



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



U. N. A. M. REVISTA A LA REVISTA DE BELLAS ARTES 1965-1970
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Profesora de la División de
Sistema Universidad Abierta
ADMIRADA A SUS PAGINAS Y A LOS CIRCULOS DEL
PODER CULTURAL EN LOS SESENTA.

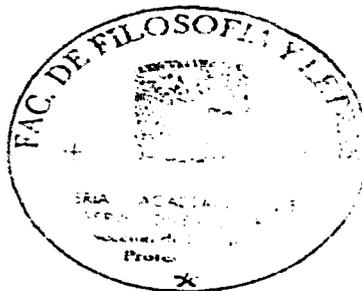
T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LETRAS HISPANICAS
P R E S E N T A :
ANA IVONNE DIAZ HERNANDEZ

ASESOR: DR. VICTOR DIAZ ARCINIEGA



MEXICO, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A mi maestro de la calle de Presa.
A Víctor Ruiz Velasco Gutiérrez.
A mis padres y a Rocio y Arturo, por supuesto.**

REVISTA A LA REVISTA DE BELLAS ARTES

Índice

I. PARA CONTAR LA HISTORIA.....	2
<i>Generaciones Literarias</i>	7
<i>Una propuesta continental: el boom</i>	12
<i>Una nueva escritura, una nueva sensibilidad</i>	15
<i>Los exegetas de la crítica literaria de los sesenta</i>	23
<i>Los asuntos extraliterarios en la literatura mexicana</i>	27
<i>Generaciones en onda</i>	37
<i>Un nuevo público</i>	43
<i>Breve conclusión</i>	45
II LAS REVISTAS LITERARIAS Y LOS SUPLEMENTOS EN LA VIDA CULTURAL DE MÉXICO 1950- 1970.....	54
<i>Las revistas y los suplementos culturales independientes</i>	61
Rueca.....	64
Metáfora.....	67
Estaciones.....	71
El Rehilete.....	75
Revista Mexicana de Literatura.....	78
Cuadernos del Viento.....	80
S. Nob Hebdomadario.....	84
<i>Suplementos Culturales</i>	89
<i>Las revistas culturales institucionales</i>	95
La Gaceta.....	99
Letras Patrias.....	103
Cuadernos de Bellas Artes.....	104
Diálogos.....	110
La Palabra y el Hombre.....	114
Revista de la Universidad de México.....	118
Espejo. Letras, artes e ideas de México.....	121
Revistas especializadas.....	126
<i>Breve conclusión</i>	127

III LA CULTURA INSTITUCIONAL.

<i>La cultura y las relaciones de poder</i>	135
<i>Patria, ciencia, educación y cultura: Ignacio Manuel Altamirano</i>	137
<i>La transición de lo privado a lo público y de lo público a lo privado. Una idea de Nación, un proyecto de cultura</i>	141
<i>La creación del Instituto Nacional de Bellas Artes</i>	145
<i>La cultura institucionalizada</i>	150
<i>De la cultura mexicana para el mundo: Las olimpiadas culturales de 1968 o el Festival Internacional de las Artes</i>	154
<i>País con doble vida</i>	164
<i>Breve conclusión</i>	176

IV REVISTA DE BELLAS ARTES

<i>Huberto Batis y su idea de promoción cultural</i>	185
<i>Historia de la Revista</i>	196
Contenidos.....	201
<i>La Revista de Bellas Artes y los acontecimientos del 2 de octubre de 1968</i>	209
Diferencias de generaciones en la <i>Revista de Bellas Artes</i> y el racismo de la inteligencia.....	210
Los colaboradores.....	217
El círculo cercano.....	219
Rita Murúa.....	221
Juan García Ponce.....	224
Colaboradores latinoamericanos.....	226
<i>Breve conclusión</i>	227

V LOS GÉNEROS LITERARIOS

<i>La estética literaria de los sesenta</i>	234
<i>La narrativa</i>	237
El cuento.....	240
Novelas.....	245
<i>Ensayo</i>	247
<i>Poesía</i>	249
<i>Reseñas</i>	251
<i>Entrevistas</i>	253
<i>Teatro</i>	256
<i>Ilustradores, fotógrafos, dibujantes, pintores y escultores</i>	259
BIBLIOGRAFÍA	263
HEMEROGRAFÍA	266
ÍNDICE GENERAL POR GÉNEROS LITERARIOS	268

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

Destino estas breves líneas para agradecer de manera especial a dos personas que hicieron posible este trabajo: A Huberto Batis y al Dr. Víctor Díaz Arciniega.

El primero de ellos dedicó muchas horas de su tiempo para conversar sobre su trabajo en la publicación y además, puso en mis manos un pequeño tesoro que me hace hoy, una de las poseedoras de una de las revistas literarias más elegantes y ricas que se han hecho en nuestro país. Por si eso no fuera poco, con la generosidad que le es característica, Huberto leyó las líneas finales de este trabajo y me hizo saber sus comentarios y opiniones.

Al Dr. Díaz Arciniega no sólo debo lo que una estudiante a su maestro. Debo a su persona, la paciencia de fraile que siguió año tras año, —en su casa con su familia, en los pasillos de la facultad, o en una librería cercana— una investigación que parecía no terminar nunca.

Debo a él lo que aprendí de sus conversaciones ante una taza de café que más que eso fueron una suerte de clases extramuros que en la mayoría de los casos, extendían el horario de clases a mucho más que un par de horas. Este trabajo está dedicado también a él y a su familia. Quedo finalmente en deuda con la Universidad Nacional Autónoma de México y con la Facultad de Filosofía y Letras porque me dieron la oportunidad de conocer y aprender de maestros de tan alta valía personal y profesional como el Dr. Díaz Arciniega. Las dos manos, Víctor.

El éxito, el tiempo, el dinero y la imprenta están confinados en el fondo de mi pensamiento en unos horizontes difusos y perfectamente indiferentes. Todo esto me parece tonto a más no poder e indigno (repito la palabra indigno) de calentarnos la cabeza. La impaciencia que tienen los escritores de verse impresos, representados, famosos, elogiados, me maravilla como un desvarío. Me parece que eso tiene tanta relación con su tarea como el juego de dominó de la política (...)

Flaubert en 1859, en una carta a Ernest Feydeau.

I PARA CONTAR LA HISTORIA

Somos obreros de lujo. Pero resulta que nadie es lo bastante rico para pagarnos. Si uno pretende ganar dinero con la pluma, tiene que dedicarse al periodismo, al folletín o al teatro. Con la *Bovary* he ganado... 300 francos, que HE PAGADO, y de los que jamás cobraré ni un céntimo. En la actualidad me alcanza para pagar el papel, pero no las gestiones ni los viajes, ni los libros que mi trabajo requieren; y, en el fondo, me parece bien (o hago como que me parece bien), pues no veo qué relación hay entre una moneda de cinco francos y una idea. Hay que amar el Arte por el Arte en sí mismo; de lo contrario, cualquier oficio vale más

GUSTAVE FLAUBERT

A decir de Guillermo Bonfil Batalla (México: 1996), poco se ha estudiado el quehacer de la actividad cultural del Estado como ejercicio crítico o creativo, capaz de ayudar a precisar las fronteras de nuestras instituciones dedicadas a la difusión, promoción y conservación de la cultura y a la búsqueda de su origen y esencia.

Por eso estas líneas pretenden analizar y ofrecer una interpretación de uno de los órganos editoriales institucionales más importantes de la década de los sesenta: la *Revista de Bellas Artes*, en la época que comprende los años 1965-1970.

Elegir una revista literaria como tema de investigación supone el estudio de una parte significativa de la vida literaria en México, y la indagación sobre la función de promotor cultural que el Estado mexicano ha desempeñado a través de sus instituciones.

Por otra parte, poco se ha estudiado a las revistas literarias institucionales de México en nuestro siglo. Los estudios existentes se centran en mayor medida, en revistas literarias de producción independiente, dejando de lado la actividad institucional de la cultura. Sin embargo, y de acuerdo con lo dicho por Bonfil Batalla, la realización de este tipo de estudios son de gran utilidad para entender las dinámicas literarias y extraliterarias de los campos artísticos que constituyen los cimientos sobre los cuales se ha construido también nuestra cultura.

Dentro de cada actividad cultural según la definición de Pierre Bourdieu el escritor o artista en su caso, se convierte en un “productor cultural” sujeto a un mercado de “bienes culturales” y a un mecenas o protector oficial de las artes.

Para este estudioso de la sociología de la cultura, se produce entonces una auténtica *subordinación estructural* impuesta de manera desigual a los diferentes autores según su posición. Esta subordinación se da a través de dos mediaciones principales: por un lado, el mercado (a través de cifras de ventas) o bien indirectamente a través de los nuevos puestos de trabajo que ofrecen el periodismo, la edición, la ilustración y “todas las formas de literatura industrial”.¹ Así, las revistas literarias son un claro ejemplo de esta subordinación, pero además son el lugar donde se dan cita no sólo templos parecidos, sino donde se establecen vínculos duraderos basados en afinidades de estilo de vida y de sistema de valores, que, particularmente por mediación de los antiguos salones — hoy las redacciones de revistas, suplementos de

periódicos o cafés— unen a ciertos grupos creando generaciones literarias y tendencias estéticas.

Las generaciones que aparecieron a lo largo de esta publicación en especial no fueron hijos culturales de la Revolución Mexicana, ni tenían tal vez como diría Karl Mannheim, una “unidad de generación”², por el contrario, si fue un grupo consciente de que la literatura es un fin en sí mismo, es decir, la actividad literaria como una actividad profesional en tanto se podía y debía vivir de y para ella; actividad no exenta de prácticas extraliterarias que fueron tomando cada vez mayor forma y relevancia dentro de los campos artísticos, incluido el de la literatura. La *Revista de Bellas Artes* se convirtió así, como algunas otras, en una casa común donde confluyeron varias generaciones y voluntades que buscaron un lugar dentro del mapa literario nacional. Si bien es cierto que las publicaciones de otra institución, como las editadas por la Secretaría de Educación Pública, poseían en sus contenidos un afán pedagógico, esta publicación tuvo entre otras muchas pretensiones, crear un coro de voces representativas de la cultura nacional emergente y consolidada, además de difundir una expresión nacional no sólo en el país sino en el exterior. No en balde la revista representó una de las mejores cartas institucionales que representó a México en el extranjero.

Por otra parte y en el caso que nos ocupa, ésta estableció — durante los años previos a la Olimpiada de 1968 — una visión de cultura a través de los textos en sí mismos y en su conjunto, en sus relaciones y alcances, en su contigüidad y yuxtaposición.

Y entonces cuando a través de esa "prensa literaria", las revistas de este corte se establecen como pequeños satélites con sus campos literarios, dinámicas y leyes propias que construyen nuevos cimientos donde una nueva sensibilidad trata de abrirse paso y una nueva literatura surge obedeciendo mucho más a lo social que a lo estrictamente literario.

En este recorrido se analizará, en primera instancia, a la *Revista de Bellas Artes* como el punto de encuentro de los textos que en ella aparecen y la conformación de las generaciones literarias a las que pertenecen sus autores, el *boom* dentro de nuestras fronteras, y la nueva sensibilidad que se despierta a mediados de los sesenta, sus críticos e inevitablemente, las prácticas literarias y extraliterarias que jugaron un papel importante en nuestra cultura; todo lo anterior con la ayuda del pensamiento del crítico francés Pierre Bourdieu sobre la conformación de los campos literarios, sus dinámicas y con ellas, la función de órganos oficiales para la promoción cultural como lo fue esta revista.

Como segundo tiempo de esta minuta literaria, se abordará la importancia de las revistas literarias y los suplementos en la vida cultural de México de las décadas que van de 1950 a 1970, donde lo "independiente" y lo "institucional" se mezclan y difuminan para definirse en su totalidad en los años posteriores. Así se hablará entre otras publicaciones, de *Rueca*, *Metáfora*, *Estaciones*, *El Rehilete*, la *Revista Mexicana de Literatura* y *Cuadernos del Viento*. En lo que se refiere a suplementos, se abordarán *México en la Cultura*, que tiempo después pasó a ser *La Cultura en México*, *El Heraldillo Cultural*, *El Gallo Ilustrado*, y revistas institucionales como *La Gaceta del Fondo*, *Letras*

Patrias, Cuadernos de Bellas Artes, Diálogos, La Palabra y el Hombre, la Revista de la Universidad Nacional y Espejo.

Y ya que las revistas institucionales, en especial una es el punto nodal de estas líneas, es preciso compartir con el lector las implicaciones que conforman una cultura nacional y las relaciones de poder que se dieron para la construcción de una patria nueva con educación y cultura como tanto lo exhortó Ignacio Manuel Altamirano en el siglo XIX; ya en el siglo XX, el nacimiento de lo que hoy conocemos como “alta cultura”, “anticultura”, “contracultura” y “cultura popular”. Entre definiciones menos teóricas, la institucionalización de la cultura tiene un papel fundamental en la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en la década de los cuarenta, y con ella la creación de órganos de difusión cultural.

De la cultura mexicana para el mundo es el título del apartado que cierra este capítulo, el cual pretende dar un panorama general sobre las olimpiadas culturales de 1968, llamadas también Festival Internacional de las Artes, en el que participaron numerosos miembros de distintas generaciones de escritores e intelectuales.

Hasta aquí la minuta literaria hace un alto en el camino para tratar un poco más a fondo la *Revista de Bellas Artes*, su contenido y la idea de promoción cultural que tuvo Huberto Batis al editar una de las revistas más importantes de su época; los géneros literarios, su clasificación y algunas líneas no especializadas sobre el diseño gráfico de los sesenta y la función de éste dentro de la publicación.

Por último, se ofrece al lector interesado un índice general por géneros que aglutina los seis años que duró esta época así como una antología de textos, en los diferentes géneros literarios con un sencillo resumen sobre sus autores y las circunstancias en que el texto llegó a la revista para su publicación.

Generaciones literarias

Así como lo escribió Wigberto Jiménez Moreno: “el proceso de cambio sociocultural lo entendemos mejor si fijamos la vista en los hombres”, en nuestro país desde los cincuenta hasta finales de los sesenta, algunos hombres y nombres configuraron los grupos y después las nuevas generaciones establecieron un fuerte lazo de “pertenencia” y con ella, cambiaron los antiguos *modus operandi* para formar parte de la nómina cultural nacional³.

Si para Octavio Paz el temple es lo que une a los individuos, dos primeras promociones de hombres de cultura tuvieron en común, además, la coetaneidad y los recuerdos escolares; para Enrique Krauze, los miembros de la generación del Ateneo se caracterizaron por no participar en el movimiento revolucionario, pero poseyeron una fuerte vocación por la reconstrucción del país desde cero con políticas y leyes. Su emblema fue la profesionalización y, en términos generales, trataron de aplicarlo en todas las ramas del quehacer nacional. En un claro contraste, otra promoción de esta generación fue la formada por los *Contemporáneos*, un pequeño grupo con un temple aunque más enfocado a lo artístico, no dejó de lado el político. Fundaron cine clubes,

revistas, compañías teatrales, hicieron crítica de artes plásticas y de cine y dieron los primeros pasos hacia una nueva forma de practicar el periodismo cultural y que de alguna manera se iniciaba ya en Estados Unidos; fueron en su mayoría hombres de una amplia cultura que descreyeron de la Revolución como dogma pedagógico y estético y aun así colaboraron con los regímenes “revolucionarios” a partir de 1940. Esta segunda promoción, aunque pequeña, fue sin lugar a dudas la que rompió en primera instancia con los cánones sociales— varios de ellos se asumen con reservas como homosexuales—; los literarios con prosas jocosas e ilustradas —Novo— con innovadoras técnicas poéticas, asimiladas ya de lecturas de autores extranjeros— Villaurrutia, Owen, Cuesta, Nandino, González Rojo—. En general no hubo nada del entorno cotidiano que se escapara a su mirada.

Aunque no existe una generación perteneciente “perfectamente a 1915”, porque el método de las generaciones está determinado también por rasgos que se comparten y perfiles pronunciados, las generaciones no son rígidamente homogéneas, no obstante, los nacidos entre 1891 y 1905, entre ellos y de manera destacada los *Contemporáneos*, elaboraron los preceptos fundadores de muchas ramas de la cultura mexicana: la docencia, la norma y legislación social, las artes y la política.

La promoción siguiente, la llamada Generación del 29, nacidos entre 1906 y 1920, también se revelaron, pero con el paso del tiempo se “institucionalizaron”. Buscaron reconstruir un país, según Enrique Krauze, a “imagen y semejanza de la clase media urbana en la que han vivido”, sin embargo, un subgrupo de este primero compuesto por José Revueltas, Efraín

Huerta, Octavio Paz y Juan de la Cabada, entre otros, fueron los encargados de dar seguimiento a lo hecho por los *Contemporáneos*, tal vez con ideas más delineadas y en un país distinto al de principios el siglo XX. Para ellos la militancia política obstruía la vitalidad cultural y vieron en el periodismo una salida práctica; el caso más sobresaliente fue el de Fernando Benítez.

Para las generaciones siguientes, la llamada de *Medio Siglo* y la del 68, abrirse camino en un cuerpo cultural cerrado, como lo fue la cultura mexicana de la década de los cincuenta a los sesenta, centrada en su mayoría en la Ciudad de México, no fue tan fácil. Fueron las creencias profundas más allá de las diferencias ideológicas, las actitudes comunes, las mismas lecturas y las mismas pasiones e intereses estéticos y morales lo que las unió en unos cuantos edificios, como lo escribió Krauze: “Los de la Universidad Nacional, los del Colegio de México”, y yo agregaría los del Instituto Nacional de Bellas Artes y los de la revista *Siempre!* ⁴

Uno de esos lugares, pertenecientes a la Universidad, que acogieron a jóvenes escritores que empezaban a “profesionalizarse” aunque sin seguridades económicas, fue la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec. En una casa afrancesada típica del porfiriato y exresidencia oficial de los presidentes de la República, nació, en 1958, uno de los centros más prolíficos en lo que a producción de bienes culturales se refiere. Su primer director fue Juan José Arreola, promovido por Henrique González Casanova y Jaime García Terrés. La idea según Arreola fue hacer un centro de difusión cultural. El escritor trasladó su taller de ajedrez a las instalaciones, y para 1958 ya se contaba con un público asiduo.⁵

Después, con la dirección de Tomás Segovia y Juan Vicente Melo, en sus respectivas etapas, La Casa del Lago obtuvo un gran prestigio como centro cultural. Tan importante fue la actividad de difusión que tuvo según sus miembros, a su propia generación, "la generación" de La Casa del Lago: "Somos la generación de la Casa del Lago aunque ninguno de nosotros nacimos ahí. Varios ya trabajábamos en otros medios, sobre todo en el periodismo", comentó José de la Colina.⁶

Así como en el segundo decenio del siglo XX convivieron en el escenario cultural mexicano tres generaciones, la crepuscular, la del modernismo y la revolucionaria del Ateneo, en los sesenta, tres generaciones formaron el nuevo panorama cultural mexicano vigente hasta finalizar el siglo XX: la generación del 29, la de Medio Siglo y la del 68.

Aunque, como lo escribió Paz, cada generación combina la guerra exterior con la intestina, uno de los temas vitales para algunos de los protagonistas de la generación de *Medio Siglo* fue el de abrirse hacia una comunidad más amplia, "romper con la cortina de nopal" (José Luis Cuevas) y en la medida de lo posible, fomentar la convivencia entre generaciones de escritores. Huberto Batis, uno de los miembros más sobresalientes de esa generación, por ejemplo, fue entre 1966 y 1967 editor dentro de la Imprenta Universitaria; su intención al crear la colección *Cuadernos de Poesía*, fue precisamente "hacer que los jóvenes publiquen junto con los viejos"⁷

Y es que si las guerras exteriores se miraban con total naturalidad, la generación de *Medio Siglo* principalmente fue la que luchó con más fuerza y ahinco contra lo establecido por los padres culturales, las guerras intestinas se

hicieron más evidentes por la cerrazón de unos, por el “clasismo” de otros, además del malestar que representó aceptar el “nacimiento” de otros jóvenes talentos literarios.

Como sea que fuere, la generación de *Medio Siglo* salió a la calle de la clase media, se interesó abiertamente por la difusión de una cultura no oficial ni televisiva, buscó su lugar en los catálogos del Fondo de Cultura Económica, de editoriales nacientes como JOAQUÍN MORTIZ, ERA, SIGLO XXI y NOVARO, etc., y su participación política e intelectual fue decisiva para la generaciones siguientes. Enrique Krauze indica en “Los Temples de la Cultura”, (1991), que esta generación

(...) Aunque la mayoría creció y se desarrolló como parte de la clase media, su temple burlesco, ácido, e irreverente exhibió abiertamente la ostentación de la burguesía, la corrupción administrativa, las mentiras de la prensa, el charrismo sindical, la farsa del discurso oficial y el “desarrollismo” sin justicia social.

Algunos de sus miembros que tuvieron la oportunidad de viajar al extranjero, juzgaron la realidad mexicana desde otros puntos de vista; son juicios que llegaron a ser muy incómodos tanto para lo que hoy podríamos determinar como *establishment* político como literario. Sin embargo, poco a poco, la generación de *Medio Siglo* actuó más como una constelación de esfuerzos individuales que como una generación sólida y con rumbo definido. Si esta promoción gozó de un tutor protector como Alfonso Reyes, ella no daría para las siguientes un mentor de su talla.

