en el que comúnmente solía situársele: se trata de una realidad sin adjetivos que el artista comparte (y en la que participa) por igual con un zapatero, un médico, un obrero o un arquitecto. La manera en la que el artista incide en ella es específica, de acuerdo con el carácter operativo de su trabajo, como ocurre también con cualquier otro sujeto. Y sería crear un falso problema solicitarle al artista que participe allí abandonando esa especificidad que, en su caso, es de orden estético. En el fondo de esa solicitud, para todos los encuestados, habitaría una solapada intención de devaluar o desvirtuar el trabajo intelectual al grado de terminar convirtiéndolo en una caricatura de lo que ese trabajo es o de lo que debe ser.

Aparece también, en el número 8, un ensayo de José Luis Martínez titulado “Los conflictos de la cultura mexicana”, en el que se intenta mostrar que en la cultura mexicana de este siglo han convivido siempre las tendencias nacionalistas con las universalistas: “en el tono y en la esencia de la cultura mexicana moderna —señala Martínez— se juntan las convicciones sociales con formas aca-

démicas y humanistas y con una intención universalista casi tan arraigada como el nacionalismo” (*RML* 8 1956 39).

Según este crítico, los orígenes de la controversia entre nacionalismo y universalismo habría que buscarlos a mediados del siglo XIX, cuando escritores y artistas de toda América intentan continuar en el arte el afán emancipador de las guerras de independencia. Desde entonces hasta ahora (1956), esa disputa se ha prolongado asumiendo, según el momento, tintes ideológicos distintos; aunque en ella, según José Luis Martínez, es la postura nacionalista la que revela un cariz anacrónico y provinciano:

Este nacionalismo [...], tanto en sus expresiones doctrinarias como en sus aplicaciones narrativas, parece condicionado por el aislamiento en que vive la literatura mexicana, escrita casi exclusivamente para el consumo interior. Mas a pesar de la existencia de esta causa condicionante, las discusiones o las prácticas forzosas de este nacionalismo, son un brote anacrónico y lamentable de provincialismo a la vez que un signo adverso para la madurez de nuestra cultura (43).

Y en cuanto al dilema (que de alguna manera se desprende del anterior) entre un arte de contenido social y comprometido ideológicamente y un arte libre e independiente de una circunstancia política concreta, José Luis Martínez sostiene que se trata de un problema que debe remitirse a la “honestidad intelectual”. Es “un dilema —señala— que debe decidirse en la intimidad de cada uno y no por la consigna de los nuevos preceptistas” (45).

En ese mismo número, se incluye todavía un ensayo más, ahora a cargo de Tomás Segovia, que sigue bordando sobre el tema de una literatura gratuita o una literatura comprometida. El pretexto que da pie a este núcleo de reflexiones es la publicación, ese año, de *El arco y la lira* de Octavio Paz, un libro que se volvería

clave, sobre todo por el capítulo concerniente a “la revelación poética”, para toda la Generación de Medio Siglo y, en particular, para los integrantes de la *Revista Mexicana de Literatura*.³

Según Tomás Segovia, los términos de la controversia entre gratuidad y compromiso en el arte, se han establecido siempre en relación a un solo referente: la Historia. Y de ahí que ya, desde su mismo planteamiento, el problema resulte falso, espúreo, pues, para él, “el arte ha estado comprometido siempre” (104). Lo que ocurre es que Segovia no reduce la noción de compromiso a un único referente histórico, sino a instancias vitales o existenciales del sujeto que, si bien nacen de una circunstancia concreta, generalmente se proyectan más allá de ella.

Para quien piense que el hombre empieza y termina en la historia, que en ella se agota y queda totalmente explicado, no quedan, pues, más que dos alternativas: o se empeña en descubrir la mecánica que gobierna a esta historia y en acoplarse a ella fielmente, es decir, se hace “comprometido” —o vive una gratuidad radical, por nada o para nada, donde puede escoger en principio, con absoluta y total irresponsabilidad, con completa indiferencia, puesto que la Historia, que lo es todo, no va a ninguna parte (104-105).

Así, si bien el artista “comprometido” basa su compromiso en la Historia, el artista de la “gratuidad” sustenta su elección en la “libertad absoluta”, en la “libertad pura” del espíritu, en el sentido

³ En este libro, y en particular en el capítulo “La revelación poética”, Paz analiza una serie de conceptos ligados a la poesía —lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción de cambio o metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito, la reconciliación— que los integrantes de la generación inmediatamente harían suyos extendiéndolos al cuento y a la novela, al grado de convertirlos en una especie de poética inicial del grupo.

que Paul Valéry le da a este término (Valéry 988-1014; 1014-1040).

La libertad que esto supone —la de la gratuidad— es también libertad pura, el espíritu creándose a sí mismo sin determinación alguna [...] La libertad en estado puro —continúa Segovia— es una condición de la existencia, pero no se encuentra en la existencia concreta. El acto absolutamente libre es el acto puramente gratuito, pero no es lo mismo que el acto libre concreto. En la vida escogemos libremente, pero no con absoluta arbitrariedad. Sartre, por ejemplo, ha mostrado en varias ocasiones cómo es imposible escapar al sentido de nuestra existencia. La existencia como un todo puede ser gratuita, pero dentro de ella no hay partes gratuitas. Hay que responder de todo y eso nos impide hacer nada sin sentido: estamos presos en el sentido (109-110).

Y es justamente la producción de sentido, como una actividad esencial al hombre, lo que Segovia le opone tanto a la poesía “comprometida” en un plano ideológico como a la poesía de la “gratuidad”.

Con esta palpitación, con la autenticidad de esta palpitación [que nace de la producción de sentido] es con lo que la poesía ha estado comprometida siempre. La poesía es responsabilidad porque es respuesta. Pero esta respuesta es libre, la más libre entre las respuestas reales, porque surge del núcleo más inmediato de la existencia real [...] [Mi postura] —concluye Tomás Segovia— tiende sobre todo a una poesía que no desprecie y suplante la realidad y la vida, sino que nos las desnude más y nos las haga más vivas y reales (112-113).

Con esto, Tomás Segovia coloca la noción de “compromiso” en otra región, tal vez en aquella región de la que no debió salir nun-

ca. Si se escribe para dar testimonio de una existencia, la escritura está necesariamente comprometida con la vida, cualquiera que sea el aspecto de esa vida que la escritura elija para desplegarse. Reducir el compromiso a uno sólo de sus signos —el político o el ideológico— implica no sólo desvirtuar un concepto que es, en sí mismo, mucho más amplio y comprensivo, sino sobre todo desvirtuar la actividad artística misma, hasta hacer de ella una caricatura en la que muy pocos escritores podrían reconocerse. Y por lo que se refiere a la noción de “gratuidad”, ocurre otro tanto: ésta quedaría referida a aquella literatura que se aparta voluntariamente de la vida y de la existencia, cualquiera que sean sus signos, y no, como hasta entonces venía utilizándose el término, a toda aquella escritura que no asumiera explícitamente una voluntad histórica.

Resumiendo, podríamos decir que hasta 1958 la poética (y la política) de la revista se sustentó en algunos conceptos clave en torno a los cuales se conformaría el ideario estético del grupo: la responsabilidad y la honestidad del escritor, su absoluta autonomía con respecto a las ideologías al uso, una voluntad crítica sin compromisos ni intereses creados y el pleno ejercicio de una libertad de criterio que no conocería restricciones.