La generación del 68, conformada en su mayoría por los escritores denominados de *La Onda*, entre otros, fue mucho más allá de la promoción de *Medio Siglo* y del 29. Después del largo camino recorrido de éstas en el ámbito

cultural y político, la generación del 68 nació a la vida pública en un ambiente de cerrazón y clausura. Recoge la tradición no de los abuelos intelectuales sino de la generación de los *Contemporáneos* y de la segunda promoción de la generación del 29. Sin embargo, al contrario de éstos, no se incorporaron al aparato estatal, sino que se identificaron con una cultura de protesta y se convirtieron en una nueva clase académica: maestros, investigadores, técnicos, líderes sindicales y políticos que se vinculan a las universidades y centros de cultura superior en aras de interés y convicciones comunes. Muchos de ellos se autodesignan de izquierda y algunos militan en ella, descreen del valor autónomo de la cultura y como en los años treinta, vuelven a hablar de cultura “elitista” y cultura “comprometida”. Esta generación nace al unisono de sus jóvenes lectores y sus ideas provocan una verdadera ruptura con actitudes, gustos, preocupaciones y lealtades distintos a las de sus generaciones antecesoras. Sus miembros escribieron y hablaron para un público cautivo, el del campus y las aulas, que los sigue a través de suplementos, libros, periódicos, seminarios y conferencias.

Una propuesta continental: el boom

Uno de los parabienes que trajo la mayor difusión de la cultura fue, entre otros, el aumento en la cantidad de lectores que no puede definirse sin estos factores: la difusión literaria, ya sea institucional o privada, en actos públicos o en la prensa a través de los críticos literarios emergentes; el resurgimiento de un género narrativo incomprensiblemente relegado como actividad secundaria, el

cuento que compite con la novela; la creación de nuevas editoriales que amplían su campo de acción a los jóvenes escritores, la promoción personal del escritor y el *boom* latinoamericano.

En *Historia personal del boom*, José Donoso narra cómo aún en 1962, en el Congreso de Intelectuales que organizó la Universidad de Concepción en Chile, si los escritores eran pocos, la creación de lectores ...

(...) fue la queja general de que los latinoamericanos conocíamos perfectamente las literaturas europea y norteamericana, además de la de nuestros propios países, pero que incomunicados por la falta de medios para hacerlo y el egoísmo y la miopía de las editoriales... ignorábamos completamente la literatura de los demás países el continente (...) (ahí) apenas se mencionaron los nombres de Sábato, Cortázar, Borges, Onetti, García Márquez (...) ni Rulfo. Eran casi desconocidos o marginados... el *boom* no había comenzado.⁸

Las condiciones de dictaduras y gobiernos militares impidieron de alguna manera el contacto con los "otros hispanoamericanos". Contaba Donoso que él pudo leer *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa dos años después de publicada y que lo hizo gracias al correo de *chasquis* "(una amiga me visita, trae del extranjero libros que no se podían conseguir en países como Chile, y yo le daba otros a manera de intercambio)".⁹ Como se ve, este tipo de prácticas hicieron a un público maduro, continental e internacional que cambió radicalmente el ambiente de los años sesenta; ahora el lector no se limitaba a consumir la producción cultural de su país sino que buscaba más allá de sus fronteras. A México llegaron EMECÉ y SUDAMERICANA de Argentina, el FONDO DE CULTURA ECONOMICA reforzó sus colecciones de la literatura y sociedad, JOAQUÍN MORTIZ — nació en 1965 y sus directivos estrechamente ligados al FCE— ERA, la Universidad Veracruzana, la Imprenta Universitaria,

y casi al finalizar la década, a pesar de su pésima distribución, ALIANZA EDITORIAL y Seix Barral de España, apostaron por los jóvenes escritores.¹⁰

Pero ¿dónde queda la novela del *boom*, que no es en su totalidad la novela de los sesenta? La novela es liberada de trabas cívicas y pedagógicas, ahora se manifiesta variada e infinita en su capacidad de atraer públicos por su esencia misma y por lo que la rodea. El *boom* se sabe, no fue “la literatura de los sesenta”, fue parte sí, pero no hay que negar que se fue transformando en un carro alegórico con cierta mala reputación, mitificando un estilo y sobrepoblando la etiqueta con obras dispares.

La publicación sincrónica de las novelas, que fue un verdadero alud, el fenómeno de ver cómo la narrativa destronaba a la poesía como voz característica de América Latina — aunque esto no quiere decir que la poesía desapareciera o no importara— y factores extraliterarios como las “capillas continentales” y la adhesión apasionada a causas políticas —Cuba—, hicieron ver al público que el *boom* era un solo paquete y un solo grupo de escritores que —en razón de las nuevas estrategias de difusión— se hicieron famosos por demás. Un paquete bastante atractivo en las librerías: “Había que leerse todo, periódicos, suplementos, revistas literarias, libros, había que estar al día...”¹¹

Curiosamente, el renacimiento del cuento como género a la altura de un reto literario que se estimara no tuvo su promoción en los cuentistas latinoamericanos: el “segundo aire”, se lo dio rpoliferación de traducciones de algunas editoriales, de los ahora clásicos: Poe, Hawthorne, Quiroga, Fitzgerald, James, Chéjov, Kafka, que impulsaron a los jóvenes lectores a leer tanto a

cuentistas consagrados como a los de recién creada carrera literaria, y no sólo cuento sino también novela.

Una nueva escritura, una nueva sensibilidad

En la segunda mitad de los sesenta el furor del *boom* quedó un tanto rezagado, consagrado diríamos, a modelos que los lectores preferían sobre otras lecturas, pero pareciera que el gran acierto de la novela *afuera* del *boom* fue la afinidad con la realidad de los jóvenes. En una entrevista de Elena Poniatowska, dos jóvenes universitarios hablan de sus preferencias literarias:

- ¿Se siente usted más ligado a estos jóvenes que a Martín Luis Guzmán, Torres Bodet o Salvador Novo?
- (...) me agrada más la postura de Monsiváis, Pacheco y García Ponce porque es más fresca (...) Quisiéramos verlos de cerca a través de seminarios, conferencias, mesas redondas (...) Escritores jóvenes como Monsiváis y Sainz nos han servido; a mi particularmente (Gustavo Gordillo, 20. de Economía, 19 años) porque en lo que ellos escriben nos reconocemos. ¡Caray esa novela de Sainz es fabulosa, y ni hablar de su autobiografía! Muchos de nosotros nos sentimos reflejados en *Gazapo*. Todo lo que escribe Monsiváis acerca de la juventud me parece fabuloso, y así como él hay otros escritores jóvenes, José Agustín, por ejemplo, tiene 20 años y escribe sobre nosotros (...) ¹²

Sin embargo, a pesar de que la novela y el cuento “estaban más cerca de la gente”, en el plano literario había ciertas dudas de la calidad, los resultados y la popularización de los géneros literarios, de “escribir como se habla”. Esta preocupación de los críticos también obedeció a razones extraliterarias propias de los campos literarios; a la necesidad de analizar lo que los jóvenes escribían y, por qué no, probar o no los resultados. Baste decir por ahora que si había una

preocupación crítica, literaria y legítima. Para José Revueltas, el escritor debía cuidarse de dos amenazas ubicadas simétricamente. El simplismo de escribir “como la gente habla” y la dispersión de la totalidad. La primera “es consigna de los pedagogos literarios que prefieren la propaganda a la literatura (...), los escritores del pueblo, los fetichistas del lenguaje artesanal quienes confunden simplicidad con sencillez escriben mal.” Según Revueltas, “el escritor no puede convertirse en una grabadora” como los antropólogos; debe establecerse una diferencia fundamental entre el lenguaje hablado y el escrito, pero *La princesa del Palacio de Hierro*, de Gustavo Sainz, es un experimento exitoso de esta manera de “escribir”.¹³

Otro crítico literario, Francisco Zendejas, simplemente no halló en la nueva novela ninguna identidad; por tanto la definió como “proyección de fuerzas extrañas”¹⁴. José Luis Martínez, historiador, crítico y profesor universitario, quien conoce de manera personal a varias generaciones de escritores y, a modo de texto introductorio, publicó sus dudas sobre la nueva novela mexicana en las páginas de la *Revista de la Universidad*:

Las novelas y cuentos mexicanos de los últimos años me han hecho preguntarme a menudo qué es lo que ha cambiado en nuestra nueva literatura y de qué naturaleza y profundidad es ese cambio. He sido un lector constante del curso de nuestras letras desde hace casi 30 años, y esta persistencia me ha desarrollado, al menos, cierto sentido para percibir las apariciones memorables y los cambios más o menos radicales de estilo y de sensibilidad. Este adiestramiento, sin embargo, no me ha servido de mucho en el caso actual: *estoy cierto de que se ha operado un cambio profundo en los libros que han publicado recientemente algunos nuevos narradores, pero no acierto a precisar en qué consiste y cuál es la trascendencia de dicho cambio. Estas notas son un intento para poner cierto orden en esta perplejidad.* (...) Ahora, en cambio, desde hace aproximadamente una década, la novela y el cuento han ido ganando progresivamente la atracción pública y de la

crítica, se han convertido en ocasiones en éxitos de librería y son ya, en la actualidad, la avanzada literaria.¹⁵

Prosas atropelladas, insolentes, “cultas”, estridentes, vociferantes se leen en nuestro país a partir de 1963 y se consolidan un año más tarde; con ellas, las personalidades atropelladas, cultas e insolentes de sus autores. En lo que se refiere a poesía, la década de los sesenta es particularmente prolífica, aunque según críticos como José Luis Martínez, “de la calidad, la autenticidad y la originalidad que distingue a algunos, es preciso reconocer que, por el momento, no son ellos los que marcan este tiempo”.¹⁶ El concierto de nombres es vasto.

Por otra parte, en el ámbito de la crítica, José Luis Martínez los llama “adalides y los exégetas de la nueva literatura y del nuevo arte: Emmanuel Carballo, Ramón Xirau, Juan García Ponce, Gabriel Zaid, Miguel Capistrán y Huberto Batis (...)”¹⁷

Lo cierto es que existe una nueva sensibilidad, una forma distinta de aprehender el texto literario, combinar técnicas, menos reverencia en el lenguaje y al lenguaje, no medir límites de decencia y sobre todo, un claro gesto de honestidad ante los textos en sí mismos y el gusto estético.

A simple vista, pareciera que buena parte de la tradición literaria se echó por la borda, pero no es realmente así. Martínez reconoce en este ensayo que “la cristalización de múltiples influencias extraliterarias determinan la explosión novelesca.” Mas habrá que reconocer que del concierto de nombres y obras, algunas sobresalen por su visión literaria un tanto más profunda. Me refiero a Elena Garro y *Los recuerdos del porvenir*, de José Emilio Pacheco,

El viento distante; Los albañiles de Vicente Leñero; *Imagen primera y La noche* de Juan García Ponce. En estas novelas, va desapareciendo el afán de trascender y el tremendismo, cierta visión rígida de las cosas y de los sentimientos; y aparecen otros valores: la profundización de situaciones, la ambigüedad, la visión provisional de la realidad y una actitud muy peculiar ante la sensualidad, de esto es claro ejemplo un nombre, solitario y con voz rotunda: Inés Arredondo con su libro de cuentos *La señal*.

Antes que definitorio, José Luis Martínez trata de entender la nueva novela mexicana a través no sólo de estilos y tradiciones, sino de los contextos de entonces. Lo que refleja la literatura mexicana de esos años es, en realidad, el reflejo de lo que pasa en la vida pública. Para él, las nuevas promociones literarias (la generación de *Medio Siglo* y la del 68) incorporan a la literatura, la furia y el desorden que los rodea y ve que los jóvenes "se han rebelado a los adultos y han iniciado la configuración de su mitología". A la vuelta de los años, se verá que esa mitología, término acertadamente empleado por Martínez, se concreta al finalizar la década de los sesenta.

El análisis de Martínez es por un lado revelador y generoso porque asume cómo los adultos "creaban las normas de la vida para los jóvenes (...), novelas rosas o de aventuras para sus lecturas, canciones y rondas. Ahora en cambio, así se trate fatalmente de variaciones de las formas y estilos creados por los adultos, los adolescentes y los jóvenes crean su propio arte, sus propios mitos y héroes, sus propias modas, su propio estilo de indumentaria y aun sus propias normas de conducta y de política."¹⁸ Habrá que tener en cuenta que la edad de los jóvenes de los que habla Martínez fluctuaba entre los 20 y 32 años.

Llama la atención cómo un crítico prestigiado como Martínez piensa en voz alta en este análisis y busca razones en una especie de acto de contrición:

Algo de la perplejidad o irritación que sentimos ante una música en la que no alcanzamos a percibir sino una algarabía monótona; ante bailes de extraños rituales, ante una pintura cuyos signos permanecen oscuros; ante las novelas de perturbador cinismo o confusa ternura; o ante la rebeldía moral y el rechazo de la política de los mayores, puede comenzar a aclararse si reconocemos que estamos, por primera vez, frente a una expresión original, y que aparte de la valentía y la congruencia moral que queramos reconocerle y de sus titubeos y debilidades como arte, es lejana y extraña para los adultos, en la medida en que estamos lejos de la juventud y no intentamos comprenderla.

El cuestionamiento también se da fuera de los márgenes literarios: “ (...) De todas maneras cabe preguntarse qué harán, cuando fatalmente lleguen a adultos, se conviertan en “momiza” los actuales jóvenes protestantes e inconformes. ¿Establecerán la nueva sociedad de tribus gitanas, experiencias sensoriales a base de drogas, confusa espiritualidad, libertad sexual, indumentaria fantasiosa, abandono general de los patrones de vida social, económica y política todavía vigentes, paz y flores? Acaso simplemente maduren como todo el mundo y abandonen su feliz arcadía *hippie* para vergonzosamente, ‘sentar cabeza’, retornar a la burguesía que dejaron y como en el soneto de Plantín, “esperar dulcemente la muerte”.¹⁹

Como sea, Carlos Monsiváis intentó una posible respuesta a Martínez: “la actual generación de México (...) es una generación derivada que no posee ídolos propios (...), todo lo importa: moda, canciones, autores, protesta, radicalismos, rechazos, aceptaciones, esta misma adhesión, en el campo de la literatura, es cuestión de otra índole (...)”;²⁰ y al respecto, desde luego las novelas mexicanas de lo sesenta tienen una clara influencia anglosajona, sin

embargo, en la literatura nunca han sido problema mayor las derivaciones, las influencias y aun las imitaciones, con tal de que constituyan una verdadera fecundación que enriquezca los troncos originales. José Luis Martínez otorga el beneficio de la duda:

¿Pero hasta dónde estas múltiples rupturas y este cambio de estilo profundo que han traído las nuevas novelas significan una renovación asimilable y hasta dónde pueden ser una desnaturalización, una corrupción intolerable para los viejos troncos? Y puesto que en su lenguaje radica su mayor fuerza explosiva, ¿no radicará también en él su mayor debilidad, su inconsistencia artística e histórica? Para responder quisiera preguntarme si las novelas de Fernández de Lizardi que acogieron el habla de los pelados de principios del siglo XIX — que hoy reconocemos entre nuestros clásicos — no produjeron en su tiempo un escándalo, por su plebeyez y por su corrupción idiomática semejante al que hoy pueden provocarnos los más notorios novelistas recientes.²¹

Las dudas de Martínez fueron compartidas por una amplia gama de escritores, sobre todo aquéllos que pertenecían a generaciones anteriores a la del 68 y se puede afirmar con seguridad que la mayor innovación de la novela reciente se debe al *cambio profundo de sensibilidad* que manifiesta, en el testimonio de una edad, y cierta oposición al modelo de actitud nacionalista que se venía dando en la literatura mexicana; si el nacionalismo de Azuela fue *Los de abajo*, el nacionalismo de los sesenta puede verse en *Los albañiles* de Vicente Leñero, en *Bramadero* de Tomás Mojarro, o en *La tumba* de José Agustín, y más aún, el desencanto que produjo la Revolución se mira desenfadado en novelas como *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarquengoitia

En correspondencia con los veloces cambios de mentalidad, ocurrieron transformaciones culturales que se acompañaron de circunstancias que, si bien

afectaban en lo social al país, también lo hicieron en lo cultural; de ahí al ambiente sofocante en que se vivía.

Como ha pasado en muchos países cuyo exterior aprisiona, la narrativa refleja en primer término la interioridad de su autor como la de sus personajes. En la mayoría de las novelas de los sesenta aparentemente nada sucede; en el texto los personajes extreman y afirman sus contradicciones, descubren de su interior una cultura y en los pequeños episodios de la vida cotidiana reconocen que las pequeñas hazañas son "las hazañas"

El uso de "palabrotas" en manifestaciones artísticas como la literatura, el cine o el teatro no fue bien visto ni por la clase media que las escuchaba como folcklor (aunque las usara), ni por sectores del gobierno, ni por lo más refinado de las "clases intelectuales del país". Sin embargo, esta época propicia las condiciones para que el mercado lingüístico se abra ya que existen receptores capaces de evaluarlo, apreciarlo y darle un valor, aunque aún no del todo en los medios de comunicación. Ese público lo constituyeron sobre todo jóvenes universitarios cansados de la retórica familiar y política. Como en un mercado donde existe la demanda y la oferta, el lenguaje oficial fuera de casa y dentro de ella padeció los estragos de la profunda distancia entre el común de la población y los políticos; entre padres e hijos, entre los jóvenes y la clase intelectual ya consagrada con premios nacionales. Estas condiciones sociales no sustituyeron en calidad un lenguaje de otro, sobre todo si se toma en cuenta que el mercado lingüístico es algo concreto y a la vez abstracto, pero, el nivel de competencia que adquirió el lenguaje coloquial como parte de las manifestaciones artísticas, sobre todo en literatura y música, obtuvo una gran

demanda por parte de la población que buscaba una válvula de escape. Un nuevo “decir” para aplicarse en todos los ámbitos de la vida diaria. Este nuevo “decir”, aniquiló tabúes entre ellos los sexuales, que pudieron abrirse sobre todo en páginas impresas, en novelas, cuentos, relatos y crónicas. Esta apertura del campo lingüístico y, como efecto *dominó*, abrió un poco más las posibilidades de la industria editorial. Todo se valía, siempre y cuando — parecía ser la consigna — “se consiga editores y lectores”; esto tuvo como resultado que los códigos culturales cambiarían necesariamente.

Así como lo hiciera Fernández de Lizardi en *El Periquillo Sarmiento*, aparecen dos novelas que renuevan lo hecho un siglo antes: un idioma elaborado en distintos niveles, la ciudad como personaje, la corrupción no sólo como retribución monetaria sino como depreciación moral, el esbonismo en su sentido riguroso, “sin nobleza”: *Casi el paraíso* de Luis Spota y *La región más transparente* de Carlos Fuentes. Si bien importantes críticos le dan a la segunda el valor de la “gran novela inaugural”, es de tomarse en cuenta que circunstancias extraliterarias demeritan el logro literario de *Casi el paraíso*. Sólo un crítico avaló la novela con ciertos reparos: José Luis Martínez. El resto de ellos se encargó de exaltar la de Carlos Fuentes que si se toma en cuenta a Lizardi, no es, en estricto sentido, “lo inaugural” que se dice.²²

El crítico literario Pierre Bourdieu escribió “... los novelistas no pueden generar beneficios equivalentes a los de los autores teatrales siempre y cuando lleguen al ‘gran público’, es decir, como indican las connotaciones peyorativas de la expresión, exponiéndose al descrédito atribuido al éxito comercial...”²³ Ya desde el siglo XIX en nuestro país y un siglo antes en

Francia, quien vendía más libros era digno de sospecha: sospecha en la calidad literaria, sospecha en el logro de la escritura, sospecha en el manejo de los temas, todo era sospecha y en los sesenta esta situación siguió dándose aunque cambiara un poco con el paso del tiempo. Esa sospecha se cierne sobre escritores como Luis Spota, cuyas publicaciones llegaron a ser auténticos *best sellers* para el gusto del público. A mayor aceptación y cantidad de ventas, menor reconocimiento y rechazo de los pares literarios dominantes y es que hay que decirlo, con todo y la fama que en especial Carlos Fuentes adquiriría, el nivel de ventas de sus novelas no fue por mucho equivalente a los niveles que novelas como *Casi el paraíso* lograron. El momento de escritores como Fuentes sería entonces el *boom*: ventas elevadas, sin ninguna sospecha.

Los "exégetas" de la crítica literaria de los sesenta

De la lista de críticos literarios que incluyera José Luis Martínez en su ensayo publicado en la *Revista de la Universidad* y quien de alguna manera sobresalió un tanto por su persistencia, sus ligas con Martín Luis Guzmán y Jiménez Siles, además de lo determinante de sus criterios fue Emmanuel Carballo. Así como los campos literarios tendían a ampliarse en los sesenta con el nacimiento de nuevos autores, así también el ejercicio de la crítica. A modo de satélite necesario, este campo produce sus propias maneras de evaluar, consagrar, destronar o desprestigiar a quienes pertenecen a él, de hecho esa es una de sus funciones. En cualquier país, es claro que la dinámica literaria no existe tal cual sin la crítica. Para Bourdieu

(...) a través de su acción como críticos, los escritores periodistas se instauran, con tal inocencia, como medida de todas las cosas en materia de arte y literatura, invistiéndose de este modo de autoridad para rebajar todo lo que les supera, y condenar todas las iniciativas dirigidas a cuestionar las disposiciones éticas que gobiernan sus juicios y en las que principalmente se expresan los límites, incluso las mutilaciones intelectuales inscritas en su trayectoria y en su posición.²⁴

Y a través de esas acciones de las que habla el crítico francés, Carballo se convirtió poco a poco, en la medida de todas las cosas en materia de literatura, desde diferentes tribunas: las páginas del suplemento *La Cultura en México*, en la revista *Siempre!* y *Excélsior*; la publicación de sus entrevistas editadas en libro (*Protagonistas de la literatura mexicana*)²⁵, desde su constante ejercicio de la crítica en periódicos y suplementos, hasta su especial instinto literario. Carballo se armó de un prestigio con base en la observación y el estudio; pero también con base en esta “dinámica” que se establece entre crítico y escritor, así, la frase “en la medida en que me avalas, te legitimo” funcionó para él en muchas ocasiones.²⁶ Además, quienes ejercieron como críticos, antes de este grupo, eran generalmente más viejos — a excepción de José Luis Martínez, que si bien no pertenecía a la vieja guardia, sí era mayor que los miembros de la generación de *Medio Siglo*, por ejemplo — y su gusto literario correspondió a las generaciones precedentes, generalmente, los “viejos” críticos tendían a ensalzar a los que se parecían a ellos y hablaban su idioma, aquéllos cuyas posibilidades e intereses casaban con los gustos establecidos, es decir, el *establishment* crítico produjo un *establishment* de la novela. De ahí que la voz de Emmanuel Carballo fuera de gran importancia en los sesenta, porque precisamente él sería el encargado de señalar y legitimar el nuevo *establishment*. Era de esperarse pues que la utilización de tribunas

“hacia afuera”, es decir hacia los lectores, le confiriera a Carballo la autoridad que con el paso del tiempo lo consolidó.

Por ejemplo, su correspondencia con Carlos Fuentes y publicada en la revista *Siempre!* donde se trataban asuntos literarios, hacían ver la complicidad entre escritor y crítico. Los criterios y evaluaciones de este último sobre la literatura en boga no dejaban titero con cabeza. Carballo utilizaba frases y adjetivos como: “se repiten hasta el cansancio”, (los poetas) “están en el limbo de donde no debieron salir”, (los escritores de hoy son) “incultos, incompetentes”; (de sus obras): “productos típicos del subdesarrollo, (productores de) “novelística de consumo doméstico”, etc.²⁷ Sin embargo, el crítico literario no es un ser autónomo, se debe también a la interacción que establece con los autores y viceversa. Otro de los críticos prometedores de entonces, Gabriel Zaid, pudo observar detenidamente las costuras finas de la crítica y vio en Carballo que la ambivalencia también tenía sus ventajas:

En la colección de *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por Emmanuel Carballo a través de sí mismos (...)* acaba de aparecer el libro correspondiente a Sergio Pitol (...) (en la introducción y en las solapas) hasta el juicio sobre la obra de Pitol se hace con textos de Pitol () Carballo ha descubierto algo importante para vestir o (para vestirse con) todo libro que se publique en México: la minifalda crítica () Aunque su “crítica” es positiva y laudatoria (...) es hábilmente ambivalente. Se inclina ante el Nuevo Valor como quien otorga el Éxito. La ambivalencia tiene sus ventajas. Si la situación fuese que Carballo es un gran escritor que se arriesga por un desconocido, no sería digno de tan gran escritor beneficiarse por eso. Se supondría que estaba haciendo un favor al escritor y un servicio a los lectores, y que en su testimonio no estaba en venta (), pero si sus servicios son gratuitos, ni Elizondo, ni Sainz, ni Monsiváis, ni Leñero por ejemplo, necesitan su aval quien, los necesita es precisamente Carballo(...) ²⁸

En lo que respecta a críticos como Ramón Xirau, Huberto Batis y Miguel Capistrán, poco a poco abandonaron el ejercicio crítico por la investigación; Gabriel Zaid y Juan García Ponce, aunque la ejercieron con gran brillo y lo siguen haciendo, han preferido su labor creativa en la poesía, el ensayo y la narrativa.

Así como las dinámicas de los campos literarios van transformándose según los argumentos que despliega Bourdieu, fue la década de los sesenta la que más convulsiones produjo en el seno del *establishment generacional* tanto social, político como literario. Los dominantes (los autores consagrados) y los dominados (quienes no habían logrado sobresalir), así como los “desclasados” (aquellos que en algún momento fueron dominantes), lucharon por establecer una nueva geografía de la literatura mexicana, ante la irrupción de los “recién llegados”, que por lo general eran más jóvenes.

Después de todo y a este respecto, José Luis Martínez en uno de los párrafos del ensayo citado en líneas anteriores tenía su parte de razón sobre las “nuevas generaciones”. Había que saber cómo se definían, conocer las leyes específicas de su particular envejecimiento, las apuestas de la lucha y las divisiones que creó esa lucha. La generación de la literatura de la *Onda* aclaró un poco más el panorama.

La narrativa de los sesenta y sus autores tuvieron también en este juego de existir intelectualmente “su época”, como la tuvieron las generaciones anteriores. Esta “época” nos remite a un pasado con nombres propios: los Ateneístas y los *Contemporáneos*, grupos que en el pasado inmediato fueron los dominantes. Sin embargo, ¿quién era Novo para los escritores de los

sesenta y quién Xavier Villaurrutia, ya muerto? El paso de la historia empezó a detenerse cuando cambió el monopolio de los dominantes; las disputas entre escritores que en primera instancia tenían como límite el respeto por la literatura en la conformación de nuevos grupos y generaciones el valor de la literatura pasó a un segundo término, pues fue más importante construir un prestigio/rentabilidad, esta vez por medio de métodos extraliterarios.

Los asuntos extraliterarios en la literatura mexicana

Los jóvenes escritores, tanto los que publicaban en esa época – generalmente los pertenecientes a la generación de Medio Siglo- como los que lo hicieron en los primeros años de los setenta, pero que vivieron con intensidad los años anteriores y la represión del 2 de octubre del 68, reflejaron en sus obras y su quehacer diario el desencanto; supeditaban la realidad que vivían a las explicaciones literarias; algunos preferían identificarse políticamente en sus declaraciones, mas no en su literatura y, como ya lo había señalado Salvador Novo, “más que movimientos literarios existen momentos políticos trasladados con su más y menos a las letras; todo sucede, dijo el poeta, de acuerdo con la eyaculación espasmódica de la política.” Este desencanto se extendió a todos los sectores de la vida mexicana.²⁹ Represión en el movimiento normalista 1958-1968; represión del movimiento ferrocarrilero, 1959, prisión a Siqueiros y al periodista Filomeno Mata, 1960, invasión de Bahía de Cochinos en Cuba, 1961; asesinato del líder agrario Rubén Jaramillo y su familia en 1962; movimiento reprimido de los médicos 1965-1966, invasión de la Universidad

de Morelia, 1966, matanza de copreros en Acapulco, 1967; invasión de la Universidad de Sonora, 1967.

Si bien la represión se llevó a cabo de manera sistemática desde finales de los años cincuenta, se dieron dos casos ejemplares, diríamos, de "represión intelectual", que son los que más influyeron en el curso de las letras en nuestro país, tanto en terrenos literarios como extraliterarios: Las renunciias forzadas del Dr. Ignacio Chávez de la UNAM y del Dr. Arnaldo Orfila Reynal del Fondo de Cultura Económica, ambas entre 1965 y 1966. ¿Por qué? Porque la Universidad Nacional y la editorial eran en esa época las más activas productoras de bienes culturales y, por ende, proyectos donde la crítica tiene un lugar preponderante; proyectos culturales en sí mismos porque provienen de la academia, es decir, la parte pensante de la sociedad, e instituciones de prestigio donde se obtenía la consagración moral de la persona y la obra a través del esfuerzo y el trabajo.

En 1961, Ignacio Chávez fue electo rector de la Universidad Nacional, cargo que desempeñó hasta 1966. En esos cinco años llamados por él mismo "de esfuerzo heroico, cuando no de sacrificio", la Universidad vivió esa etapa, como una de las mejores, pero también una de las más oscuras: "No la tuvo fácil — escribió recientemente Antonio Saborit — Chávez en la Universidad, aun con la simpatía y en ocasiones el apoyo de quienes vieron con buenos ojos su nombramiento."³⁰

En el ámbito propiamente jurídico, el médico pretendió instituir una serie de medidas administrativas y académicas que, a sus ojos, prepararían a profesionales reales y no a audaces improvisadores. Esta serie de medidas

alborotaron los ánimos de grupos políticos dentro de la casa de estudios y las protestas de inconformidad, violentas en su mayoría, llegaron a los extremos de llamar al rector “rojo”, “rigorista” y “exquisito”. El colmo fue que, ante el encono de alumnos confundidos y alborotadores políticos, el rector fue acusado de ordenar el secuestro de un estudiante.

¿Qué era en realidad lo que estaba pasando? La llegada de Chávez a la rectoría podría haberse visto con “ciertos buenos ojos”, como escribe Saborit, pero en la realidad la clase política gobernante mantenía muchos recelos sobre este nombramiento. Y no era para menos. En numerosos discursos, y a lo largo de su rectorado, la actitud beligerante de Chávez y su invitación reiterada a que los estudiantes vieran que los problemas del país eran de la Universidad y viceversa no fueron bien vistas, y resultaban molestas para una parte de la clase política, la más arraigada en viejas prácticas caciquiles.

Aún más, en los delicados momentos en los que la Universidad como el país manifestaban conflictos, Chávez se preguntaba: “¿Cómo quedar en silencio, sin un grito airado de protesta, frente a las grandes injusticias sociales que se presencian o frente al asalto cínico y brutal de un aventurero que se encarama en el poder?”³¹

Después de su primer periodo como rector, y una vez que fue ratificado, los problemas se hicieron más grandes y, según Antonio Saborit, “() varios gobernadores se preparaban para darle un zarpazo el día menos pensado.”³²

¿Qué fue, entre otras cosas, lo que concluyó con la renuncia del rector el 26 de abril? Independientemente de las connotaciones sociales y políticas del conflicto que se convertiría en matanza dos años después, la Universidad dejó

de ser un campo protector de la clase intelectual, de hecho se transformó en un talón de Aquiles expuesto por lo demás. Sin embargo, la clase intelectual — no sería el único caso — cerró filas en torno a Chávez a través de declaraciones, desplegados y presencia en la prensa en forma de números dedicados por completo al personaje.³³

El asunto de Arnaldo Orfila no tiene más variantes que el de Chávez, en cuanto a su salida del FONDO DE CULTURA ECONÓMICA: “Estábamos en casa de los Orfila Reynal. Hablábamos de cómo el día anterior se le había comunicado sin más ni más al doctor Arnaldo Orfila que a las 11 del día de hoy, martes 9 de noviembre, debía entregarle la dirección del Fondo de Cultura Económica a don Salvador Azuela.”³⁴ Así rezaron las primeras líneas que Elena Poniatowska escribió sobre la “renuncia” del director del Fondo

Su historia en nuestro país y su vinculación con México comenzó en 1920, cuando junto con algunos compañeros de escuela el argentino asistió a un Congreso Internacional de Estudiantes realizado en uno de los grandes momentos de la Revolución Mexicana. Obregón y Vasconcelos estaban en el poder, Obregón como presidente y Vasconcelos de secretario de Educación. Los cinco estudiantes argentinos obtuvieron con gran éxito la simpatía de Obregón, quien los invitó a quedarse tres meses en México.

Cuando en 1948, Daniel Cosío Villegas, entonces director pidió licencia, la Junta de Gobierno de la institución de la que formaron parte Eduardo Villaseñor, Gonzalo Robles y Jesús Silva Herzog entre otros, llamó al doctor Orfila para que se hiciera cargo de la dirección de la primera editorial del país.

Poco a poco y ya con camino andado por Daniel Cosío Villegas, se modernizaron los sistemas de distribución que llevaron la presencia de la editorial a España, Argentina, Chile; se ampliaron las colecciones no sólo a la economía sino a diversas disciplinas como literatura e historia; se invitó a que jóvenes escritores formaran parte de su catálogo, lo cual trajo un gran éxito de ventas; se innovó la forma de hacer libros y dotó a la firma de un sólido prestigio y sello conocido por todos. Puede decirse que, gracias a ambas gestiones, el Fondo logró atraer a mayor cantidad de lectores.

Sin embargo, me parece que el principal acierto de la editorial consistió en comprender que la literatura mexicana ya no era una cuestión de “plaquettes” de ediciones vergonzantes, de altruismo editorial o de obligación nacionalista, como venía publicándose la producción de los escritores hasta antes de la década de los sesenta, y con ellos otros editores como Joaquín Diez-Canedo en JOAQUÍN MORTIZ – separado ya del mismo Fondo- la Imprenta Universitaria, o Vicente Rojo en ERA por ejemplo, contribuyeron a que surgiera un campo homólogo al de los escritores. Esta nueva generación de editores vio en la producción de autores poco conocidos, vetas distintas de creación que merecían un producto final más digno, una portada con diseño especial, una formación tipográfica, una nueva colección dentro de las ya existentes, en una palabra, un libro que circulara de la misma manera que lo hacían los libros de los autores hasta entonces consagrados. Así se volvió un honor ser editado por JOAQUÍN MORTIZ, aunque la meta para algunos fuera formar parte del catálogo del FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Pero y a pesar de los logros y avances de la institución, el hombre que sometía a dictamen los libros que editaba tomó una acertada decisión que se tergiversó malintencionadamente: publicar *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis. La Sociedad General de Geografía y Estadística de la que alguna vez formó parte Ignacio Manuel Altamirano, denunció a Orfila y a la obra como una "falta de respeto", por decir lo menos, al pueblo mexicano. La investigación editada recibió en 1963 el premio al mejor libro extranjero del año en Francia.

De pronto, la polémica, injuria, censura y linchamiento moral no se hicieron esperar.³⁵ Se dijo que el libro y lo que en él se leía demeritaba la imagen de México ante el concierto de naciones en el extranjero, que se usaba un lenguaje soez y altamente ofensivo, que era un instrumento que invitaba a la subversión, que ofendía a la familia mexicana y carecía de toda moralidad. La denuncia provino de los señores Silvano García Guiot, C.P.T., y el profesor Antonio Sánchez Molina el ingeniero y vicealmirante Oliverio F. Orozco Vela, "quienes ratificaron su dicho habiendo manifestado no haber leído todo el libro y conocer su contenido por la conferencia que sobre el mismo había sustentado en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística el señor licenciado Luis Cataño Morlet."³⁶

En respuesta, los grupos de intelectuales de la *Revista de la Universidad* y de *Siempre!* próximos al editor, llamaron a la calma y al razonamiento de las circunstancias. Lo que preocupaba gravemente a este grupo era que con pretexto de moralidad y patriotismo, se atacara políticamente a un libro que revelaba parte de la realidad social, económica y política del país

en esa época. La práctica del “terrorismo intelectual”, decían, era preciso impedir.³⁷

La necesidad apremiante de hacer presencia política en la prensa ante los sucesos y a modo de defensa reunió a Fernando Benítez, Emmanuel Carballo, Nacho López, Carlos Monsiváis y Alberto Isaac en un número especial de *La Cultura en México* titulado “El drama nacional de los hijos de Sánchez”, el primero dedicado en la prensa nacional al asunto. En diciembre de 1965, sería editado el último número sobre el tema, a modo de homenaje y ya con Orfila fuera del Fondo de Cultura Económica. Benítez, consciente de su papel de intelectual, escribe al final de su breve ensayo:

Los intelectuales nos hallamos en la mitad confortable del país. Algunos gritamos desollándonos la garganta y tratamos de mostrar la realidad, pero nuestras voces resuenan en el desierto. No logramos ni arrancarles sus gafas negras a los ciegos voluntarios, ni arrancarles sus gafas rosadas a los optimistas por conveniencia propia. También es dudoso que logremos agitar a los fariseos y a los hipócritas. Sin embargo, no se puede hacer otra cosa. Tal vez gritando, gritando sin cesar, algún día se produzca el portentoso milagro y seremos oídos.³⁸

A este clamor habría que agregar los esfuerzos de Arnalfo Orfila por convencer, a través de actas judiciales, y de una manera por demás indigna para un hombre de su calidad moral, que dicha edición no atentaba contra la sociedad y que de ninguna manera él había editado un libro no autorizado por la Junta de Gobierno de la editorial. Finalmente, el 6 de abril de 1965 el procurador de la República licenciado Antonio Rocha, confirmó la resolución dictada por el director general de averiguaciones previas, quien declaró que no había delito que perseguir. Ocho meses después de la denuncia, el argentino dejó de ser el director de la editorial, no sin que la prensa ventilara con

declaraciones en pro y en contra el derecho de la libertad de expresión no sólo en favor de Orfila, sino en defensa de la investigación de Lewis. Algos diarios publicaron, en parte, la resolución judicial, pero la *Revista de Bellas Artes*, en su primer número, reprodujo completa la resolución que eximía a Orfila del asunto.

Salvador Azuela, primogénito del novelista (Mariano) sustituyó a Orfila. Sin embargo, y según algunos testimonios, no se vio con buenos ojos que Azuela ocupara el cargo. Huberto Batis comentó: “fue satanizado por haber aceptado sustituir a Orfila. Llegó el momento en que el nuevo director tenía una paranoia tal que veía enemigos por todas partes. Empezó a desconfiar de mí, de Raymundo Ramos a quien invitó a trabajar... bueno, hasta de su propio hijo Arturo (...).”³⁹ Según Víctor Díaz Arciniega:

A las pocas semanas de su toma de posesión, Salvador Azuela se percató de que, en lo externo, una parte de la comunidad intelectual mexicana- la de mayor presencia y beligerancia, vinculada o identificada con los suplementos periodísticos de Fernando Benitez y con las facultades de Ciencias Sociales, políticas y económicas de la UNAM- comenzó a hacer el vacío a la editorial y/o a criticar al licenciado Azuela en lo personal. En lo interno, el director evidenció su antipatía hacia la orientación cultural y política que tenía el FCE y hacia las personas que la representaban.⁴⁰

Para fortuna de muchos y en los primeros meses del siguiente año, Orfila aprovechó su liquidación de 17 años de trabajo para iniciar una nueva aventura editorial: la creación de *Siglo XXI*. Tanto la intelectualidad nacional como internacional cerró filas para apoyar el nuevo proyecto, que aún hoy se mantiene vigente; sin embargo, a 35 años de la salida de Orfila, según Alfonso Ruelas, memoria viviente del Fondo, “desde esa época a la fecha, la editorial no volvió a tener jamás una época de oro.”⁴¹

¿Por qué molestó tanto la obra de Lewis, o la edición apoyada por Orfila? Al igual que en el caso de Chávez, y guardadas las proporciones, en el terreno netamente cultural Lewis evidenció a través de su libro una nueva noción de cultura que, en el caso concreto de *Los hijos de Sánchez*, no podía limitarse al ámbito social indígena o campesino; reveló que un gran sector de la población que estadística y geográficamente se definía como urbana, no se amoldaba a los requisitos de la clasificación gubernamental. El fenómeno de los desniveles en la cultura nacional vistos ahí, delató la desigual distribución de la riqueza y una cultura diferente que no era la de la clase media. A final de cuentas, “la decisión del cambio (de Orfila) obedeció principalmente, a los hechos (los referidos a la obra de Lewis), y a la identificación del FCE con una orientación cultural y política incómodas al régimen.”⁴²

¿Cuál podría ser el común denominador de ambos casos? Max Weber acuñó el concepto “la rutinización de un carisma” o el equivalente de Bourdieu, “sucesión carismática” a dinámicas donde un intelectual — ya con cierto renombre y prestigio — es empleado por la burocracia para realizar tareas que benefician al Estado. Sin embargo, y a pesar de que la “contratación” se hace en términos de permitir ciertas libertades, al final de cuentas lo que se le exige es que cumpla más allá de lo que es propiamente su trabajo, esto es, sin importar lo que opine. Las condiciones anteriores, contradictorias por demás, hacen que en muchos casos, estos intelectuales “fracasen” en sus “nombramientos” porque existe un campo hecho para organizar la sucesión dentro de la burocracia, donde es necesario que los individuos sean por definición intercambiables

Por el contrario, estos intelectuales “contratados” son irremplazables en campos como el de la creación artística, científica o literaria, a los que pertenecen. Así, es claro que no todos los intelectuales se someten al designio de lo intercambiable, porque simplemente su misma formación se los impide. Otros, aunque optan por el servicio burocrático, de alguna manera y con cierto talento logran no sólo salvar algo de su vocación artística, sino obtener la sagacidad política necesaria para moverse hábilmente en las aguas de la burocracia sin caer de lleno en su anquilosamiento. Los menos, Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet y José Luis Martínez, entre otros, obtienen el respeto y prestigio tanto de sus pares artistas como de las cúpulas gubernamentales y burocráticas. Si se analiza las personalidades de Chávez y Orfila con esta óptica, me parece que no era posible, aparte de lo que las necesidades políticas pidieran, que ambos se mantuvieran en sus “puestos”, simplemente porque con el cambio de políticas y políticos, eran cada vez menos susceptibles de intercambio dentro de la burocracia. El rector Barros Sierra sería otro claro ejemplo de esto. En estos dos casos, las relaciones intermedias entre el campo artístico y político terminaron violentamente, porque los grados de subordinación que impone el gobierno llegan a ser asfixiantes.⁴³

Finalmente, en los hechos referidos durante el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz, el caso del rector Chávez marcó el inicio de la decadencia en la producción de bienes culturales que se daría más adelante. En cuanto a la UNAM como entidad productora, habría que evaluar cuánto se perdió en este sentido si los intereses se transforman en libros, cuadros, espectáculos y cine que se vieron amenazados. La única herramienta efectiva

que tuvo la clase intelectual para denunciar los atropellos fue la prensa, nada más. Fernando Benítez, expondría claramente, con el asunto Orfila, la mínima efectividad de la presión que se ejercía a través de la prensa hacia los asuntos de Estado en materia cultural.

Generaciones en ronda

El trato de las nuevas generaciones con “la momiza” no fue, finalizando los cincuenta y en el inicio de los sesenta, del todo sencillo. Los sobrevivientes de los *Contemporáneos* se mostraron desconfiados con lo que acontecía a su alrededor; para muchos grupos de escritores el acceso o la cercanía a este grupo emblemático fue difícil e incómodo, sobre todo cuando el temple de los viejos era ya una leve sombra en contraste con la furiosa energía de los escritores en ciernes. Si algunos miembros de la generación de los *Contemporáneos* fueron aparentemente apolíticos, las generaciones de *Medio Siglo* y la del 68, fueron por demás abiertas en esta materia; sus temperamentos no fueron críticos sino revolucionarios, de ahí que no sólo estuvieran alejadas por los años transcurridos, sino por las posiciones ideológicas. Mientras Jaime Torres Bodet, Salvador Novo y Carlos Pellicer gozaban de los favores institucionales, los “recién llegados” determinaron que su integración al gobierno equivaldría a la venta de su crítica. La función político-escritor o viceversa hizo mucho ruido en la generación de *Medio Siglo* pero mucho más en la del 68; no ser parte del gobierno era una forma de asegurar cierta “autonomía”.