1958 fue un año en que la revista salió de circulación. Sin duda, producto de una reestructuración interna, pues a partir de enero-marzo de 1959, la revista cambia de directores. Ahora Antonio Alatorre y Tomás Segovia fungen como responsables de la edición. Con ellos, cambiará también su Comité de Colaboradores, conformado desde entonces por Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Ernesto Mejía Sánchez, Augusto Monterroso, Emma Susana Speratti Piñero y Luis Villoro, y que, a partir de 1960, deja de figurar como tal y, más tarde, será sustituido a su vez por un equipo nuevo: Federico Álvarez, Huberto Batis, Jorge Ibarguengoitia, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Rita Murúa y José Emilio Pacheco.

Al recorrer el contenido de la revista durante esta “nueva época”, podría pensarse que se trata tan sólo de un cambio administrativo que no altera en lo más mínimo la línea editorial ni el ideario estético que la había caracterizado hasta entonces, pues de hecho en ninguno de sus rubros —poesía, novela, cuento, ensayo o comentarios críticos— se percibe un giro sustantivo hacia derroteros diferentes. Sin embargo, es necesario señalar que, en el número 2 de la nueva época (abril-junio de 1959), en una nota sin firma dedicada a la visita a México de Juan Fernández Figueroa, director de la revista *Índice* de Madrid, a Emmanuel Carballo se le califica como el “rey del amarillismo pálido”, lo que permite suponer (la nota no da más datos en este sentido) la existencia de algún conflicto interno que llevó a la separación de Carballo, su fundador y codirector, del equipo responsable de la revista, sobre todo si tomamos en cuenta que, desde entonces, no volvió a colaborar en sus páginas.⁴

Podría resultar sintomático también el hecho de que un año después, en el número 12-15 (junio-septiembre de 1960), ahora ya bajo la dirección de Tomás Segovia y Juan García Ponce, en una nota sin firma que abre la sección Actitudes, aparece una especie de declaración de principios que intenta definir el carácter de la nueva época de la revista y de su equipo de colaboradores. La revista se constituye, desde entonces, en “el órgano de expresión de un grupo, corriente, generación u otro conjunto más o menos orgánico de escritores” (*RML* 12-15 1960 77). Y su equipo de colaboradores estará integrado por escritores jóvenes “con entusiasmo, con muchas ganas de trabajar, con necesidad de expresarse y

⁴ Debo señalar, sin embargo, que en una conversación reciente Emmanuel Carballo me confirmó la versión de que él se había retirado de la revista por voluntad propia, sin que mediara ningún conflicto con el resto del grupo.

con un gran desinterés; escritores además sin compromisos, sin intereses creados, sin *nada que perder*, ni siquiera un prestigio o una 'carrera'; escritores que aceptan el riesgo de equivocarse, de engañarse incluso, pero que no estén dispuestos a mentir o a callar" (78). Todo esto permite suponer que la referencia explícita a Carballo no es más que la punta de un iceberg que no muestra nunca las verdaderas dimensiones del conflicto que pudo producirse en el interior de la revista. Pues si nos detenemos un momento en los calificativos con los que se adjetiva a los integrantes del nuevo cuerpo de redacción —“escritores [...] sin compromisos, sin intereses creados, sin *nada que perder* [así, en cursivas] [...] que no estén dispuestos a mentir o callar”—, podría pensarse que todas esas cualidades, al menos para los nuevos directores, habían comenzado a extrañarse en el equipo que hasta entonces había estado a cargo de la publicación, sobre todo si atendemos a las palabras con que cierra la cita: “necesitábamos ser un grupo que estuviese fundamentalmente de acuerdo en algunos puntos centrales de orientación general, y conservase al mismo tiempo la suficiente iniciativa y aun inventiva personal” (*idem*). Como si ese “acuerdo”, al que se alude aquí, hubiera dejado de existir en el grupo que inicialmente alentó y sostuvo el trabajo de la revista.

Desde diciembre de 1961 hasta marzo de 1964, la actitud polémica de la revista, con respecto a los asuntos de la política cultural del momento, parece guardar un cierto reposo. Seguirán apareciendo notas sobre literatura, música y teatro, pero, a excepción de un número que abarca todo el año de 1963 (enero-diciembre), dedicado al tema “Cultura y subdesarrollo”, que más que polemizar o discutir el problema se limita a plantearlo, la revista se retira, al menos temporalmente, de la escena de combate ideológico. No volverá a ella sino hasta el número 3-4 (marzo-abril de 1964), con ocasión de la publicación en México, por la Editorial Era, de

un libro polémico en muchos sentidos: *Significación actual del realismo crítico* de Georg Lukács.

Los ensayos que comentan el libro están a cargo de Ramón Xirau, Juan García Ponce y Federico Álvarez. A excepción del último, que más que criticar el libro lo explica y apuntala, los dos primeros se distancian del filósofo húngaro sobre todo por su valoración de las literaturas de vanguardia.

Para Federico Álvarez, la indiscutible validez de *Significación actual del realismo crítico* radica en dos aspectos fundamentales: por un lado, en el plano metodológico, el hecho de que este libro destaca la necesidad y pertinencia de la crítica sociológica frente a otros métodos de análisis, como el psicológico o el estilístico, que parecían querer opacarla. Y, por otro lado, en un plano teórico, la importancia del señalamiento lukacsiano de que el irracionalismo de las vanguardias del siglo xx coloca al arte en un nivel de deshumanización, ahistoricidad y aislamiento de la sociedad que urge ser superado. “La significación actual del realismo crítico —señala Federico Álvarez— es, justamente, la de volver al hombre, la de romper —como quería Pavese— la soledad del hombre, reflejando la realidad y transformándola en pensamiento y fantasía. Nacerá así, poco a poco, una nueva literatura, un nuevo realismo. Y ese realismo será socialista” (53).

Por su parte, Ramón Xirau dirige su crítica a Lukács también en dos sentidos: por un lado, en cuanto a las derivaciones políticas implícitas en su concepción estética: el hecho de dividir, de una manera maniquea y falaz, a los escritores de la época entre los partidarios de la paz (realistas críticos y realistas socialistas) y los partidarios de la guerra (las vanguardias: Kafka, Joyce, Beckett, etc.); y, por otro, en cuanto a los fundamentos filosóficos que sustentan a esta estética: la idea de que la literatura realista liga al sujeto con el objeto (su circunstancia social e histórica), mientras que en la lite-

ratura “subjetivista” o “alegórica” ese nexo no existe y esa carencia hace que el sujeto se mueva en un mundo de pura e inocua fantasía.

Las consecuencias de estas dos posturas, para Xirau, son tan evidentes como espúreas: si el escritor realista, de acuerdo a Lukács, en la medida en que está ligado a su objeto e inscrito en la sociedad y en la historia, tiene una perspectiva de futuro que implica la liberación y humanización del hombre, el escritor “subjetivista abstracto”, por mantenerse al margen de la realidad social y de la historia, carecerá necesariamente de ella, y su obra no podrá ofrecerle al hombre sino esa otra perspectiva irracional que culmina en la desolación y el aislamiento, con las lamentables consecuencias políticas que una actitud como esa podría conllevar (el caso de Heidegger, por ejemplo). Según Xirau, esa distinción no sólo es inapropiada, sino en sí misma aberrante: tan real (o tan ilusorio) es el Dublin que describe Joyce en *Dublineses* o el *Ulises* como La Mancha de Cervantes en el *Quijote*; tan abstracto (o tan concreto) el señor K. como Sancho Panza. El defecto fundamental de Lukács, según Xirau, consiste precisamente en tomar la parte por el todo, “absolutizar un cierto tipo de realismo y declararlo *la* literatura” (49), pues con ello no hace más que fundar su concepción sobre el realismo en una absoluta irrealidad.

De los tres comentarios, es sin duda el de Juan García Ponce el que va al fondo del problema, justamente porque no teme señalar el carácter esquemático y prescriptivo implícito en la estética del filósofo húngaro. Según él, el principal defecto de la teoría de Lukács sobre el realismo es querer suplantar un conjunto de obras reales y concretas con una teoría “sin ninguna realidad más allá de su mera enunciación” (54).