Para muchos de ellos, esta posición era una especie de fantasía que hacía ver al intelectual que trabajaba para el gobierno, un talento por decir lo menos desperdiciado (a excepción de trabajar para la UNAM o el FCE que permitían cierta independencia). Formar parte de la nómina de un gobierno en decadencia no fue para ellos lo más recomendable si se trataba de crear "otra" forma de prestigio literario. La generación del 68 puso en duda la calidad tanto literaria como personal de quienes ya eran una institución. Eran "la momiza" y por ello algunos los descalificaban con juicios superficiales. Jaime Torres Bodet, que fue uno de los elementos más conspicuos de lo que es ser escritor y al mismo tiempo funcionario público, comentó a Emmanuel Carballo:

(...) Nunca tuve la impresión de estar sacrificando una página por atender trabajos (diplomáticos o administrativos) ... No entiendo muy bien a los escritores que quieren sentirse sólo escritores. escritores a todo hora, en todo momento (...) cuanto más nos obliga el trabajo no literario, más nos incita en el fondo a ir depurando nuestra actitud frente a la existencia (...) a mi los deberes no literarios me han ayudado a comprender que, entre el mundo y la torre de marfil, lo que importa es el mundo, siempre. ↗

Sin embargo, y a pesar de todo esto, tal vez la generación del 68 se ve mucho más que en sus padres literarios en sus bisabuelos, precisamente en los *Contemporáneos*, podría afirmar que, guardadas las proporciones y tomando en cuenta la diferencia de los tiempos, es esta generación la que se ve resucitada en la generación del 68.

Por otra parte, la edad social de las dos últimas generaciones fue, en amplia medida, independiente de la edad biológica, al menos en el campo literario. Aunque José Agustín, por ejemplo, no tenía la misma edad de Vicente Leñero en 1963, ambos escritores comparten la misma "categoría" ante sus

pares consagrados. Leñero ya había ganado el prestigiado premio Biblioteca Breve, en 1963, de la editorial española Seix Barral,⁴⁵ y José Agustín tendría al siguiente año — y con sólo 20 años— un gran éxito de ventas con su novela *De perfil*; esas circunstancias no los llevaron necesariamente a la consagración de la que gozaban otros escritores. Razones de indole ideológica y estética los distanciaban del cenáculo literario. Así, el término “recién llegado”, como puede verse, es muy amplio, aunque pueden identificarse algunos nombres.

Lo que trajo la nueva turba de escritores como parte de una estrategia para “buscar un lugar dentro del edificio literario” fue un proyecto cultural que se separaba del proyecto elitista, un poco más consecuente con las grandes mayorías del país aunque no negaba sus raíces clasemedieras. Esta sociedad, apenas con una cultura libresca en crecimiento, exige su lugar y escandaliza con sus acciones; la narrativa que con ellos llegó, la generación del 68, a los círculos literarios nació un poco al margen de la “formación” tradicional que otros grupos habían recibido.

El Colegio de México, por ejemplo, un referente común a la generación anterior, la de *Medio Siglo*, porque en él se formaron muchos escritores, no significó nada para la correspondiente a 1968, la figura emblemática de Alfonso Reyes, fundamental para ciertas generaciones, no dijo gran cosa más allá de sus Obras Completas; en la obra de Rulfo se entreveían tintes de revolución narrativa, pero era ya una estatua que había que reverenciar; Yáñez y Torres Bodet, por mencionar sólo a algunos, conformaban el mausoleo de la literatura. Las influencias narrativas de varios grupos de escritores antes de los setenta, estuvo más allá de las fronteras mexicanas: en Estados Unidos y

Europa, en José Revueltas con su coherencia política - literaria, y en Juan José Arreola con su taller literario.

Si en líneas anteriores José Luis Martínez mostró la voluntad de entender qué era lo que pasaba con la literatura mexicana y con estos nuevos autores, escritores como Juan Rulfo, por ejemplo, en definitiva se alejaron de todo aquél que no pasara por el Centro Mexicano de Escritores. Con 18 años de “servicio literario” en el Centro, Rulfo confesaba no haber visto en esos largos años algo que valiera la pena, algo relevante. Llama la atención cómo, en una entrevista, Rulfo se muestra ajeno a esos jóvenes que escribieron su autobiografía en una clara referencia a aquella colección de escritores “presentados por sí mismos”, prologados por Emmanuel Carballo, que fue un gran éxito editorial. Muy a su modo, el escritor defendió su posición dentro del campo literario, aunque Rulfo en especial nunca necesitó defender mucho menos su posición en la literatura.⁴⁶

Como en ciclos que se repiten, así como Rulfo hablaba de los jóvenes, del mismo Rulfo, Arreola llegó a decir: “Éste va a acabar con el cuadro”. Rulfo fue en su momento, “el recién llegado a la literatura”. Arreola, por su parte, se sintió siempre al margen: “Yo estuve descalificado desde el principio. Mi literatura no era para las masas, yo era, según la crítica pseudorevolucionaria, un escritor exquisito y afrancesado, no apto para un país en formación que sólo quería escritores que afianzaran, exaltaran y difundieran los ideales de una Revolución (...)”⁴⁷

Centrar a personajes como Rulfo o Arreola en una dinámica de aceptación o no de los “recién llegados” y de ellos mismos en su momento,

tiene en función de las teorías del campo literario, una razón de ser: ambos en su época, fueron productores de bienes culturales (sus libros) que se consideraron de vanguardia con un alto valor estético, y con los años, la mecánica literaria y extraliteraria en que se movían los hizo acreedores a beneficios económicos y honores temporales, signos inequívocos de consagración literaria. Ambos fueron en razonablemente poco tiempo “los totems” de la literatura nacional. “La literatura mexicana se divide en dos: antes y después de Rulfo”, se decía; Arreola, fue el formador dedicado y generoso de muchos miembros de la generación del 68; y ésta, conforme emergía y ganaba credibilidad, éxito de ventas y colocación en los círculos literarios, exaltaba a sus maestros.

Pero ¿qué fue lo que los recién llegados ofrecieron a ese mercado de bienes culturales que ya no pudieron ofrecer estos dos escritores, por mencionar a algunos? En los sesenta, sobre todo a mediados de la década, el éxito de Rulfo ante la juventud fue menor que aquella que “se acerca a la gente”. Interesaba más leer sobre el sexo el uso de las drogas y sus efectos, o la crítica al sistema político, que leer *¿No oyes ladrar los perros?* “Acercarse a la gente” fue precisamente lo que las nuevas generaciones ofrecieron al público, tal vez más masificado y demandante. Rulfo, que no volvió a escribir una nueva novela, es decir, se quedó “sin producción”, no tuvo un producto cultural atractivo que lanzar al mercado más que la estela de consagración que acompañó las 15 ediciones de su novela y la traducción de ésta a varios idiomas. Mientras Arreola, dueño absoluto de otro temple y también sin

“mucha producción literaria”, actuaba en películas, hacía anuncios para bolígrafos y escribía poemas en prosa para una fábrica de tequila.⁴⁸

Otro ejemplo extremo es el Salvador Novo. Amable, simpático y ocurrente. A este sobreviviente de los *Contemporáneos* le gustaba la cercanía de los jóvenes y no se mostró tan receloso de sus carreras ascendentes. De sus reuniones con jóvenes autores: “Los juanes inteligentes abundan: Ibáñez, Gurrola, Guerrero. Y por supuesto, García Ponce ¡Qué confortante es ver que surjan por todas partes nuevos, vigorosos talentos! (...) la guapa Margo Glantz, tan sabia, y la he leído con creciente entusiasmo (...) ¡qué lejos estamos del pequeño México en que cinco o seis estrellas contemporáneas eran toda la constelación – turtos reyes en una tierra entonces de ciegos!”⁴⁹ Y en un intento por leer entre líneas, es claro que los comentarios de Novo, desprovistos de todo temor en ese momento, tenían lugar cuando él, un escritor ya consagrado, seguía produciendo bienes culturales consumibles por cierta porción de la población que leía periódicos, revistas y libros. Su estrecha cercanía con el presidente Gustavo Díaz Ordaz y la gran red de compromisos y favores en especie que tejió a lo largo de su vida literario-periodística, le permitieron dejar ser y dejar pasar. Sin embargo, los campos literarios tienen fronteras que, aunque delgadas, existen y se defienden con fiereza ¡Qué distancia del Novo que se congratula de las nuevas generaciones!, que arremete con furia para defender territorios, esta vez contra Carlos Fuentes – uno de los recién llegados pero un “cachorro” valorado- por sus declaraciones en torno a la violencia desatada días antes del 2 de octubre del 68:

(...)¿Qué le pasa a este genio – de la publicidad a toda costa? ¿Qué opinará su papi, embajador de un país así deturpado por su nene? Y

nuestro embajador Zavala ¿habría cumplido en París su elemental deber de contrarrestar los infundios del *romancier mexicain*?⁵⁰

Paradójicamente, este “hijo de papi”, ocuparía en el sexenio siguiente, la embajada de México en Francia; según Bourdieu, “Al estar más o menos en igualdad de condiciones en cuanto a la dotación del capital económico y de capital cultural, los escritores procedentes de las posiciones centrales en el seno del campo del poder (como los hijos de médicos o miembros de profesiones intelectuales) parecen predispuestos a ocupar posiciones homólogas en el campo literario”.⁵¹

Un nuevo público

En otro ámbito, en cuanto a las relaciones de poder cultural, se había mantenido un silencio cómplice que se sorteaba según el talento de cada quién; los recién llegados no sólo lucharon por formar parte de ese poder literario, sino que lo evidenciaron públicamente, situación que las anteriores generaciones habían mantenido de manera privada.

(...)Pero nadie está a salvo de esta clase de presiones. Resulta muy difícil para un escritor incipiente sustraerse a los chantajes intelectuales que tanto abundan y tanto daño hacen en un medio literario como el nuestro. No queda más remedio que sufrir la experiencia y aprovecharla y salir purgado pero sano de ella, o sucumbir a la prueba e ingresar en la fila de los que se cobijan a la sombra de un escritor a quien el día menos pensado – quién garantiza que no- otros vendrán a derrumbarle estrepitosamente.⁵²

Las diferencias más claras entre las posiciones estético-literarias se manifestaron en la explicación de los narradores acerca de los propósitos de la

literatura, los sujetos de ésta y su papel social. Las nuevas generaciones se deshacen de la solemnidad, crean un sentido sumamente crítico y explícito, y agregan una dosis de sentido del humor, para muchos, de naturaleza adolescente.

Aunado a todo esto, las luchas en el campo literario mexicano se hicieron más evidentes ya que entre los escritores jóvenes sobresalió el desconcierto porque la sentían que la tradición en la cual ubicarse había quedado trunca y la complejidad de la realidad dificultaba encontrar el punto exacto de su ubicación. Para los consagrados, ante la modernidad y los cambios fuera y dentro del campo literario, fue muy difícil crear un muro de contención. Todo esto favoreció que el mapa de la literatura mexicana cambiara y creciera, no sin sus respectivos sismo y cisma.

Las luchas dentro del campo literario dan como resultado una literatura aún más rica. De hecho, aunque muchos escritores de la época sabían que estar en determinado grupo equivalía a prestigiarse y a veces a desprestigiarse, siempre les quedó claro que la sucesión de generaciones fue un *continuum*. Huberto Batis resumió, el paso de las generaciones incluyendo a la que él perteneció:

Se creará que mi generación se improvisaba intelectualmente y echaba encima la tarea de la crítica y de la modernización o contemporización indispensable. Se supone, que esta fue la tarea de nuestros abuelos en el Ateneo de la Juventud. Ellos se deslomaron abriendo los surcos del México moderno, y en el empeño muchos dejaron la vida o se fueron al exilio. Luego los *Contemporáneos* echaron la semilla en los surcos ya roturados y la generación de *Taller y Tierra Nueva*, es decir, Octavio Paz, José Revueltas, José Luis Martínez y Ali Chumacero tuvieron que regar, y regar mucho.⁵³

El campo de las artes plásticas sufrió también sismos parecidos a los sucedidos en el campo literario, pero con mayor beligerancia y radicalismo porque las luchas internas fueron aún más fuertes; la institucionalidad de la “plástica mexicana” fue un hueso duro de roer. Ya José Luis Martínez lo había anotado en su análisis de la *Revista de la Universidad*.⁵⁴

Si se echa un vistazo a las páginas hemerográficas de la época y, en un marco general, pueden observarse los cambios drásticos y dolorosos sufridos a través de las artes, de los campos artísticos que componen la cultura nacional. En el caso de la pintura y siguiendo un poco a José Luis Martínez, los sucesos narrados por Raquel Tibol sobre la exposición llamada *Confrontación 66* organizada por el INBA y narrada en su libro *Confrontaciones*, a modo de testimonio, puede dar una idea tanto más clara cuanto más ríspida de la lucha en los campos artísticos.

Breve conclusión

Lo que forma la unidad de una época, más allá de los episodios, no es tanto una cultura común sino una problemática común marcada en el campo artístico. No hay más criterio de la existencia de un intelectual, de un artista o de una escuela que su capacidad para lograr que se le reconozca como ocupante de una posición, en relación con la cual otros artistas tendrán que situarse y definirse.

Tanto en los campos literario como plástico, todos y cada uno de los que hoy tienen un nombre en la cultura mexicana lucharon y seguirán

haciéndolo porque su propio ámbito así lo requiere.⁵⁵ Sin embargo, es importante mencionar que lo que cambió en los sesenta fue la estrategia a seguir: sacudir lo adocenado, y para consagrarse, la producción de la obra fue un requisito indispensable, no así, el padrinazgo abierto del gobierno a través de instancias culturales o políticas y las redes de amistad construidas con sangre, sudor y pesadillas. La obra producida, lanzada al mercado cultural y financiero con las ventas de varias ediciones correspondientes y la vitrina de los medios fueron elementos fundamentales para llegar a más gente. Esto proporcionó a las nuevas generaciones “el crédito” y por ende, el prestigio fuera y dentro del ámbito cultural.

Esta “revolución cultural y artística” dentro de los campos mismos y hacia afuera, transformaron las relaciones de fuerzas, porque en sus posiciones encontraron un eco que generaciones anteriores no habían escuchado y se rehusaron a cultivar: el de un nuevo público, participante, con más estudios, mayor información y demandante. El “milagro mexicano” entra en crisis, pero los resultados educativos tienen ciertos beneficios, como una visión nueva, crítica y creativa que el gobierno se niega a aceptar ni siquiera a reconocer

Precisamente, en parte, gracias a esa “producción de público”, el panorama cultural a mediados de los sesenta podría resumirse de esta forma: auge editorial, así lo escribió José Emilio Pacheco:

Fue una dicha ser joven en los sesenta. Editoriales, libros, autores, librerías, revistas, público: todo se conjuntó para hacer de aquellos breves años 1962-1968 lo que hoy vemos como una pequeña edad de oro mexicana. Mortiz, Era, el mismo Fondo y a partir de 1966 Siglo XXI (...) Quizá sólo en los veinte México había vivido con esa intensidad las actividades intelectuales y artísticas.⁵⁶

Construcción del Museo Nacional de Antropología, 80 mil estudiantes en la Universidad, abundancia de conciertos, cine-clubes, exposiciones y ciclos de conferencias, la Olimpiada Cultural, mayor público para escritores nacionales, la Compañía Universitaria de Teatro, el Museo de Arte Moderno, La Casa del Lago, seis suplementos culturales, Radio Universidad, proliferación de revistas literarias ya sea institucionales o independientes, de literatura, rock y política; conciertos de rock (marginales) con sus respectivas *razzias* y *comics* con contenido político y cultural; y sin embargo, esto no era la totalidad de la “cultura nacional”. Del otro lado de la moneda, la masa, la cultura televisiva y un incipiente movimiento contracultural.

Así, puede decirse que la emergente cultura mexicana de los sesenta reestructuró sus campos artísticos de tal manera que los reacomodos de la clase intelectual literaria, tanto la consagrada como la recién llegada, ampliaron los campos de acción y de poder de la cultura. Aún más, la idea de pertenencia que conformaba a los grupos se hizo mucho más patente en las revistas literarias tanto independientes como gubernamentales, que como órganos de difusión cultural, fueron una tierra fértil donde crecieron y se formaron las generaciones de escritores que hoy son imprescindibles en nuestra literatura. La *Revista de Bellas Artes*, entre otras, fue una de las parcelas literarias donde germinaron escritores y tendencias estéticas en una época cuyas circunstancias sociales prometían lo contrario.

Breve aclaración.

Para este trabajo, se han realizado una serie de entrevistas que permanecen inéditas a distintos protagonistas de la literatura mexicana. Así, el lector encontrará "Entrevista a..." en función de la pertinencia del texto. Los entrevistados son entre otros: Huberto Batis, José Luis Martínez (padre), Beatriz Espejo, José de la Colina, Miguel Capistrán, Vicente Rojo, Isabel Fraire, Jorge Ayala Blanco y Luis Cortés Bargalló. Agradezco a todos ellos la generosidad de su tiempo.

¹ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona, 1997.

² Mannheim Karl, "The problem of Generations" en *Essay on the sociology of knowledge*, Nueva York, Oxford University Press, 1952, p. 304.

³ Otros nombres y hombres forman la *generación de 1915*: Alfonso Caso, Daniel Cosío Villegas, Gonzalo Robles, Vicente Lombardo Toledano, Angel María Garibay, José Mancisidor, Gabriel Méndez Plancarte, Ignacio Chávez, Jesús Silva Herzog, Alfonso Taracena, entre otros. La del 29 formada por Raúl Anguiano, Luis Barragán, José Chávez Morado, Juan O'Gorman, Pablo O'Higgins, Javier Barros Sierra, Gonzalo Aguirre Beltrán, Fernando Benítez, Francisco de la Maza, Clementina Díaz de Ovando, Justino Fernández, José Fuentes Mares, entre otros. Las dos generaciones sucesivas están formadas por: *Medio Siglo*. Inés Arredondo, Huberto Batis, Julieta Campos, Emmanuel Carballo, José de la Colina, Salvador Elizondo, Sergio Fernández, Beatriz Espejo, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Ricardo Garibay, Margo Glantz, Henrique González Casanova, Jorge Ibarquengoitia, Jorge López Páez, Juan Vicente Melo, María Luisa Mendoza, Sergio Pitol, Luis Guillermo Piazza, Alejandro Rossi, Luis Spota, Edmundo Valadés, José Pascual Buxó, Miguel León Portilla, Antonio Alatorre, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Héctor Azar, Emilio Carballido, Juan José Gurrola, Isabel Fraire, Jorge Hernández Campos, Marco Antonio Montes de Oca, Jaime García Terrés) y la *Generación del 68*: Jorge Aguilar Mora, José Agustín, René Avilés Fabila, Gustavo Sainz, Juan Tovar, Héctor Manjarrez, Eraclio Zepeda, Alberto Dallal, Parménides García Saldaña, Juan Bañuelos, Marco Antonio Campos, Elsa Cross, Miguel Ángel Flores, David Huerta, José Emilio Pacheco, Ricardo Yañez, Carlos Monsiváis, Héctor Aguilar Camín, José Joaquín Blanco y Guillermo Sheridan, entre otros.

⁴ Tomo el concepto "generación" desde el punto de vista también de Luis González y González y en particular, de Octavio Paz sobre las generaciones literarias citado por Enrique Krauze en *Caras de la historia*, Joaquín Mortiz, México, 1983 p. 126.

⁵ Al mismo tiempo que Arreola fungía como director de esta casa, era maestro de la escuela de teatro del INBA, conferencista del Centro Mexicano de Escritores y editor de *Cuadernos del Unicornio*.

⁶ Entrevista a José de la Colina, 1999.

⁷ "Yo empecé a hacer los *Cuadernos* pensando que los jóvenes publiquen junto a los viejos, esto lo supo hacer (Alfonso) Reyes y lo ha propiciado con entusiasmo Fernando Benítez en sus suplementos. El primero de los *Cuadernos de Poesía* fue Eduardo Lizalde, el segundo Verónica Volkow, el tercero de Alberto Blanco (...). Deliberadamente no numeré los *Cuadernos*: no tienen ni título en el lomo, pues según los criterios editoriales ya no sería cuadernos sino libros, de hecho debían haber llevado grapa. Editamos más de 50 títulos. Trate de mantener el nivel de calidad, e incluso rechace algunos textos (...). *Cuadernos de Poesía* fue la respuesta a un fenómeno que ocurrió en ese momento en que proliferaron muchos nuevos

de mantener el nivel de calidad, e incluso rechacé algunos textos (...) *Cuadernos de Poesía* fue la respuesta a un fenómeno que ocurrió en ese momento en que proliferaron muchos nuevos poetas. En los sesenta abundaron narradores, novelistas, cuentistas notables; en los setenta proliferan los poetas (...) Uno de los errores de *Cuadernos* fue eliminar toda la información: solapas, prólogos, notas. La idea era que el texto se presentara a sí mismo independientemente del autor y sus relaciones socio-literarias. ... En general traté de ser muy abierto en la selección de títulos y autores (...). Texto inédito y completo de Huberto Batis titulado *Ensayo de memorias* (1987), dictadas a Alejandro Toledo y a Daniel González Dueñas.

⁸ Donoso, José. *Historia personal del boom*. Alfaguara, Chile, 1998. pp.46-47

⁹ Conversación personal con José Donoso en su última visita a México en 1995.

¹⁰ En un homenaje a Joaquín Diez Canedo, Leñero recuerda lo que significaba ser editado por una editorial y más aún figurar en el catálogo de Joaquín Mortiz: " (...) Los que empezábamos sin nombre (...) Era como un sueño transformarnos en colegas de los nombres con mayúscula de la literatura mexicana. Compañeros de colección de Agustín Yáñez, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Ricardo Garibay... Creíamos, ingenuos, que con sólo aparecer en la misma casa donde publicaban ellos, los grandes, nos convertiríamos de golpe en gente de sus tamaños. Aspirábamos al crédito, al éxito, quizá a la fama (...) (La editorial) Se la jugaba con nosotros y nosotros con nuestros originales (...) *Proceso* núm. 841 14/dic/92

¹¹ Entrevista a Miguel Capistrán (inédita), 2000

¹² *Los jóvenes tienen la palabra! Antes de condenarnos, ¡escuchen! ¿Es que nuestros padres tienen siempre la razón cuando se quejan de nosotros? ¿Acaso nos dan ejemplos luminosos? ¿O pronuncian la palabra adecuada a nuestros problemas?* Por Elena Poniatowska. *Monsiváis y Sainz héroes de la juventud. Siempre!* No. 683 Jul/27/66

¹³ Para un análisis más detallado al respecto véase la tesis de doctorado en letras mexicanas que presentó Gloria Patricia Cabrera, titulada, "La sombra de José Revueltas (aproximación a las ideas estético-literarias de 22 narradores mexicanos)", en su capítulo II correspondiente a "Las ideas estéticas: propósitos, materia y formas". UNAM.

¹⁴ Antonio Estrada, encuesta sobre la novela. "La novela mexicana enfermiza y sin rumbo", en *Excelsior*, Julio 17/ 1966 pp. 8-11

¹⁵ Martínez José Luis, "Nuevas letras, nueva sensibilidad", *Revista de la Universidad de México*, no. 8, abril/1968. Las cursivas son mías.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ "La nueva generación en México", en *EL HERALDO DE MÉXICO*, 21/12/67

²¹ Martínez José Luis, "Nuevas letras, nueva sensibilidad", en *Revista de la Universidad de México*, no. 8, abril/1968.

²² Cuenta el investigador Miguel Capistrán que para desgracia de Carlos Fuentes, la novela de Spota salió poco antes que la suya al mercado literario; bajo pseudónimo, el mismo Fuentes se encargó de desprestigiar la novela de Spota, que en cierta forma, le hacía competencia. Entrevista. 2000.

²³ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995. (Colección Argumentos), p. 179. Al respecto, a lo largo de estas páginas se abordará con más detalle lo que plantea Boudieu sobre los campos y dinámicas literarias

²⁴ *Idem*, p. 88

²⁵ Según el historiador Alfonso Taracena, entrevistado hace más de 10 años por quien esto escribe, este libro de entrevistas tuvo en su época una inusitada respuesta del público lector. Carballo, quien buscó acertadamente acercarse a los protagonistas de la literatura, siguió durante mucho tiempo sus trayectorias y obras. Poseedor de un especial olfato literario, los escritores en los que Carballo vio posibilidades hoy forman parte importante de las letras en

nuestro país. Sin embargo, más escritores son en esta misma geografía, de suma relevancia a pesar de los criterios negativos de Carballo. La edición actualizada para esta investigación proviene del no. 48 de la serie de Lecturas Mexicanas, FCE, México, 1986.

²⁶ Carballo rechazó tajantemente, una y otra vez, la novela de Avilés Fabila. *Los Juegos*, que independiente de su poco o mucho valor literario "provocó en mi una reacción de ferocidad sin límites y por eso me la pasé jodiéndolos". Entrevista a René Avilés Fabila, 1999. El rechazo del crítico literario se dio en los dictámenes que realizó para el Fondo de Cultura Económica en primera instancia, según Avilés, editorial que visitaba, le negaba la impresión de la obra por los comentarios poco favorables hechos por Carballo.

²⁷ Aquí cito algunos ejemplos y evaluaciones entre crítico y escritor.

De Carlos Fuentes A Emmanuel Carballo:

(...) creo que eres el crítico literario mexicano más sólido y honesto; calidad intrínseca, pero que destaca en el mar de advenedizos y pedantes que sufrimos (...)

De Emmanuel Carballo a Carlos Fuentes :

(...) Cómo me dan pena algunos de nuestros poetas: viven su vida al revés, comienzan por ser viejos y terminan informes masas de gelatina, en el limbo del que nunca debieron salir (...) Montes de Oca repite hasta el cansancio la fórmula que descubrió en *Ruinas de la infame Babilonia*(...) además no aprende a estructurar sus poemas. Aridjis es un poeta a go-go, ahora y deshora, fatiga con un erotismo entre provinciano y de clase media baja y también de la Zona Rosa. Está por salir un nuevo libro de Pacheco (José Emilio), poeta que entre otras cosas me interesa porque ha hecho el milagro de que nuestra poesía joven pase de la etapa de los moluscos a la etapa de los vertebrados (...)

Sus análisis sobre algunos novelistas.

(...) coexisten los novelistas que escriben sin saber a ciencia cierta qué están haciendo, que se dirigen a los lectores que no quieren saber de audacias ni revoluciones técnicas y que proponen en práctica al escribir una imaginación que en ocasiones se confunde con autodidactismo, la incultura, la incompetencia. Estos son Carlos, nuestros novelistas que por desconocer su existencia descubren en cada una de sus obras prodigios mediterráneos, productos típicos del subdesarrollo, han creado y siguen creando una novelística extemporánea, de consumo doméstico y lo que es peor que no ayuda al hombre (en este caso el lector) a que conozca más a fondo a los hombres.

De la narrativa de 1967:

Por eso (...) es un año gris (...) entre nosotros conviven pacíficamente los narradores con vocación de profetas, los que industrializan los descubrimientos ajenos sancionados por el buen gusto y los anacrónicos sin mapa ni brújula que pretenden darnos por nuevos productos que hoy son alimento preferido de la polilla (...)

Para mayor información consúltese: "Balance de la prosa, correspondiente a 1968" por Emmanuel Carballo, *La Cultura en México. Siempre!* Núm. 758 enero/68

²⁸ Cartas a *Siempre!*, núm. 774, Sept/27/67

²⁹ El desencanto se manifestaba de distintas formas. La experimentación con drogas, la libertad sexual que llegaba a grados censurables en la época, la participación en grupos de rock alternativos, el rechazo a la "freses" cuyos representantes, entre otros eran Angélica María y Enrique Guzmán, etc. En una conversación con Alberto Blanco y Francisco Hernández, comentaron sus experiencias aunque eran muy jóvenes en esa época.: "A mí no me dejaban entrar a los Samborns por la facha (A.B)". "Mi padre no entendía que quería dedicarme a la poesía, me decía: "sí, pero de qué vas a trabajar, te vas a morir de hambre". Eso mismo le diría a Juan García Ponce su padre, citado en su autobiografía publicada en 1966. Las conversaciones con Alberto Blanco y Francisco Hernández fueron grabadas para televisión educativa en el programa *Flor de cacto*. Para la referencia de Juan García Ponce ver *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. Juan García Ponce. Empresas Editoriales, México, 1966

³⁰ Prólogo de Antonio Saborit a Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, CNCA, México, 1998, P. XXI

³¹ Y Chávez sigue: "¿Cómo no lanzarse a la calle, con un grito de ira o de condenación? En ciertos momentos el silencio sería una cobardía, cuando no encubrimiento. Una actitud así, de reto, por una causa grande y levantada, sobre todo cuando desafía el peligro (...) porque los estudiantes deben ser la conciencia viva de su tiempo y su medio". *Idem* p. 121

³² Prólogo de Antonio Saborit a Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, CNCA, México, 1998 p.XXI

³³ A modo de editorial en *La Cultura en México*.

En la Universidad se ha oído nuevamente gritar: Muera la inteligencia. Es un grito que nos devuelve al pasado, que nos anacroniza... A excepción de un grupo solidario, el Doctor Ignacio Chávez ha quedado solo sin el menor apoyo al principio de autoridad y a la fuerza moral que representaba.¹ "Crisis sin precedente en la cultura mexicana", Núm. 222, *La Cultura en México, Siempre!*, 17/abril/66

En declaraciones:

Renuncio a servir en una universidad donde manda el gangster Flores Urquiza, dice la gran escritora Rosario Castellanos²:

La escritora Rosario Castellanos tenía en la Universidad un puesto administrativo: Directora General de Información y Prensa; un puesto de confianza que el doctor Ignacio Chávez le concedió "sin conocerme, hace cinco años y sin ningún mérito de mi parte" Muy indignada por los acontecimientos que presencié, Rosario Castellanos aceptó sin embargo, darnos su opinión (...). Al doctor (...) se le arrancó su renuncia por la fuerza, en la forma más terrible, por medio del secuestro, de las amenazas más vergonzosas y bajas que se le pueden hacer, ya no a una eminencia como es él, sino a cualquier hombre. La Junta de Gobierno reconoció la renuncia, atenta - como siempre debe ser a los grandes y superiores intereses universitarios- y hasta ahora no se le ha hecho al Dr. Chávez el más mínimo desagravio (...). Parece que la Junta estaba muy urgida por resolver la situación y en menos de media hora (...) *Idem*, Entrevista de Elena Poniatowska.

Carlos Monsiváis, que también participó en este número especial, escribió:

"La única cultura capaz de sacarnos del subdesarrollo ha perdido una batalla"

(...)Entiéndase no es tanto la caída del Dr. Chavez, lo que representa la derrota de esta cultura (...) el Dr. Chávez cayó no por sus errores(...) sino por sus virtudes, por representar no a la autoridad extrema sino a la alta cultura (...). Había dos grandes factores que favorecían a los huelguistas. El primero, la idea, divulgada por el sectarismo izquierdista que lleva a identificar la Universidad con una fábrica; las autoridades son el patrón y los estudiantes los obreros explotados. Así, estar contra las autoridades es tener siempre (la lucha de clases *dixit*) la razón. Gracias a ese criterio "obrerista" los líderes de Laves (cuyo bagaje ideológico consistía en gritar ¡Abajo el Tirano!...) Del otro gran factor, la despolitización estudiantil el propio Rector Chávez, fue, desgraciadamente, uno de los responsables directos. El rector en su empeño de elevar el nivel académico sobre todas las cosas, insistió en un ideal imposible: el estudiante puro, abstracto, que carece de dimensiones políticas y que sólo al recibirse toma conciencia de su colectividad(...) lo ocurrido en la Rectoría el 26 de abril (y) lo único seguro es que la forma en que se consuma la derrota del régimen chavista sí representa un triunfo evidente de la derecha y sus métodos vitales. Fueron procedimientos fascistas los empleados, fue fascista la intimidación y la gritería y fascista el sentido mismo de la acción. *Idem*

³⁴*Siempre!*, Homenaje a Arnaldo Orfila Reynal. Escriben: Elena Poniatowska, Fernando Benítez, Luis Cardoza y Aragón, Benjamin Carrión, Pablo González Casanova, Juan García

Ponce, Francisco Romero, Salvador Reyes Nevares y Carlos Monsiváis." *La Cultura en México*, suplemento de No. 198 I/Dic/65

³⁵La denuncia llegó hasta los tribunales en la averiguación previa número 331/965 por los delitos previstos en los artículos 145, 200 y 360 del Código Penal Federal y 2ª. Fracción I de la Ley de Imprenta.

(disolución social, ultrajes a la moral pública y a las buenas costumbres y difamación).

³⁶Datos tomados de la "Resolución del Procurador General de la República a la denuncia contra *Los hijos de Sánchez*." Publicada en el núm. 1 de la *Revista de Bellas Artes* editada por Huberto Batis en 1965

³⁷Henrique González Casanova desde las páginas de *La cultura en México*, escribió:

(...) Lo que me preocupa, gravemente, es que haya intelectuales en nuestro país que se presten a atacar políticamente, de una manera simplista y calumniosa, con el pretexto de la moralidad y el patriotismo, a un libro que revela parte de nuestra realidad social, económica, política y moral. Lo que nos preocupa además, es que otras personas insensatas puedan creer que para combatir al imperialismo es necesario embestir contra la libertad de expresión y la libertad de imprenta. (...) lo que nos alarma es que haya quienes se han tragado el anzuelo y no adviertan como pueden abrir la puerta al terrorismo intelectual, como pueden lesionar el ejercicio político que se debe basar siempre en un análisis de la realidad, en una exposición de la misma(...) No olvidemos que el nacionalismo exacerbado ha sido alimento del fascismo, no olvidemos que el fascismo ha practicado el terrorismo intelectual y que condenando libros los ha quemado y ha acabado por quemar a los hombres. Esa obscenidad es la que es preciso impedir. Columna "Personas y lugares", núm. 160, 10/marzo/65, p. XV

³⁸ Núm. 160, 10/marzo/65

³⁹ *Ensayo de memorias (1987) dictadas a Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas*. Texto inédito proporcionado por Huberto Batis.

⁴⁰ *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica, 1934-1994*, FCE, México, 1994 P. 142-145

⁴¹ Entrevista Alfonso Ruelas, 2000. Don Alfonso resguarda a la fecha, y con la fidelidad inquebrantable del alumno a su maestro, los libros que Orfila poseía en un librero detrás de su escritorio ¿Por qué no se fue con Orfila a Siglo XXI?. "Me dejó como su cancerbero, no ve que todavía cuidó sus libros?", contestó

⁴² Díaz Arciniega, Víctor *Historia de la Casa. Fondo de Cultura Económica, 1934-1994*, FCE, México, 1994 p. 141

⁴³ Pierre Bourdieu plantea que "los personajes intermedios entre el campo artístico y el económico que constituyen los editores, sin hablar de los funcionarios encargados del ejercicio del mecenazgo de Estado (en las universidades, por ejemplo) mantienen con los que los escritores y los artistas una relación de violencia a veces declarada" Bourdieu, Pierre *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995. (Colección Argumentos) P. 110

⁴⁴ *Protagonistas de la literatura mexicana*, FCE, 1986 (Lecturas Mexicanas no 48 2ª. Serie)

⁴⁵ La novela premiada fue *Los albañiles* que apenas un año antes había rechazado el FCE. Según notas de José Agustín en su *Tragicomedia Mexicana* "...el establishment literario se indignó. Se dijo que a partir de aquel momento el premio perdía toda seriedad (siguió teniendo la misma seriedad y prestigio que tiene en el siglo XXI) (...) el coetel de premiación fue ignorado por los altos intelectuales mexicanos y después Leñero padeció una campaña en forma de tratar de minimizarlo (...) Para entonces había una fuerte tendencia a enfatizar la forma y a rehuir todo provincialismo" p. 219

⁴⁶Reproduzco un último fragmento de la entrevista realizada por Elena Poniatowska publicada en *Novedades* el 14 de mayo de 1980 y reproducida en el volumen cuya ficha presento. "(...) Además, a todos los jóvenes les da por escribir su biografía. ¿Que biografía se tiene a los 20 años o a los 30? Yo nunca he sido autobiográfico, al menos directamente, ni en *Pedro Paramo*, pero nada hay en los cuentos ni en la novela, ni mío ni de mi familia. En cambio, los jóvenes escriben de su papi, de su amante y hasta de su manacita ¿lo crees tu justo?" en Domínguez,

Cuevas, Martha. *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*. Aldus, 1999. P. 347

⁴⁷ Ambas citas de: Orso Arreola. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. Diana, México, 1998. P. 213

⁴⁸ "(...) Pagué caro no oficiar en los altares de la cultura revolucionaria. Me negaron la entrada a El Colegio Nacional al igual que a Juan Rulfo. Los intelectuales pensionados por el Estado y los científicos no soportaron mis actitudes críticas. Les molestó que como escritor hiciera un anuncio para las plumas de escribir *Parker* y otro, donde escribí un poema en prosa para la fábrica de tequila *Sauza* y finalmente también les molestó mi aparición fugaz en la película *Fando y Liz* de Jodorowski (...)" Muchas razones tuvo Arreola para quejarse de " los intelectuales pensionados por el gobierno", sin embargo, lo que si es cierto es que Arreola fue el escritor consentido y cercano del presidente Adolfo López Mateos. Esta proximidad tan peligrosa ha sido y es condenada en todas las ocasiones, sin medir talentos ni atender razones por parte del resto de los pares literarios. De ahí que las siguientes generaciones contemplaran más seriamente la aceptación de los favores del Príncipe. A pesar de sus comentarios respecto al poder, Arreola atestigua que " siguiendo la idea de algunos amigos" se candidató para una diputación en Zapotlán. Yáñez lo persuadió por no conseguir consenso político, y esto dejó al escritor sin trabajo ni candidatura. La Universidad a través de Jaime García Terrés, entonces director de Difusión Cultural, " me abre los brazos como una madre alimenticia" . Curiosamente en el libro de testimonios de Arreola de donde extraigo estas citas, la apreciación de Arreola respecto a Terrés cambia bruscamente. Un conflicto no ventilado con el funcionario de la UNAM le cierra el paso y la consagración literaria al Colegio Nacional. Idem

⁴⁹ Salvador Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*. Prólogo de Antonio Saborit. CNCA, México, 1998. p 321 t 1

⁵⁰ Ibid. p. XXXII t 1

⁵¹ Fuentes es un ejemplo claro de lo que a propósito comenta Bourdieu pero desde luego no es el único ejemplo. Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona, 1995. (Colección Argumentos) P.135

⁵² "Vicente Leñero". Fragmento tomado de las páginas de *Nuevos escritores del siglo XX por si mismos* Empresas Editoriales, México, 1966

⁵³ Batis, Huberto. *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*, CONACULTA, México, 1984. P. 150

⁵⁴ "La plástica, escribió Martínez, lleva un camino paralelo al de la literatura: (...)posiblemente ésta sea también la hora de una nueva pintura (...) que ante la crisis de lo que puede llamarse "escuela mexicana" y las múltiples seducciones de la libertad plástica o las expresiones de la angustia, el terror o la confusión que dominan nuestro tiempo, van encontrando su propio lenguaje y se van imponiendo. Así se trate de órdenes diversos, hay cierto paralelismo en la vitalidad, en la modernidad de la búsqueda y aun en la rebeldía destructiva de la nueva narración y de la nueva pintura mexicana. Martínez José Luis. *Nuevas letras, nueva sensibilidad*. Revista de la Universidad de México, núm. 8, abril/1968. Este mismo criterio de Martínez puede aplicarse al cine de la época.

⁵⁵ Para ampliar la idea de las dinámicas de los campos literarios puede consultarse Pierre Bourdieu *Sociología y cultura*. Grjalbo-CNCA, México, 1990. (Los noventa) p. 233

⁵⁶ Pacheco José Emilio. " Inventario", en *Proceso*, núm. 1183, 4 de julio de 1999 p. 53

II LAS REVISTAS LITERARIAS Y LOS SUPLEMENTOS EN LA VIDA CULTURAL EN MÉXICO, 1950-1970

Las revistas necesitan dos animadores: un editor y un apoyo o (ángel). los recursos de éste, los talentos de su director y la relación entre ellos. Con un ángel bueno, un editor sabio, las colaboraciones fluyen y a la postre, el público está formado para ellas. Forjan los tiempos que a la vez reflejan.

Cyril Connolly, *Little magazines*. The evening Colonnade (Londres, 1973)

En la práctica editorial de revistas literarias y desde su concepción misma, existen dos factores determinantes en los que casi todos los editores coinciden: es necesaria la organización interna de un grupo y las relaciones reales de este grupo con otros.

Conformar una revista es hablar a nombre de una "vasta" sección de la opinión pública. Desde el siglo XIX, se concibe como un órgano de opinión que ejerce una función de vanguardia sólo en la medida que encabeza y precede a una amplia comunidad de lectores. Se sabe que en la historia literaria de nuestro país, ese "vasto" campo de lectores nunca ha sido tal, sin embargo, tanto las publicaciones de antaño como las de hoy tienen cierto número de lectores cautivos que es, en resumidas cuentas, al que se dirigen. La naturaleza de ese "público" no ha cambiado demasiado desde el siglo pasado hasta la fecha, aunque tal vez por cuestiones demográficas aumentará supuestamente, al ritmo de la población.

Siempre me ha parecido que una revista literaria funciona como una unidad militar, independiente y aislada, compleja y abiertamente ajena al público, es decir, al gran público, a la masa. En su mayoría, las revistas literarias desde *El Renacimiento*, pasando por la *Revista Azul*, por mencionar dos claros ejemplos del siglo XIX, se asignaron un espacio a sí mismas dentro del campo intelectual y establecieron los límites entre su propia obra y otras tendencias estéticas o artísticas. Esta sintomatología se dio también en la *Revista Moderna* - en sus dos épocas- con la redefinición de los campos culturales que además puede apreciar en otros ejemplos como el cambio de *México en la Cultura* a *La Cultura en México* o en la revista *Estaciones* rumbo a *Cuadernos de Bellas Artes* y las varias publicaciones que alimentaron *Metáfora*. La publicación de esas revistas literarias como las de nuestros años fue y es, además de una acción artística y una posición estética, una acción política.

En su conformación interna, se ha visto de sobra que la relación de amistad y amor determina en buena medida la inclusión o exclusión de los colaboradores, y desde luego, la relación con miembros de otras revistas. ¿Factores puramente personales? Sí, ninguna revista prescinde de esta particularidad. Por otra parte, la confección de un suplemento cultural tiene en realidad las mismas bases con que se construye una revista literaria, pero su existencia y distribución está económicamente supeditada a la bonanza o pobreza de un periódico porque forma parte de él. En ambos, se encontrará a grupos poco nutridos que en sí mismos no alcanzan la categoría de institución, sin embargo, hay hombres y nombres que representan por sí mismos, y cada

uno en su época, a la institución cultural; así éstos se convierten en algo parecido a un híbrido que puede llamarse “hombres-institución”; y en estos productos culturales – las revistas- como diría José Luis Martínez en *La expresión nacional*, se encuentra “gran parte y lo mejor de nuestra literatura”.

Más allá de lo que en nuestro país es una tradición, la publicación de revistas literarias, en la opinión de Bourdieu, tiene su razón de ser en el hecho de que la dinámica fundamental del campo literario consiste en conservar a una elite intelectual, aunque renovada, cada tantas etapas y ciclos; y precisamente en el desarrollo de la prensa se conserva y propicia una expansión sin precedentes en el mercado de bienes culturales. Las revistas son precisamente, los instrumentos idóneos para “renovar” esa clase y producir un sinnúmero de productos distintos.