Como comentarista, como estudioso de la estética, Lukács tiene la enorme desventaja de no creer en ella [en la literatura] más

que como fuerza que debe ser puesta al servicio de una causa determinada —en este caso el socialismo—. Y en este sentido lo que hace en realidad es negarla. La desaparición de la literatura, su condenación en tanto que es capaz de sobrevivir a la interpretación histórica que él considera la única posible para encerrar la realidad, conservando sus valores estéticos, sería la consecuencia lógica del *Significado actual del realismo crítico* (*Idem*).

Y enseguida rechaza, como ilusoria, la distinción que establece Lukács entre realismo crítico y literaturas de vanguardia. Para García Ponce, esa distinción descansa fundamentalmente en la noción de “perspectiva histórica”, pues, según el filósofo húngaro, mientras que el realista crítico posee en su obra una perspectiva de futuro, que no hay duda en calificar de socialista, el escritor vanguardista, al carecer de ella, hace que su obra se desvanezca irremisiblemente en la irracionalidad, en la abolición del sujeto y su circunstancia social, en la nada.

El carácter ilusorio de esta formulación radica, de acuerdo a García Ponce, en que tanto unos escritores como otros tienen esa perspectiva histórica, esa perspectiva de futuro, como una condición necesaria de sus obras. Sólo que no es la misma para unos y otros. Precisamente porque no hay una sola perspectiva de futuro. Esa perspectiva es tan diversa y plural como las propias opciones de futuro inscritas en una realidad concreta.

Lo malo es que para Lukács la perspectiva sólo es válida cuando acepta el triunfo del socialismo como final inevitable. Perspectiva, sentido de la realidad de su tiempo en tanto su tiempo, creo que la tienen tanto Mann como Beckett, Musil o Joyce. Sólo que se trata de otra perspectiva, que presupone un desarrollo distinto de la historia. Esa perspectiva podría localizarse a partir del “Dios no existe” de Nietzsche, que éste extrae como una consecuencia histórica precisamente y que de ahí en adelante

elimina la posibilidad de un absoluto tal como Lukács lo concibe al convertir a la historia en sí en el nuevo dios (54-55).

Con esto, lo que el escritor mexicano pone en evidencia es el carácter unilateral, excluyente y dogmático de una concepción de la realidad, de la historia y la “perspectiva de futuro” inscrita en ella, y de la propia estética, que restringe esas nociones a una función ideológica y política concreta.

Dos números después de estos comentarios, en el 7-8, correspondiente a julio-agosto de 1964, la revista publica un artículo de Manuel Durán titulado “Crítica a los críticos de Lukács”, en el que el autor intenta, más que un ajuste de cuentas, particularmente con Ramón Xirau y Juan García Ponce, a propósito de las ideas estéticas del filósofo húngaro, un ajuste de procedimientos o de tratamientos del problema. En él, Durán comienza lamentando que los comentaristas se hayan referido exclusivamente a *Significación actual del realismo crítico* y que no hayan tomado en cuenta otros libros de Lukács (*La novela histórica, Goethe y su época* y *Los realistas alemanes del siglo XIX*), que le habrían dado una dimensión más amplia y consistente a esos comentarios.

Acepta, sin remilgos, un cierto dogmatismo y una cierta unilateralidad reductora y simplista en la concepción estética de Lukács, aunque coincide con él en que la literatura de fines del siglo XIX y principios del XX terminó abandonando un aspecto que fue esencial para los escritores realistas que la precedieron: si en Balzac o Tolstoi el hombre se enfrentaba a sus circunstancias y era capaz de cambiarlas, en Flaubert o Zola el hombre carece ya de esa fuerza y resulta aplastado por el ambiente. No digamos ya en Beckett —continúa Durán—, en el que se extingue todo nexo entre el sujeto y la sociedad, y sus personajes son entes aislados, marcados por la irracionalidad de sus actos e incapaces incluso de comunicarse entre sí.