Aunque la industria editorial tomaba nuevos bríos después de un prolongado letargo, existían en nuestro país, iniciada la década de los cincuenta, estas “vitrinas” culturales que fueron proliferando con el paso de los años, aumentaron el mercado profesional y lo modificaron, atrajeron a un flujo importante de jóvenes con el propósito de probar suerte en disciplinas artísticas que al carecer de los medios financieros - en general la mayoría de ellos pertenecía a la clase media- se desplazaron hacia profesiones literarias que no requerían ni de la garantía académica ni de la autorización de los integrantes de aquellos salones del siglo XIX mexicano. Estos jóvenes, algunos más favorecidos que otros gracias a las recomendaciones, pero conscientes de su tiempo, se reunieron alrededor de diferentes grupos de editores de periódicos y revistas, o de escritores consagrados, que a su vez estaban colocados en

publicaciones y puestos burocráticos con cierta influencia. Otra parte de ellos, aunque se desempeñó cerca de estos ámbitos, incluyendo el universitario en el sector de Difusión Cultural, conformaron sus propios campos de influencia, realizaron su propia acción artística. Una “nueva” noción de arte prevaleció en las generaciones de *Medio Siglo* y la del 68, dejó de ser ornamento y se volvió una cuestión viva y de criterio. Aunque unos tenían más o menos tendencias políticas hacia la izquierda, u otros militaron abiertamente en ella, tenían claro que el arte como toda acción social, no tenía por qué servir de propaganda para “tal o cual partido”; si el arte es popular, decían, mejor, pero “el arte tiene que obedecer a sus propias exigencias y a todo riesgo buscar siempre el punto más alto de sí mismo lo cual no quería decir que había que negárselo a los demás ni ser elitista, sino que sencillamente no había por qué entenderlo como una mercancía”.¹

Así en las publicaciones de los sesenta, el lector encontraba en una misma revista, tanto la presencia del escritor en ciernes, como la que se formaba bajo las exigencias del mercado, los consagrados tenían “sus revistas” o escribían para las “más importantes o influyentes”, al mismo tiempo que colaboraban en una u otra. Se daban cita también los que se reconocían pertenecientes a una generación y los que eran rechazados por la misma: los llamados hoy *out-siders* (por no pertenecer a un grupo definido o identificado o que se mantuvieron al margen), y los *best sellers*, juntos pero no revueltos.

Alrededor de las nuevas revistas literarias existió un espíritu de camaradería, de entusiasmo, de discusiones teóricas sobre política, arte y literatura, de fiestas, amores fugaces y trifurcas, de exaltación intelectual que

rompía cada vez más la atmósfera reservada exclusiva de otros grupos de escritores consagrados conocidos como *Los Divinos* o *Los Exquisitos*.

La práctica de reunirse en salones, como en el siglo XIX mexicano continuó, aunque cambiando un poco los lugares de reunión y los contextos. Con todo y luchas dentro del campo literario, entre bromas y veras, los jóvenes escritores cantaban boleros con letras burlonas que hacían alusión al "talento" de uno u otro. José de la Colina comentó que en el piso diez de la Torre de la Rectoría en Ciudad Universitaria, donde se hacía la edición de la *Revista de la Universidad de México*, Pacheco, el mismo De la Colina, García Ponce o Melo, entre otros, pasaban las tardes en sus chacoteros salones literarios.²

A todo lo largo de la década de los cincuenta y sesenta, en el campo literario de las revistas y los suplementos, los grupos formados a su alrededor se distinguieron más por lo que excluían que por lo que incluían: Uno, el grupo de la revista *El Espectador*, otro— aunque más de los años cincuenta— el de *Rueca*, otro el de *Medio Siglo* y *Estaciones*, por mencionar sólo algunos. Sin embargo, desde 1960, el panorama cambia: aparecen nuevas revistas, institucionales y particulares, se toman posiciones, algunos grupos se fusionan, otros se cierran aún más, otros deciden separarse, los *outsiders* tienen un poco de más participación y los *best sellers* también. Llegó un momento en que los que colaboraban en tal o cual revista también lo hacían en una u otra, sin necesidad de identificarse con un grupo en especial. Sin embargo, sobresalía en algunos miembros la conciencia de grupo, — el espíritu de camarilla, dirían ingenuamente otros— sobre todo cuando la publicación y las colaboraciones

ganaban mayor terreno en cuanto al otorgamiento de capital económico, cultural y político.

Cerrando y abriendo páginas, el panorama revistero y de suplementos culturales en nuestro país entre 1950 y 1970 se componía más o menos de: *Cuadernos del Viento*, *Revista de la Universidad de México*, *Mester*, *La Palabra y el Hombre*, *Cuadernos de Bellas Artes*, *Diálogos*, *Revista de Bellas Artes*, *Letras Patrias*, *El Corno Emplumado*, *Pájaro Cascabel*, *Revista Mexicana de Literatura*, *México en la Cultura* (Novedades) más tarde, *La Cultura en México*, (Siempre!), *La Gaceta* (Fondo de Cultura Económica), *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), *El Heraldito Cultural*, (El Heraldito de México), *Diorama de la Cultura* (Excelsior), *El Gallo Ilustrado*, (El Día), etc. Me atrevería a decir que una de las muchas razones de su éxito y fracaso, de su aparición y desaparición tienen su razón de ser en *sus resultados* como bienes culturales hacia el ámbito social y el campo literario.

Tanto en lo publicado, en sus anécdotas, en sus temas, como en sus aspiraciones, estos órganos de difusión literaria fueron (aún lo son) los envites de las luchas y rivalidades; de las clasificaciones, jerarquías y legitimidades entre sus creadores. Dentro de una revista literaria se definen fronteras, se controlan las entradas, se defiende el orden establecido en el campo, sin embargo se tiene que lidiar con nuevos modos de valoración de los productos, técnicas de producción, transformaciones en el mercado, de géneros, etc. En el mosaico de revistas de la época, puede apreciarse los cambios en el monopolio de la legitimidad literaria o artística; es decir, se redefine el monopolio del poder porque se puede decir con un poco de más libertad, y hasta con una pizca

de soberbia, quién está autorizado a llamarse escritor o pintor, e incluso a decir quién es y quién no. Ya en líneas anteriores se comentó como Salvador Novo o Emmanuel Carballo en las revistas donde escribían se observa cómo es que se protegía y renovaban un capital simbólico que se había ido acumulando con el paso del tiempo a través de las acciones de generaciones sucesivas; por eso, en nombre de este capital colectivo, los productores culturales —en este caso escritores, pintores, músicos, críticos, etc. — se sienten con derechos. Al final lo que se persigue, además de la consagración, es un concepto sumamente importante en lo social para todo intelectual que se respete: la autonomía.

Sin embargo, las fronteras son demasiado débiles y permeables ante los embates de grupos o individuos que llegan a colocarse, más si son los amigos, quienes escriben con poca o mucha calidad. Como se mencionó, no basta un premio internacional o altas ventas para lograr la consagración, aunque sí ayuda; existe una especie de frontera jurídica y simbólica protegida por un derecho de entrada explícitamente codificado, como la posesión de títulos académicos, viajes al extranjero (Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Jaime García Terrés, Sergio Pitó, etc.), dominio de idiomas, herencia económica o intelectual (Fuentes), herencia personal (Novo), desempeños en altos puestos públicos (Torres Bodet, Yáñez, Martínez) y todo lo anterior además del manejo político (Alfonso Reyes y Fernando Benítez). Al mismo tiempo, el literario es uno de los sectores más permeables porque ofrece puestos que, aunque mal definidos, son extremadamente elásticos y poco exigentes que ofrecen un futuro incierto en contraposición con la función pública. De ahí que generaciones protegidas contra las dinámicas del campo— que son las de 1915 y

1929- sean a la vez más vulnerables.³ No se olvide que la gran mayoría de los escritores transitaron gozosa o dolorosamente, a través de estas fronteras.

Desde 1955 se puede observar de manera patente la ruptura ética que se requería para reorganizar el campo literario mexicano. Rupturas éticas las ha habido siempre, sin embargo, por el cúmulo de nombres, orientaciones y preferencias en la década de los sesenta se observan distintas etapas y avances ¿Dónde? En los mismos textos. Las rupturas estéticas, más allá del “uso” o “mal uso” del lenguaje aparecen: Agustín Yáñez, Sergio Fernández, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Ricardo Garibay, entre otros. Todos ellos publicaron sus primeros trabajos en las revistas literarias, con su producción se estableció una nueva ética literaria y una nueva estética dentro de la narrativa nacional. Por otra parte, las revistas y los suplementos culturales contribuyeron entre otras cosas, a producir, delimitar, establecer y consagrar públicos, nombres y tendencias literarias.

Las revistas y suplementos culturales independientes

Hay que recordar que unos diez años antes, en la placidez anterior a 1968, había desaparecido la tradición de hacer revistas literarias independientes, trabajando gratis, entre amigos, consiguiendo ayudas (...) Empezó a prosperar la burocracia cultural que permitía cobrar lo que antes no se pagaba. Dejó de tener sentido leerles a los amigos en la tertulia, buscar dinero para publicar, corregir pruebas, cargar con ejemplares de las librerías, ensobretar para el correo y demás. Se volvió posible cobrar por leer un texto en la Casa del lago, cobrar de nuevo para leerlo en Radio UNAM, cobrar por cuarta vez al publicarlo en un libro de la Imprenta Universitaria () Dejó de ser normal tener que poner la mesa () Por eso mismo, resulta francamente admirable que aparezca la independencia, que tantos jóvenes, en vez de esperar pacientemente, se lancen a la autogestión de empresas culturales ()⁴

No falta ser más explícito que Gabriel Zaid para pintar lo que las nuevas generaciones tenían que hacer en el panorama de las revistas literarias independientes antes de 1968 para ganarse el sustento y el nombre, aunque en realidad, el sueldo de los jóvenes creadores provenía, en su mayoría, de una institución: la UNAM. Algunos afortunados podían cobrar una misma colaboración en diferentes medios y en los sesenta, estas prácticas se dieron de manera continua para precisamente, poder sufragar los gastos que representaba editar una revista literaria independiente. “Teníamos muchos lados donde publicar pero queríamos nuestro propio órgano, un lugar donde editar nuestra propia producción que no fueran los encargos de reseñas o artículos preparados *ex-professo*”, contestó Batis al preguntársele sobre las razones para editar su propia revista literaria.⁵

Tanto de manera independiente como institucional, la idea de cultura de las generaciones jóvenes fue crear empresas culturales que fungieran como patrocinadoras de la creación particular; que se separaran un tanto del periodismo – aunque no vendieran- y pudiera publicarse – para darse a conocer- ya fuera un cuento, un ensayo o un poema. Es aquí donde a falta de mecanismos destinados a apoyar la creación artística como hoy son las becas, algunos órganos institucionales se convirtieron en esos vehículos de difusión cultural paralela a la que realizaba la Universidad Nacional

Si el primer paso era crear una publicación propia con sus vaivenes económicos y de distribución, hacia falta un compromiso total, no sólo de sus editores, sino de los colaboradores para que la publicación se mantuviera dignamente. Si esto último no se lograba, la publicación desaparecía. Es ésta

una de las muchas circunstancias que dieron a las revistas culturales institucionales plena vigencia. La *Revista de Bellas Artes* es un claro ejemplo. A la distancia de más de treinta años de su primer número, los textos publicados permanecen para ser leídos como si acabran de ser escritos hoy en día. Los ensayos y cuentos que pueden leerse en sus páginas no son sólo una muestra de que la creación era la principal razón de ser de la revista, sino que es un mapa donde puede apreciarse el interés que tenían los autores por determinados temas, su forma de realizar una traducción o el proceso de exploración y evolución de nuestra literatura.

En esa labor de años para crear públicos, nombres y tendencias literarias, la iniciativa personal de las generaciones de *Medio Siglo* y del 68, al igual que la de los de escritores consagrados en sus mocedades, se formó alrededor de órganos propios de difusión literaria. Como ejemplos, en la década de los cincuenta: *Rueca*, desaparecida en 1952, *Estaciones* a cargo de Elias Nandino entre 1955 y 1960; *Métáfora* que con directores como Jesús Arellano y A. Silva Villalobos tuvo una vida de tres años, muy intensos, de 1955 a 1958; *Medio Siglo* fundada por los alumnos de la Facultad de Derecho de 1951-1957 a cuyos colaboradores se les daría el nombre de generación, *El Espectador* con Carlos Fuentes a la cabeza, 1959; *La Revista Mexicana de Literatura*, fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, de 1955 a 1965; *Mester* de Juan José Arreola; *México en la Cultura*, suplemento del periódico Novedades comandada por Fernando Benitez de 1959 a 1961, que después se convertiría en *La Cultura en México* en la revista SIEMPRE!, *Snob* editada por Salvador Elizondo 1962; *El Heraldo Cultural*, suplemento de El Heraldo de

México con Luis Spota como director, 1965; *El Gallo Ilustrado*, Suplemento de El Día 1965; el *Rehilete*, una revista hecha por alumnas de la Facultad de Filosofía y Letras con Beatriz Espejo como editora general, 1961-1965 (en su primera época); una de las más populares y generosas: *Cuadernos del Viento*, editada por Huberto Batis y Carlos Valdés (en sus primeros años) de 1960 a 1967, y *Espejo*, con Luis Spota a la cabeza, 1967-1969; entre otras.⁶

RUECA

Se formó en 1941 y en 1952 publicó su último número. La singularidad de esta revista es el haber sido concebida y editada sólo por mujeres aunque en sus páginas pueden leerse múltiples colaboraciones de varones, consagrados y no. *Rueca* nace, no será la única, con la simpatía de Alfonso Reyes, quien la bautiza y da cauce a las inquietudes de sus jóvenes editoras.⁷

Para ellas, María Ramona Rey, Pina Juárez Frausto, Emma Sánchez Montalvo y Ernestina de Champourcin, publicar una revista era participar en la realidad de acuerdo con cierta idea del escritor dentro de la sociedad y lo que les interesó fue, además de la literatura, entrar y crear un campo literario hasta entonces circunscrito al sexo masculino.

Rueca es tal vez una de las últimas revistas literarias que creció aun con el modelo, próximo a terminar, de la literatura de la Revolución Mexicana. Aunque parecía que los treinta daban la particular salida a temas revolucionarios, esta revista, como producto cultural, hereda los *modus operandi* y *vivendi* de muchas de las publicaciones nacidas antes que ella: Parten de *Ulises* y *Los Contemporáneos*, de Barandal hasta Octavio Paz y las

líneas divergentes de Salvador Toscano y de José Alvarado; del *Taller Poético* a *Taller* convergiendo nuevamente hacia Octavio Paz.

El papel que *Rueca* utilizó para salir a la luz cada dos meses provenía del mecenazgo de la Secretaría de Educación, dirigida por Jaime Torres Bodet, a través de Salvador Pineda. Su nómina de colaboradores gratuitos la integraron, tanto escritores consagrados como en ciernes, entre otros: Juan Ramón Jiménez, Émile Noulet - una de las voces críticas más autorizadas de Paul Valéry -Rosario Castellanos, Bernardo Jiménez Montellano, Dolores Castro, Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, Alí Chumacero, Agustín Yáñez, Rafael Solana, Octavio G. Barreda, Concha Urquiza, Roger Caillois, Victoria Ocampo, María Zambrano, Jorge Guillén y Enrique Diez Canedo

Esta publicación, como tantas otras, iba dirigida al pequeño grupo de maestros escritores y alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras. Si alguna vez desde provincia algunos suscriptores manifestaron que la revista "perdía la brújula" no fue por otra cosa que, ubicar a quienes iba dirigida una publicación era tan difícil por el simple hecho de que el número de lectores era sumamente reducido, el tiraje era en realidad muy pequeño y la aparición de sus números dependían en mucho del destino personal de sus editoras; no había, a simple vista, una conciencia de grupo como probablemente la tuvieran *Taller* o *Tierra Nueva*. Habría que esperar casi una década para que otra revista, con el espíritu renovado de *Rueca*, se editara en los sesenta, *El Rehilete*, también editada por mujeres.

Rueca, siguiendo la costumbre de la premiación, crédito, reconocimiento y consagración de un campo literario, y aunque era una revista

modesta, instituyó un premio dirigido a aquellos escritores que se distinguieran por su trayectoria literaria o mejor obra publicada en el año. Consistió en una ruceta grabada en plata y montada en una placa de madera que obsequiaba alguna embajada, a cambio de lo cual la revista dedicaba un número completo a la literatura de ese país. Sólo dos de estos homenajes alcanzaron a llevarse a cabo, pues el tercero no llegó a término. Así aparece un número dedicado a Francia, con la colaboración de escritores mexicanos y franceses, y otro dedicado a Estados Unidos. Los dos autores que obtienen este recuerdo son Rafael Solana, por su libro de cuentos *La música por dentro*, en que figuraron en el jurado Alfonso Reyes, Ali Chumacero, Octavio G. Barreda, Julio Jiménez Rueda, y el segundo, Ali Chumacero por su libro de poesía *Páramo de sueños*, en donde figuraron como jurados José Luis Martínez, Bernardo Ortiz de Montellano, Jorge González Durán y Francisco Monterde. Muchos años después Ali Chumacero comentaría sobre el premio: "Eran una bola de chiquillas y me dieron un premiecito el cual agradezco mucho"⁸ Cabe hacer mención que esas "chiquillas" no serían tan menores a él, de hecho sólo los separaban dos o tres años.

Aunque *Ruceta* rompió con una parte mínima pero importante dentro del campo literario de las revistas independientes, buscar la aceptación de las mujeres en el medio, tanto la publicación como sus editoras se adaptaron a un sistema ya preconcebido y utilizado por otras revistas que, a diferencia de la suya, estaban no sólo a merced de cuestiones de índole económica sino de orden social: los hijos, el marido, la casa, los estudios, el machismo, etc. Como un primer intento, se entiende que *Ruceta* no tuvo intenciones reformistas que

se diferenciaron de lo ya hecho por sus pares editadas por varones; buscarse un lugar no fue sencillo, porque no sólo tuvieron que abrirse paso en un ambiente exclusivo de hombres, sino precisamente "demostrar" que ellas también podían abrirse un lugar dentro del campo literario y en él hacerse de prestigio y nombre, aunque difícilmente de una carrera literaria prolija, debido a las condiciones de la mujer en esa época. Tocaría a nuevos grupos de mujeres, como el comandado por Beatriz Espejo y su *Rehilete*, dar una vuelta de rueca a lo hecho por las editoras de *Rueca*; desde luego en otros tiempos, años después, en los visos que daba ya la liberación femenina

METÁFORA

Como en un catálogo de publicaciones que se buscan en un archivo de hemeroteca, antes de que naciera *Metáfora*, un catálogo variopinto antecedió a su nacimiento: *Dintel* que publicó sólo seis números de abril a septiembre de 1954; en ella Juan Rulfo publicó un capítulo de su novela *Pedro Páramo* cuyo primer título era *Los murmullos*. Le siguió *Espiral*, con 12 números, de enero a diciembre de 1954, y sus directores, A. Silva Villalobos y Juan José Araiza, con base en un directorio que les proporcionó Rosario Castellanos, iniciaron su distribución en América y España; desafortunadamente sólo sobrevivió un año.

En este catálogo también figuró *Fuensanta* que, editada de diciembre de 1948 a julio de 1954, contó con 23 números y tres épocas, su permanencia, supongo, obedeció entre otras cosas a que su director, Jesús Arellano, instituyó una sección al final de la revista llamada "Brocal" donde se daba cabida a las

opiniones que en materia literaria y fuera de un tema en especial, quisieran publicar los colaboradores, lectores o suscriptores. Se ventiló ahí toda una serie de asuntos extraliterarios que llamaban poderosamente la atención, ya que en sus últimos números los "brocales" muestran una serie de quejas de los propios colaboradores sobre el "sopor" que se apodera del ambiente literario y de los elogios excesivos que se intercambian en las capillas literarias. Estos "brocales" son tal vez el prelude de lo que muchos años después instituyera Huberto Batis en el suplemento cultural *sábado*: el "Desolladero", del periódico UNOMÁSUNO.

Con 18 números en su haber, de marzo de 1955 a febrero de 1958, los directores de *Metáfora* nuevamente, Jesús Arellano y A. Silva Villalobos, cayeron en la cuenta que la creación de un nuevo público lector no sólo era una tarea compleja sino costosa; por eso, una vez decidida su publicación, se vendería al público lector. Sin embargo, por su tono chacotero y punzante, difícilmente un intelectual exquisito de la época compraría la revista. En muchas ocasiones sus propios directores se quejaban de que los intelectuales mexicanos estaban mal acostumbrados: "casi tiene uno que pagarles para que lean a un desconocido"

No estábamos conformes con lo que sucedía y aunque las pláticas de café terminaran en la cantina, no por eso despegábamos los pies de la realidad; y poco a poco se consolidó la idea de hacer la revista aunque fuera sin pagar colaboraciones. El vicio de no pagar el trabajo intelectual debía proseguir en vista de las circunstancias. Así nació *Metáfora*.

En alguno de sus números, la revista decidió ofrecer un plato fuerte. En vista que para el grupo -y para muchos otros también- el nombre de Alfonso

Reyes era indispensable, y a pesar de que su obra se aceptaba y clogiaba sin desmenuzarla a fondo, *Metáfora* “quiso poner un hasta aquí a tan infame consagración de una personalidad. Se decidió hacer la crítica de su obra poética y nos atrevimos a negarle al maestro su título más ambicionado. Jesús Arellano analizó su prosa y encontró aciertos y desacatos. Esto bastó para encender el medio y para que algunas gentes empezaran a leer a don Alfonso”. Con un tiro de dos mil ejemplares y a tres cuadras de la Alameda, en una calle semiempedrada, llena de montones de basura se ubicaron las oficinas —es mejor decir, la cueva- de la revista ¹⁰

Al más puro estilo de los salones del siglo XVIII francés, pero trasladado al siglo XX, en la gran mayoría de las revistas, existieron lugares propicios para llevar a cabo un sinfin de discusiones y disertaciones sobre los más disímiles temas. La agrupación de autores, colaboradores, invitados y “colados” que componían los “viernes de *Metáfora*” y que se reunían a tomar la copa, tenían muy claro que a pesar de que no había en sus páginas un capital simbólico importante, que les redituara a futuro o al menos hacer que se les tomara en serio, si formaban un abanico de aspirantes a la consagración literaria. El ambiente unificador que se creó entre los asistentes a la cueva, al calor de los alcoholes, ubicó la figura de Alfonso Reyes como un mecenas, “consagrador de geniecillos”, padre intelectual amoroso para quienes recibieron de alguna manera sus favores; para quienes no, hay que decirlo, un “cacique cultural”

Es precisamente a don Alfonso, este nuevo hombre renacentista, dotado de antenas para romper cadenas, tender redes, y capacidad para reproducir su

capital cultural tanto simbólico como real, es a quien estos jóvenes irreverentes de *Metáfora* eligieron para santo de bulas con todo y altar en su capillita. Entre de las anécdotas de los escritores de la época, el altar a Alfonso Reyes es mítico.¹¹

De alguna manera, ese altar da cuenta de lo importante y poderoso que el autor llegó a ser no sólo en la “consagración de geniecillos”, sino en la reestructuración de la clase literaria y de la literatura en nuestro país. La influencia y presencia de Reyes no terminó cuando se dispó la generación del Ateneo, de hecho él sentó en parte las bases para la profesionalización del escritor, que se concretaría pocos años después. De una manera u otra, casi cuatro generaciones de escritores están en deuda no sólo literaria sino moral y estética con el regiomontano.

Paradójicamente, si Reyes influyó en la literatura de nuestro país no fue tanto por sus innovaciones formales literarias, pues no formó escuela, no dejó seguidores que perpetuaran la importancia de su obra, pero sí ejerció una gran presión sobre el campo literario, de tal suerte que por esa gran puerta que Reyes abrió figuraron talentos literarios hoy consolidados. El gesto desmitificador de un altar a su persona tiene me parece una doble intención: por un lado, aceptar el poder y prestigio que adquirió el escritor ante el gran campo artístico en el país, y por otro, con ese mismo reconocimiento, los pares se rebelan ante un ser único que podía abrir las puertas que otorgaban, desde la posibilidad de una sobrevivencia digna en la literatura, hasta la gloria literaria.

Metáfora nominó más de 80 colaboradores (sin contar los de notas bibliográficas), y entre ellos: Francisco González Guerrero, Jesús Zavala, José

Mancisidor, Miguel N. Lira, Marco Antonio Montes de Oca, Efrain Huerta, Rosario Castellanos, Olga Arias, además del editor, Jesús Arellano, entre otros.

Cuando en líneas anteriores se habló sobre la ventilación de la vida literaria interna hacia el gran público lector, también en revistas como *Metáfora*, que desacralizó lo que antes tenía que guardarse en el más completo secreto. En esta publicación, su rasgo más característico causó ámpula en el medio a través de la sección crítica llamada "Colofón". Aquí se hacía la revisión no de los libros, sino de la vida literaria. Con base en juegos de palabras y silogismos, se relataban acontecimientos y actitudes de los literatos además de su ambiente social. No había necesidad de mencionar nombres, pero esta "puerta abierta" le permitió también al lector no iniciado saborear la comidilla morbosa que agregó picardía a sus páginas. Las confrontaciones de *Metáfora* dieron la oportunidad de darse a conocer y además, que el resto de la prensa cultural la tomara en cuenta. Mundo hispánico, EL UNIVERSAL, EXCÉLSIOR, EL UNIVERSAL GRÁFICO y MAÑANA fueron algunos de los medios que hicieron eco a las confrontaciones entre algunos de los miembros de la cultura nacional. A final de cuentas como lo escribió Boyd G. Carter, en un largo ensayo publicado en Estados Unidos en la revista *Hispania*, lo editado en el colofón de esta revista pudiera considerarse por algunos como insignificante o desagradable, pero al mismo tiempo no carente de interés.

ESTACIONES

Si entonces había alguien en el ámbito literario que pudo vislumbrar en su totalidad las dinámicas de los campos literarios ése era Elías Nandino. A riesgo de ser considerado un resentido o poco favorecido por las complejas redes establecidas, el poeta observó que los “vínculos culturales” que tenía un grupo de intelectuales con algunas revistas literarias o suplementos, establecía una mecánica de control del gusto y del prestigio a través de un monopolio cultural, donde los criterios de calidad literaria estaban mucho más supeditados a la simpatía que a análisis formales de la creación artística. El escritor percibía también que este grupo influyente atentaba contra la cultura en general al orillar a los jóvenes talentos a deponer sus propias formas de creación en función de tendencias o modas aplaudidas e impulsadas por este monopolio. En este grupo, reconocido como la “mafia” y detenidamente observado por el poeta, los *modus operandi* del entonces *establishment* literario se reproducían una y otra vez en los pequeños grupos de escritores que hacían las veces de satélite de un planeta mayor. Sin embargo, lo verdaderamente importante y una preocupación continua para Nandino fue sobre los jóvenes escritores que al no poseer mecanismos para darse a conocer fuera de las fronteras de la “mafia”, difícilmente saldrían a flote si no aceptaban la dinámica impuesta. Mientras el poeta ensarzaba los eslabones de la larga cadena de complicidades que observaba, fundó la revista *Estaciones* que, en 1956 junto con el escritor Alfredo Hurtado, trajo al ambiente cultural no solamente los buenos deseos de “abrir las puertas sin discriminación”, sino que la revista fue un órgano refrescante e ideal para conducir y dar a conocer a muchos de los escritores mexicanos que a finales del siglo XX son los consagrados. *Estaciones* rompió

con el cuadro porque como revista, inauguró el suplemento *Ramas Nuevas* (a partir del número seis y con José Emilio Pacheco como coordinador, en 1957), que dio cabida a muchos escritores de diferentes edades. Ninguna revista hasta ese momento se había dado el lujo de un suplemento totalmente dedicado a la creación.

En un fragmento del editorial del primer número, Nandino expone:

(...) (se pretende) juntar en sus páginas sin distinción de tendencias y gustos a los escritores mexicanos. Nuestra crítica se realizará dentro de los límites de la honradez literaria. No usaremos la burla malintencionada para denigrar a nadie, pues nuestra posición sobrepasa el afán negativo que cifra sus laureles en el encono y en el resentimiento. No venimos pues, con la vanidad de "aparecer" sino con el deseo de trabajar para la verdadera cultura nacional¹²

Sin embargo, tal vez *Estaciones* naciera con todas las buenas intenciones de no practicar lo que sufriría en carne propia. En el libro *Las revistas literarias de México*, Nandino relata que aparte de los pequeños obstáculos y nimiedades que fueron apareciendo al saberse la noticia de un nuevo órgano periódico, "una de las publicaciones pertenecientes al monopolio cultural: *México en la Cultura* del periódico NOVEDADES () comenzó su labor de choteo, asegurando entre otras cosas que con nosotros iban a colaborar Agustín Lara, alguna ombliguista y el *Ratón Macías*."¹³

Estaciones representó así un bastión de los jóvenes escritores emergentes que luchaban por conquistar un lugar dentro de un campo literario ferozmente defendido por quienes adquirían prestigio y nombre en la literatura mexicana. Cuando el nuevo producto cultural circuló ya en el mercado recibió tanto halagos como sobre todo indiferencia por parte del resto del *establishment* cultural: "La crítica de nuestro medio para *Estaciones* fue, por

parte de las revistas y grupos (...), de completo silencio, ignorándola del todo. La cabeza más visible del monopolio (entonces ya *México en la Cultura*) mantuvo sistemático ataque, sin reconocerle jamás el menor mérito. En cambio *La Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical del diario El Nacional, sí se ocupó de *Estaciones ...*”, también lo hicieron El Universal, *Cuadernos Americanos e Hispania*, entre otras .

Paradójicamente, la confianza en la oxigenación del ambiente que mantuvo a Nandino al frente de *Estaciones* cultivando y dejando *ser* a los nuevos talentos consideró como objetivo logrado que, antes de tres años de la publicación, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Sergio Pitlor y otros, colaboraban ya tanto en la *Revista de la Universidad de México*, en la *Revista Mexicana de Literatura* y en nada más y nada menos que en *México en la Cultura*. El poeta consideró que la mejor respuesta a los ataques sistemáticos de este último suplemento, “fue verle acogiendo a nuestros jóvenes escritores: ya podíamos recordar su comentario al primer número de *Estaciones* y sonreír al ver cómo llamaba a quienes, por supuesto, nada sabían del boxeo del *Ratón Macías*, desconocían el lirismo de Agustín Lara y estaban lejos de parecer ombliquistas”.

Tal vez por lo que se lee, fue un orgullo para Nandino ver que quienes ayudó a formarse en el ámbito cultural fueran reconocidos por el monopolio que tanto lo molestaba; sin embargo, habría que considerar el otro lado de la moneda: ¿no fue el monopolio el que absorbió a estos talentos que, aparte de ofrecerles una paga segura, vieron en este suplemento una posibilidad más amplia de darse a conocer y formar parte de ese selecto grupo de la cultura

nacional? ¿No resulta una contradicción que estos jóvenes que en primera instancia se habían comprometido a “borrar la guerra y la separación de los grupos” formaran después parte del grupo elitista que combatían? ¿No fueron estos jóvenes los que se insertaron también en la “mafia”?¹⁴

A pesar de todo, muchos de estos nombres no podían haber sido conocidos de otra manera sino a través de *Estaciones*: José de la Colina, Beatriz Espejo, Tomás Mojarro, y Vicente Leñero, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Gastón Melo y Gustavo Sainz, entre otros, muchos de ellos colaboraron con sus primicias con su extrema juventud a cuestas.

En el invierno de 1960, el volumen V de la revista correspondiente al quinto año de vida, se cerró una etapa con la entrega número 20. Supuestamente *Estaciones* cumplía una etapa e iniciaría otra dirigida por jóvenes, en especial por Gustavo Sainz; sin embargo, no fue posible. Las razones de la desaparición de la revista, ante la falta de una explicación más clara, intuyo, obedecieron al cansancio de Nandino, a la falta de recursos económicos y a la migración de los jóvenes escritores que representaron, ahora sí, para el mercado cultural, un producto sumamente vendible para satisfacer las demandas de un público lector ávido de nuevas propuestas

EL REHILETE

Desertaban los martes o miércoles de la Facultad de Filosofía y Letras para ir al taller de Juan José Arreola, todas querían escribir algún día y éste ejerció una gran fascinación sobre ellas: Margarita Peña, Carmen Rosenweig y Beatriz

Espejo. Arreola fue su primer encuentro serio con la literatura, *El Rehilete* fue otro de los más importantes:

En México, no existía más que *Rueca* en cuanto a revistas literarias hechas por mujeres y nuestra idea era publicar la producción de jóvenes con la de maestros. Margarita Peña y yo teníamos intereses en común y yo, de manera intuitiva, sabía que la única liberación para las mujeres era la auto disciplina y la literatura. Aunque no tenía la idea feminista de los noventa, sabía que ahí podía fomentar el trabajo literario de mujeres; no éramos sexistas, igual nos llamaba la atención un joven pintor que una buena poeta(.)¹⁵

Según Beatriz Espejo, al hacer su estudio de tesis sobre Ramón López Velarde, se dio cuenta de que el escritor, junto con otros, participaba en una revista literaria que servía de laboratorio desde donde se podía escribir y dar impulso a los demás. “La revista *El Rehilete* no nació con una conciencia política, sino con una conciencia intelectual”. Así la acción de producir bienes culturales y de permanencia en el campo literario no tomó por sorpresa a la incipiente escritora.

Con un abanico de revistas, la idea de participar políticamente con la pluma no les fue tan atractiva, correspondían —según sus palabras— “ a la estética de nuestro momento. Nos interesaba salir de la barrera del nopal, buscar tus propias interioridades, algo que pudiera ser valioso, más universal.”

En busca de la calidad de textos, en muchas ocasiones se recurrió a Juan José Arreola, a Juan Rulfo, a Carlos Pellicer o a Julio Torri quien escribió el primer editorial.¹⁶

Tomando en cuenta que una revista se hace también con base en la amistad y eso determina la publicación de los materiales, esta no fue la excepción. Tanto sus colaboradores como su editora, publicaban también en otras revistas del

circuito cultural, y poco a poco se hicieron de nombre, más como escritoras que como editoras.

De “pocos soles en la literatura” Beatriz Espejo editó su revista con base en criterios estéticos y trató de estar dentro de las corrientes en boga. Se traducían textos de los escritores de la generación *beatnik*, las artes plásticas tuvieron un lugar especial en sus páginas, había pocos debates y sólo tenía claro que a quien se dirigía era al público universitario, catedráticos, estudiantes y amantes de la literatura. “Ahora me estoy dando cuenta de que *El Rehilete* estaba ahí. Era como tirar una botella al mar y esperar a que alguien la destapara, leyera y la buscara... lo más chistoso fue que siempre hubo alguien dispuesto a hacerlo.”

Si *Rueca* de alguna manera sentó un precedente para que las mujeres editaran sus propias revistas, la visión editorial de Beatriz Espejo en los sesenta fue más acabada. Sus horizontes eran distintos, la preocupación por la plástica y el diseño gráfico tomaron mayor relevancia en *El Rehilete*. La voz cantante era la de las editoras, y las “labores propias de sus sexo” quedaron en un *impasse*. Cuenta Beatriz Espejo que en muchas ocasiones los comentarios sobre el quehacer editorial realizado por una mujer no era tomado muy en serio, la preocupación de quienes le hacían algunos comentarios,- sobre todo los del sexo masculino- centraban su atención en una sola pregunta: “¿Cuándo te vas a casar?” o “si sigues así, no te casarás nunca”

Vestida a la moda, con botas de charol, y una particular forma de ver la literatura, Beatriz Espejo en *El Rehilete* desarrolló una nueva idea de las relaciones públicas. Al contrario de otras revistas cuyos editores eran

susceptibles de influencia por medio de comentarios sobre qué publicar y qué no, al parecer Beatriz Espejo llevó una voz sólida que tomaba en cuenta las “sugerencias”, participaba activamente en debates y sesiones de café mientras por otro lado escribía.

A través de sus suscriptores, la colección completa de *El Rehilete* llegó a Harvard; tuvo cerca de 100 autores listados y diferentes promotores en nómina, entre los que se encontraban Enrique Anderson Imbert y Luis Leal, por mencionar algunos. De esta manera, *El Rehilete* pasó por varias épocas que se prolongaron hasta entrados los años setenta con diferentes editores. Curiosamente, y con tales premisas *El Rehilete* no tuvo un capital cultural que se administrara con creces, pero sí sirvió de trampolín a las nuevas generaciones de escritores egresados o estudiantes de universidades distintas a la UNAM como la Iberoamericana.

En cuanto a su formato era particularmente nitido y cada número que circulaba era un esfuerzo que se redoblaría al siguiente. Su formato, “muy de los sesenta” dio sobre todo cabida a un sinfín de ilustradores y pintores. Tal vez un punto que la caracteriza y la hace diferente al resto de sus pares es que las preferencias estéticas de editora en cuanto a las artes plásticas, permitieron dar a conocer a muchos jóvenes pintores que no hayaban, en el papel, en suficiente espacio para mostrar sus nóveles trabajos.

REVISTA MEXICANA DE LITERATURA

Si alguna revista en los años cincuenta fomentó entre sus colaboradores la noción de grupo esa fue la *Revista Mexicana de Literatura*. Fundada por Carlos

Fuentes y Emmanuel Carballo, en 1955, esta publicación fue uno de los troncos más robustos y consolidados que aglutinaron a una gran cantidad de escritores de diferentes edades, gustos y preferencias estéticas. Una segunda época la dirigieron Tomás Segovia y Antonio Alatorre y la tercera la dirigió Juan García Ponce con una redacción conformada por Huberto Batis, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Jorge Ibarguengoitia y Federico Álvarez, entre otros, quienes compartían una misma problemática e idea del mundo. Para muchos de los pares escritores era "el grupo más interesante del momento (porque de alguna forma) hacían una literatura hermanada entre sí". Según Isabel Fraire, la figura señera y la influencia de "Octavio Paz determinó en mucho la publicación y rechazo de textos de otros colaboradores."¹⁷

Dentro de la revista, se hablaba y escribía de política quizá, por eso la publicación empezó a lograr adeptos, simpatías y aversiones. Ya en una publicación anterior, *El Espectador*,¹⁸ Carlos Fuentes en particular, se mostró sumamente beligerante con sus opiniones en materia política, tanto nacional como internacional y siguió esa misma tónica aunque un poco matizada por tratarse de una revista literaria.¹⁹ Esta primera etapa duró cuatro años, pero en 1959, Carballo y Fuentes dejan la revista

Con las dos últimas etapas, la publicación sufrió altibajos y cada vez era más difícil encontrar patrocinadores, luego entonces, medios de financiamiento para publicarla y no sólo eso, las colaboraciones se dispersaban en cuanto a la temática lo que complicó en los números un equilibrio aunque conservó su calidad literaria.

Como era un grupo que se autofinanciaba, el sentimiento de pertenencia se acentuó:

La revista era nuestra, la financiábamos nosotros y era una revista de grupo, muy legítimamente de grupo. En comparación con otras, aquí éramos amigos y gente afin intelectualmente. Teníamos una revista definida con lo que queríamos. Aunque no éramos hombres de partido sí teníamos una conciencia política y simpatizábamos con la izquierda. A la distancia creo que fuimos bastante innovadores en ese tiempo (...) participamos de una especie de liberación moral de la literatura (...) ²⁰

Sin embargo, en 1965 y según varios testimonios, la revista llegó a su fin porque muchos de sus colaboradores realizaban otro tipo de tareas, principalmente las de creación, aunque parece que la campanada final se dio por cuestiones internas: se discutió en el seno de la redacción la publicación o no de unas cartas que Xavier Villaurrutia escribió a su amigo Salvador Novo, misivas que Novo había ofrecido al grupo. La correspondencia contenía una gran carga homosexual, así que la discusión se extendió y chocó de frente con posiciones éticas y estéticas. Uno de los miembros que más mostraron su desacuerdo fue Juan Vicente Melo y las cartas no se publicaron, meses después tampoco apareció la revista.²¹ Así, esta "liberación moral de la literatura", que tanto se presumió, dejó caer sobre la revista una filosa y delgada hoja de guillotina. Como producto cultural, la revista se comió a sí misma

CUADERNOS DEL VIENTO

Un último proyecto de la segunda promoción de la generación de *Medio Siglo* fue la revista *Cuadernos del Viento* (1960-1967), dirigida por Huberto Batis y Carlos Valdés, que llegó a funcionar como un espacio paralelo a la *Revista*

Mexicana de Literatura, y fue al mismo tiempo, el termómetro y el barómetro más confiables de las aspiraciones, experimentos, ejercicios y descubrimientos de gran parte de los escritores vivos en nuestro país hasta esa década.

El editor reconocido como un crítico literario serio, colaborador de la *Revista Mexicana de Literatura*, corrector de galeras en El Colegio de México y editor de la revista del Banco de México, al lado de Enrique Alatorre, hermano del ahora famoso filólogo Antonio Alatorre, "promiscuaba", por así decirlo, en la gran mayoría de las capillas literarias; por su parte, Carlos Valdés aunque un poco al margen del activismo de su coeditor, sondeaba los terrenos intelectuales para atraer valiosas colaboraciones a la revista

Sin embargo, Batis observó que, aunque las circunstancias históricas de la época de *El Renacimiento* a los sesenta habían cambiado, subsistían muchos de los problemas que afrontó aquella generación de escritores, pero "seguimos escribiendo en el aislamiento y padeciendo la incomunicación con las grandes masas de lectores (...) nuestro siglo pide heroicamente nos dediquemos a tareas creativas - desde las posturas *comprometidas* hasta las de *torre de marfil*- que conquistemos al gran público que tiene que existir en nuestro país ¿no es esta una preocupación nacional?", se preguntó Batis en la declaración de principios impresa en el primer número de su revista. A esta preocupación nacional que en realidad él enfrentó de manera estoica, siguió la publicación en un esfuerzo desmedido por crear un público lector que recibió a todos los escritores, particularmente a los jóvenes, incluso con los que no simpatizaba, y convivieron en sus páginas, en una palabra, todos

No sería la primera vez que Batis en *Cuadernos del Viento* sufriera una transpersonalización que le permitió jugar literariamente con su propia vida y a la vez testimoniar las ramificaciones de la tribu intelectual mexicana. A caso sin pretenderlo su editor reveló la urgencia de superar la política cultural del momento, con sus iglesias y prosélitos; así como rebelarse frente al maquiavelismo del poder cultural de las sedes burocráticas y de la cultura institucionalizada. Hacerse un espacio digno al lado del monopolio cultural más avasallante de la época no fue una tarea sencilla es en términos económicos y de capital simbólico. Sin decirlo ni reconocerlo abiertamente, Batis compartía la misma visión de la cultura que Elias Nandino, editor de *Estaciones*, aunque había un mínimo pero importante detalle: Batis gozó de la abierta simpatía del monopolio cultural al mismo tiempo que lo combatía.

Sin ser la excepción a la regla, *Cuadernos del Viento* sorteó las desavenencias materiales de manera independiente. Repárese en el tono de estas líneas:

- El número 59-60 cierra la primera época y anuncia la segunda en números que saldrán cada que se pueda a menos que ocurra el milagrito de conseguir más de mil suscriptores y conservar los patrocinios"
 - Nota en el núm. 57-58 marzo/abril 1966 "esta revista pasa más que nunca penurias económicas (.)
 - En el núm. 49-50 Ene/Feb/65: Si no envía su cheque, o giro postal nadie lo hará por usted() envíe sus originales lo más legibles posible, con datos bibliográficos y el importe de una suscripción (...) ¡Sólo los suscriptores hacen posible la libertad de imprimir literatura!
 - En el núm. 57-8 Mazo/Abr/66
Con el próximo número se cierra el quinto tomo de *Cuadernos del Viento*. Hay que renovar suscripciones, ofrecer patrocinios, conseguir anuncios, vender en librerías. ¿Quién se apunta?