A renglón seguido, y coincidiendo en esto con García Ponce y Xirau, se declara abiertamente contra el realismo socialista, en tanto que, de acuerdo con Moravia, todo arte que se doblegue a una ortodoxia termina abandonando la crítica a fondo de la sociedad en la que incide y sometiéndose a recetas e imposiciones que actúan sobre él como una “camisa de fuerza”, como un “corsé de hierro”, hasta volverlo “conformista”, “monótono” y “falto de alternativas”, “didáctico” y “moralizador”. Otro de los problemas que Manuel Durán pone de relieve en cuanto al realismo socialista, es el conflicto existente en él entre expresar “la realidad tal como es” y “la realidad tal como debiera ser”, tensión que, en lugar de resolverse a través de la categoría de “tipo”, como el propio Lukács propone, ha llevado a idealizar y simplificar al héroe socialista, a ese tan buscado y anhelado “hombre nuevo”, al grado de convertirlo en un sujeto sin fisuras ni contradicciones y, por tanto, en gran medida monolítico y esquemático.

En realidad, el ensayo de Manuel Durán, más que una “crítica a los críticos de Lukács”, viene a confirmarlos, a apuntalarlos, en pocas palabras: a sumarse, como uno más, a esos críticos, pues coincide con ellos en más puntos que en los que difiere. Y, así, la polémica que parecía anunciarse al principio, en el título del artículo, acaba por diluirse en meras precisiones de procedimientos. Precisiones importantes, sin embargo, pues colocar el análisis de las ideas de Lukács, como propone Durán, en relación a su concepción global del realismo y del artista no sólo como testigo de su época, sino como agente activo de los cambios de la sociedad en la que vive, en lugar de circunscribirla al comentario de un libro coyuntural como *Significación actual del realismo crítico*, habría elevado la discusión a una esfera teórica más compleja y de efectos mucho más ricos y redituables.

Ésta fue, sin embargo, la última polémica de la revista. Hasta su último número, 5-6, correspondiente a mayo-junio de 1965, se-

guirían apareciendo notas críticas sobre libros o eventos culturales del momento, algunas de ellas de indiscutible relevancia, como el comentario de Juan García Ponce sobre *Los errores* de José Revueltas. Pero durante este último año no volverá ya a encontrarse en sus páginas esa tensión polémica, en los planos ideológico y estético, que la había caracterizado hasta entonces y que había hecho de ella una de las revistas culturales más importantes de la década.

Me parece que ese relativo silencio que guardan los integrantes de la nueva época de la revista con respecto a los problemas de política cultural del momento, que más que decrecer se habían venido incrementando en nuestro ámbito cultural, sobre todo debido a la nueva perspectiva abierta por la Revolución Cubana, coincide con un cierto proceso de radicalización estética que, en este sentido, marcó al grupo de 1961 a 1965. Ya en el número 1-4 (enero-abril de 1961) la Redacción había vuelto a manifestarse sobre la situación del arte moderno en sus distintas manifestaciones: pintura, música, literatura, etc. En todas ellas, los redactores de la nota advierten un divorcio entre el artista y la sociedad, una ruptura entre el artista y su público, que lo condenan inevitablemente a la soledad.

Esta falta de lugar [del artista en la sociedad] es una ruptura de la sociedad consigo misma: con su conciencia, o mejor: con su expresión. El artista se niega a expresar (en forma directa y simple) a una sociedad en la que ya no cree... Soñar que el arte vuelva a estar inocentemente al unísono con su sociedad es una tontería. El arte ya no volverá a estar nunca en una situación *inocente* con respecto a la sociedad, ni siquiera suponiendo que de veras llegue a realizarse la sociedad perfecta. Uno de los elementos de esta perfección será siempre necesariamente la negatividad del arte, su perpetuo movimiento de succión (76-77).

Esta desvinculación entre el artista y su ambiente, que para los autores del texto no sólo es consubstancial a la relación entre el arte moderno y su sociedad, sino insubsanable, es la que marcará, desde entonces, la postura ideológica de la revista con respecto a los problemas de política cultural que venían discutiéndose en sus páginas desde su aparición.

Se trata, sin duda, de un proceso de radicalización ideológica en el que se asume, sin titubeos, la imagen (tachada) del artista que una sociedad, basada cada vez más en los valores de la producción y el consumo, genera de él. Imagen “tachada” precisamente porque ese sujeto no participa de los valores sociales que lo rodean, porque trata (tal vez ilusoriamente) de situar su trabajo *en otra parte*, en esa región que intentaba (por lo menos, hasta entonces lo intentó) mantenerse al margen de los circuitos del mercado y de sus “prestigios” concomitantes.

Algunos críticos quizás podrían ver en la resultante de este proceso una incongruencia de base con respecto a las posturas iniciales de la revista. A mí me parece, en cambio, una consecuencia necesaria, una radicalización de ciertas ideas que estaban ya en un principio y cuya lógica interna, así como también su propia confrontación con la realidad, terminaron precipitándolas en ese conjunto de nociones, quizás un poco pesimistas, a través de las cuales describirían desde entonces la relación entre el artista moderno y su época: ruptura, desvinculación, divorcio, incompreensión, esa “negatividad”, ese “perpetuo movimiento de succión” que están en la base de ese diálogo imposible entre el artista del siglo xx y el mundo que lo rodea.

Las causas que determinaron la desaparición de la *Revista Mexicana de Literatura* fueron múltiples y no siempre muy precisas. En dos de ellas, sin embargo, coinciden varios de los integrantes del grupo que la animó: por una parte, el hecho de que ya muchos de

ellos habían comenzado a publicar sus obras en distintas editoriales y estaban más dedicados a sus propios proyectos personales que a la labor colectiva que implicaba editar la revista y, por otra parte, a que su financiamiento, que en un principio había estado a cargo de instituciones tanto públicas como privadas, durante los últimos números dependía únicamente de los lectores, a través de suscripciones o de la compra directa en librerías, lo que hizo que cada vez resultara más difícil y onerosa la publicación de cada número.

El grupo, sin embargo, no se diluiría con la desaparición de la revista; pasaría a constituir, todavía como grupo, otras empresas editoriales que le permitirían mantener su cohesión, su coherencia y su decidida participación crítica en la vida cultural del país. Revistas como *Universidad de México*, *Bellas Artes* y *La palabra y el hombre* y los suplementos “México en la Cultura” (del periódico *Novedades*) y “La Cultura en México” (de la revista *Siempre!*), para sólo citar algunas de las publicaciones periódicas que los acogieron, no habrían sido lo que fueron sin la incisiva participación en ellas de ese grupo de jóvenes veleidosos y desembozados que, ya desde la *Revista Mexicana de Literatura* y aún después, abrió nuevas rutas, siempre críticas y polémicas, a la cultura mexicana.

Armando Pereira



BIBLIOHEMEROGRAFÍA CITADA

- MELO, JUAN VICENTE. *Juan Vicente Melo*. México: Empresas Editoriales, 1966.
- MEYER. LORENZO. *Historia general de México*, 2.v. México: El Colegio de México, 1981.
- PAZ, OCTAVIO. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956
- Revista Mexicana de Literatura*. 1ª época: Directores: Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo 1955-1958; 2ª época: Directores Tomás Segovia - Antonio Alatorre, Tomás Segovia - Juan García Ponce 1959-1962, 3ª época: Director: Juan García Ponce 1963-1965.
- VALÉRY, PAUL. "La crise de l'esprit" y "La politique de l'esprit". En *Oeuvres*, T. I, Paris: Gallimard, 1957 (988-1014 y 1014-1040).