Otro de los aspectos interesantes de la publicación es el que concierne a una teoría literaria. La revista fue más bien un aprendizaje de taller donde Batis propone una labor ardua y alegre del oficio literario y de su contenido ético: practica una teoría viva derivada de los problemas que encuentra el escritor ante el ejercicio creativo que sólo puede resolverse viviendo y poniéndose a escribir.

Cuadernos del Viento no fue una revista amamantada hasta con champaña – como decía Ignacio Manuel Altamirano de *El Renacimiento*-, “publicábamos lo que nos caía en la mano, no había planeación y ni siquiera un grupo de buenos escritores que colaboraran para sostener la calidad de la revista(...)”.²²

Sin embargo, lo que nos dice la nómina de colaboradores dista mucho de las afirmaciones de su editor con respecto a la planeación de los números: José Carlos Becerra, Gabriel Zaid, Gustavo Sainz, Víctor Villela, Juan García Ponce, Marco Antonio Montes de Oca, Juan Carvajal, Alaide Foppa, Angelina Muñiz Huberman, Esther Seligson, Jorge Arturo Ojeda, Homero Aridjis y Rubén Bonifaz Nuño.

Aunque no ha quedado muy claro la separación entre Batis y su amigo Carlos Valdés²³, en 1967 la revista ve su fin en parte y como todas, por la falta de financiamiento y por otra, debido a las múltiples actividades que Batis desarrollaba en esa época. Un intento último fue dejar a Esther Seligson al frente de la administración de la revista y a una nueva camada de jóvenes escritores en su redacción. Desafortunadamente, no fue posible. En la arena de

las revistas literarias bollantes ya en 1967, *Cuadernos del Viento* como producto cultural, no tuvo ya mucho que ofrecer.

S. NOB

Con un carácter visionario en cuanto a la edición de revistas se refiere, *S.Nob* *hebdomadario* (en las comunidades regulares, sacerdote destinado cada semana para oficiar)²⁴ circula a partir del 20 de junio de 1962. Editada por Salvador Elizondo, con Emilio García Riera como subdirector y Juan García Ponce como Director Artístico, ésta es tal vez la publicación de la vanguardia literaria de los sesenta.

Y si de oficiar se trata, esta publicación lo hace de una manera divertida, elitista, sin oficialismos ni formalidades, no le preocupa si hay capillas literarias — ya de hecho sus directivos forman parte de ellas— no pretende, hay que decirlo, incluir a “jóvenes promesas literarias”, y rehúye todo lo que hoy se considera “políticamente correcto” Para empezar, *S.Nob* carece de una presentación, una exposición de motivos o algo que se le pueda parecer; no hace gala de sus colaboradores y los temas abordados — me parece— rayaron en el escándalo en su época, cuando hablar de drogas, de sexo y burlarse —aun soterradamente— del gobierno, significaba atentar contra los tabúes nacionales.

A modo de “presentar” al lector lo que va a leer, el índice del número 2 reza así:

S.Nob *hebdomadario* publica en su número dos cinco relatos exclusivos de Arrabal, acompañadas de reproducciones de Gironella... Juan Vicente Melo se explaya en consideraciones de singular interés... Juan García Ponce explica por qué la visión pesimista y negativa del mundo es una característica natural del arte. El interés por la medicina es también el que da tono al último trabajo de Ibarquengoitia sobre la *volupsia*, enfermedad que puede contraer cualquiera de sus lectoras... Leonora Carrington inicia nuestra sección infantil (*corner's child*) con un cuento para niños desobedientes. Entérese además, de los motivos que impiden a los literatos casarse con princesas... (27 de junio de 1962).

Más que irreverente, esta publicación mira ya, a principios de la década en que fue editada, a las publicaciones norteamericanas del *underground* intelectual. Sin duda, el diseño gráfico es totalmente distinto de las publicaciones de la época: grita, suda, encara, es impertinente y al mismo tiempo trata de guardar las formas en cuanto a la calidad literaria. En su primer número, publican Tomás Segovia, Juan Vicente Melo, Jorge Ibarquengoitia, Alejandro Jodorowsky, Juan Manuel Torres y Luis Guillermo Piazza (el anti-mafia) con una sección de "libros de *S.Nob*"

¿Qué hace este animal extraño entre el panorama de las revistas literarias? Mientras sus pares tratan por un lado de abrir sus puertas, y por otro las cierran, si éstas son pequeños campos de batalla donde se juega el prestigio y el nombre, en *S.Nob* está claro que el círculo es pequeño, que no se quiere trascender – aparentemente- y que si hay un sentimiento de pertenencia que después de todo, no se toma tan en serio. Es en realidad una publicación que al mismo tiempo que se edita para los cercanos, invita con su sola presencia a la lectura. La sorpresa es sumamente agradable a los ojos de un nuevo lector después de casi 40 años

Pero *S.Nob* tiene sus reminiscencias decimonónicas: Publica novelas por entregas –o al menos eso pretende: *El monje*, de Matthew G. Lewis ilustrada por Alberto Gironella, y otra de Luis Guillermo Piazza, que no alcanza a publicarse completa por desaparecer la revista-; posee una sección de libros – no de novedades editoriales- y planea números monográficos que si bien es cierto no son estrictamente literarios, si lo son en lo social y aparecen en forma de suplemento: *Los paraísos artificiales* (droga, alcoholismo, erotomanía); *El tango* (análisis exhaustivo del ritmo porteño), *La crueldad* (invitación y advertencia); *Las religiones* (mirada indiscreta a los entretelones de todas las iglesias); *El psicoanálisis* (una encuesta que abarca víctimas y victimarios); *La contracepción* (reseña histórica y alegato); *Firme criolla* (historia de la prostitución en México desde la época precolombina hasta el surgimiento de la “zona del arte y el buen gusto”) Publica en tres numeros seguidos temas como las artes adivinatorias o geomancia (escrito por Cecilia Gironella), acompañado de ilustraciones *ad-hoc* y edita un fragmento de la primera versión en español de *Naked Lunch*, de William Burroghs.

Aparte de la particular elección de los textos la revista se interesa por la fotografía. Utiliza el fotomontaje – una fotografía de un encuentro amoroso de principios de siglo con un pie de nota alusivo a Sor Juana enamorada, u otro alusivo a algún escritor– y un portafolio cuyo tema refiere al central de la revista; aunque habrá que decir que eso del “artículo central”, no queda muy claro. Pero ahí está Luz del Amo, semidesnuda detrás de un arpa, y otra de las amigas del círculo cercano, Lucero Isaac, fotografiada con una sotana de celebración eucarística; ahí está el “fetiche” o el portafolio “Oda a la

necrofilia” de cuya autoría se hace responsable “Kiti” (Kati Horna). Topor, “colaborador exclusivo de *S.Nob*”, envía desde París una serie de dibujos que se publican en cada uno de los números.

Pasaron dos semanas desde la publicación de su primer número, y en el tercero, aparece una nota pequeña, con una tipografía distinta, en el singular índice:

La redacción de *S.Nob* respetará no sólo la ideología, sino la forma de escribir de sus colaboradores, aun cuando se contrapongan a todas las reglas del buen escribir según la quien “limpia, fija y da esplendor”

Es obvio que algún comentario habrán recibido, tal vez de un lector, tal vez de algún par editor. Lo cierto es que *S.Nob* desaparece en los meses de agosto y septiembre, volviendo con el número 7 - 15 de octubre de 1962- con un carácter “menstrual”, y con una breve nota: “*S.Nob* ha salvado una crisis que amenazó con poner fin la existencia de la revista” Ya en su suplemento correspondiente, el consejo de redacción lo forman: Juan Garcia Ponce, Kati Horna, Jorge Ibarguengoitia, Edward James, Luis Guillermo Piazza, Teresa Salazar y Marcelle Kendrick.

Con un papel ahora distinto -los primeros cuatro números eran impresos en papel estraza- el número 7 se da el lujo de utilizar papel couché uno de los más caros en las listas de papeles para impresión- y anuncia *El atentado* “una de las obras malditas de la dramaturgia mexicana contemporánea, en la que Jorge Ibarguengoitia destila un veneno particularísimo al hacer la revisión de nuestra historia reciente” El suplemento da espacio a Egon Erwin Kisch sobre “La locura de una emperatriz”, como parte del número monográfico dedicado al segundo imperio (“Maximiliano

bajo una luz nueva”) y Miguel González Avelar escribe sobre “Las disposiciones legales sobre las drogas”.

Por último “Kiwi” escribe una columna *Du côté de Chez Snob*, que en realidad es una crónica de sucesos, reuniones, fiestas o conversaciones entre los colaboradores de *S.nob* y algunos escritores, pero los nombres son cambiados o sugeridos. Así, Eunice Odio aparece como Eunice Amor, Polo Ardito (¿), Aura(?), la nena Van der Hoop(¿) o Elenita Yakubowski-Prullansky que se infiere es Elena Poniatowska. Todo en clave, se entiende, para regocijo del círculo cercano.

Entre la globalidad en ciernes de un México subdesarrollado, *S.nob* –me parece– se sitúa exactamente entre la línea invisible que separa lo público de lo privado. Hacia adentro, es una revista sólo de un grupo, dirigida a un círculo muy selecto de lectores, y por otro, aspira a formar parte de las revistas de vanguardia, hasta ese momento inexistentes en un país cuyo ejemplo, en cuanto a publicaciones se refiere, procede del vecino país del norte: Estados Unidos

Dentro del campo literario, *S.Nob* es un producto “demasiado avanzado” para su época y por lo mismo, la posibilidad de mantenerse viva a través de los lectores es sumamente reducida, sin embargo, posee un carácter que mira hacia los problemas sociales no sólo de México sino del mundo y su carácter internacional, que en nuestra época diríamos globalizado, da una muestra palpable de que un producto cultural de calidad no es suficiente para mantenerse en un mercado entonces tan plagado de ofertas similares

El “mecenas financiero” detrás de *S.Nob* fue Gustavo Alatríste quien financiaba la revista y la distribuía en los puestos de periódicos al igual que con

otras publicaciones que también financiaba como *Suceso* (dirigida por Alejandro Jodorowsky y Nikito Nipongo) y una revista para señoras titulada, *La Familia* que tenía gran acogida entre las lectoras. Sin embargo, *S.Nob* perdía dinero y Alatríste no quiso arriesgar más recursos en este proyecto literario.

Mas, dentro de esta “democratización” incipiente de la cultura, Elizondo edita una de las publicaciones más atractivas de la época, que trasciende sí, su tiempo, pero desgraciadamente no alcanza a madurar por la falta de recursos económicos. Aunque puede aventurarse, con numerosas respuestas, lo que hubiera pasado si *S.Nob* se edita 10 años después, cuando sus editores y colaboradores adquieren ahora sí un prestigio y un nombre dentro del campo cultural, es cierto que esta publicación dejó un antecedente que sólo se tomaría con fuerza 20 años después de editada ésta.

SUPLEMENTOS CULTURALES

La gente más competente en política es la que tiene un grado académico más alto. Habría que decir que aquéllos que están socialmente designados como competentes, como quienes tienen el derecho a la política, que es al mismo tiempo un deber, poseen mayores oportunidades de convertirse en lo que son, de convertirse en lo que dicen que son ().

La cita pertenece a Pierre Bourdieu y se trae a cuento porque precisamente la política un poco más que la literatura, fue uno de los motivos principales para

que los suplementos culturales de los periódicos se colocaran como los medios de comunicación con más efectividad entre los lectores.

Todas las disciplinas del arte (pintura, literatura, música, etc.) además de la política, se convirtieron casi por analogía en una relación de mercado - oferta y demanda- dentro de las publicaciones de la época; había que "disputarse" al público lector y conquistar por la preferencia de la opinión pública, formarla y hacerla notablemente mayoritaria. Surgieron entonces cuerpos de profesionales, colocados en ciertas posiciones (monopólicas) que producían un conjunto de discursos dirigidos a personas con determinados gustos y una capacidad variable de discernir con cierta autonomía. Así, los discursos eran recibidos, comprendidos, percibidos, seleccionados, elegidos y aceptados en función de una competencia técnica que se establecía desde las páginas impresas de distintas publicaciones.

Uno de estos cuerpos de profesionales lo conformaron algunos miembros de las generaciones de *Medio Siglo* principalmente y de la generación del 68, que junto con Fernando Benítez editó *México en la Cultura* en el periódico *Novedades* y más tarde, *La Cultura en México* como parte de la revista de corte político, *Siempre!*. A este grupo se le llamó "la mafia". Este término, acuñado en primera instancia para definir, según el diccionario de la Real Academia Española a una "organización clandestina de criminales sicilianos", fue utilizada por Luis Guillermo Piazza para dar nombre a uno de sus libros publicados en los sesenta. En él, Piazza ridiculiza, ventila y expone al grupo cultural monopólico del que habló Nandino, grupo que hay que decirlo, asumió el término con desparpajo y se comportó como tal.²⁵

A finales de 1961 y después de 13 años de publicación ininterrumpida, tanto el equipo de colaboradores como el personal directivo del suplemento *México en la Cultura* fue expulsado de Novedades por razones aún no muy claras.²⁶ Según testimonios, fueron entre otras, razones francamente reaccionarias, como la de no estar de acuerdo con las inclinaciones políticas del grupo que se declaraba de "izquierda" "propagandista" y entusiasta de la Revolución Cubana, lo que originó ríspidas relaciones entre el directivo y los dueños del diario (O'Farrill y Miguel Alemán). Sin embargo, a pesar de que Benítez hacía proselitismo cultural, había un carácter casi apolítico en su dirección, es decir, un delicado y discreto justo medio. Mas las presiones se volvieron insostenibles y en respuesta, Benítez renunció. De manera simultánea, en un acto solidario, lo hicieron sus colaboradores y casi todo el *staff*.

En Novedades, el suplemento permaneció con su nombre original aunque con plumas no tan rimbombantes ni tan eficaces para permanecer vigentes en el campo cultural de oferta y demanda. Ante la necesidad de una nueva tribuna, el exdirector le dio vuelta al título *La Cultura en México* y aceptó la invitación que José Pagés Llergo, director de la revista *Siempre!*, le extendió para integrarse junto con su equipo, y hacer el suplemento dentro de la publicación.²⁷ Por su parte, Pagés había acreditado su revista y a su grupo de colaboradores con un enorme esfuerzo y persistencia debido al variopinto equipo de comentaristas políticos. En sus páginas se podía, debido a la pobreza en la calidad del papel que no estaba sujeta a la venta del monopolio estatal papelerero (PIPSA), lo cual le daba a la publicación la independencia de

opiniones que no tenían otras cuyo papel era controlado por el gobierno, se leían opiniones de diversas tendencias políticas que le daban un tono plural y abierto. Sobre este fértil terreno, el equipo que acompañó a Benítez en la nueva aventura llegó a convertirse en el *establishment* de la cultura y la política nacionales. A partir de SIEMPRE! la cultura es utilizada ya no como ornamento, sino como punta de lanza política. Esta nueva combinación de cultura y política le dio a la revista una gran cantidad de lectores de diferentes sectores de la población. Lo mismo la leía el peluquero que el político, el estudiante o el escritor.

Nadie como Benítez para detectar el momento crucial del país, de su entorno, e imponer las nuevas reglas comerciales en el terreno cultural con su olfato periodístico. Este hombre tuvo la lucidez suficiente para darse cuenta que los modos manifiestos de control y selección se convertían de hecho, en modos culturales, y él creó un nuevo modelo cultural con el periodismo de opinión que años después se veía en la gran mayoría de las publicaciones de lengua española. Estar bajo la tutela de Benítez fue para muchos, altamente productivo. Su equipo de talentos —apoyado en prestigios personales labrados tanto por esfuerzos individuales como colectivos— hacían valer su opinión ciudadana, y a la vez conformaban una nueva opinión pública. Con esto, quienes escribían en sus páginas no sólo lograban figurar en la marquesina periodística, sino hacerse de un capital simbólico, cultural y político, rentable. El gran administrador de este capital fue sin duda Benítez al “colocar” a los mejores elementos y afianzar sus personalidades tanto en materia política como cultural. La beligerancia, el manejo del lenguaje, las tomas de posición

abiertas, la confrontación con la autoridad de los jóvenes más sobresalientes, fue dándole a SIEMPRE! y a Benítez, una gran notoriedad a lo largo de la década de los sesenta. Hubo entonces que “tomar en cuenta al grupo”, y esto llegó a tal grado que el presidente Gustavo Díaz Ordaz consideró aumentar su presencia pública como estrategia política, a través de las páginas de la revista. Ninguna publicación de la época fue tan tomada en cuenta como interlocutora ante una nueva opinión pública que rechazaba cada vez más, las versiones oficiales

“Pronto, –dice Jorge Volpi en su libro *La imaginación y el poder*– los críticos de Benítez comenzaron a acusar a este grupo de elitismo, de ser una sociedad de elogios mutuos y de impedir el acceso al suplemento a quienes no comulgaban con sus ideas políticas(...) cualquier grupo intelectual, poseía cierto poder real –que le conferían las elites al tomar en cuenta sus opiniones– pero nunca se trató de una sociedad todopoderosa capaz de controlar la vida cultural mexicana como afirman sus detractores”²⁸ Sin embargo, críticos como Nandino, ya señalaban, con razón, a la mafia cultural y si bien no la controlaban en su totalidad, sí daban la pauta a seguir

La mayor parte de los miembros de la “mafia” –grupo sólidamente cerrado para permitir su supervivencia– trabajaban o colaboraban en Difusión Cultural de la UNAM comandada por García Terrés, en la época del rector Chávez: Casa del Lago, Radio UNAM y la *Revista de la Universidad de México*. Además, en el Instituto Nacional de Bellas Artes, su departamento de literatura y en su revista, *Revista de Bellas Artes*, El Colegio de México, Secretaría de Educación Pública, publicaban sus libros en la editorial Era o en Joaquín Mortiz y en revistas institucionales como *La Palabra y el Hombre* de

la Universidad Veracruzana y *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, hasta antes de la expulsión de Arnaldo Orfila.

El mismo hijo de Pagés, José Pagés Rebollar, en una sentida carta a su padre ventilada públicamente, cuestiona las actitudes de este grupo

(...) ¿cuando *Siempre!* dedicará ya no dos de sus páginas, siquiera unas cuantas líneas a tantos muchachos mexicanos de grandes calidades literarias y artísticas que sólo esperan una mano generosa para rescatarlos de ese mundo anónimo (...) ? ¿Lo harás tú, papá? ¿Resolverás que *México en la Cultura* y nuestro admirado Fernando Benítez cumpla con su deber de intelectual (...) ?²⁹

Sin embargo, si el hijo cuestionaba, los lectores disfrutaban al unisono de las aseveraciones de los "mafiosos"; repárese en el tono jocoso de la carta de un lector:

Sr. Director: Cooperando con la campaña contra la solemnidad emprendida por los intelectuales de la "mafia" y con el muy sano afán de ser considerado IN, le envío el siguiente relato. En populoso café DE LA COLINA Juárez, se reunió la mafia en pleno para llevar a cabo un deBATIS sobre temas de gran actualidad los que se refieren a las FUENTES literarias en las que Carlos ha bebido para escribir su última novela y aclarar si el primer "mural efímero" se pintó en las CUEVAS de Altamira. Como en un western marca Ford llegó a CARBALLO Emmanuel y manifestó su contento. Corriendo y sudoroso le dijo MONSI -VAIS de prisa. Cuando la conversación languidecía apareció Fernando y algunos lo previnieron. "BENITEZ tarde y corres peligro... Después se declararon a MAX "OUT" y a Ramón XIR OUT y los ánimos empezaron a ponerse al ROJO vivo() Lo saluda, Eduardo Villegas C. Avenida del Desierto no. 26 D F.³⁰

Por otra parte, en 1965, el nacimiento de un primer periódico impreso a colores, de tendencia conservadora, causó revuelo *El Heraldo de México*. Sus páginas de sociales fueron sumamente socorridas por la clase media que gozaba viendo las fotografías de las bodas de postin.³¹ Su suplemento, *El Heraldo Cultural*, dio cabida a los jóvenes que no eran recibidos en los círculos

de la “alta cultura”, los que se peleaban con los de otros grupos y los de la “contracultura”, quienes desarrollaron en sus páginas columnas sobre música rock que hoy son un verdadero hallazgo. Juan Tovar y Parménides García Saldaña, entre otros, abrieron el espectro musical a los jóvenes de la época.

Y en este juego del mercado cultural y ahora el político, el suplemento causaba ciertas sospechas y fue desdeñado por la “clase intelectual” de *La Cultura en México*, porque tanto su director como el dueño del periódico gozaban de los favores del presidente Gustavo Díaz Ordaz; a cambio, el periódico contaba con algunos “intelectuales orgánicos” que hacían contrapeso en favor de las versiones oficiales. La cultura entonces se dividía en dos: la política y la literaria.

En 1961 con el nacimiento de *El Día*, vio la luz tiempo después, *El Gallo Ilustrado*. Este suplemento cultural con preferencias ideológicas de izquierda, reunió a plumas valiosas que no fueron consideradas por el *establishment*, y que, sin embargo, contribuyeron a la construcción de la cultura mexicana de la época. De vez en cuando aparecieron Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis y José Agustín, etc.

LAS REVISTAS CULTURALES INSTITUCIONALES

En algunas sociedades post-capitalistas –dice Raymond Williams– las instituciones culturales se han convertido en entes estatales, en particular, los medios de comunicación modernos,¹² en nuestro país, en materia cultural, esos

medios de comunicación fueron principalmente las revistas culturales. cada vez más especializadas y en constante búsqueda de un mayor público lector

Por una parte, aunque el factor económico es primordial para cualquier revista cultural – pues eso asegura su publicación– cuando se trata de una institucional, el rubro del dinero pasa a un segundo término. Importa más quién la dirigirá, cómo y con qué idea. En este sentido, existe una variedad de ordenamientos detallados que indican, según las características, el grado de subordinación que implica para el editor hacer una revista institucional que logre cierto éxito en el mercado literario. Estos ordenamientos van, desde la subordinación total al Estado hasta situaciones más matizadas en las que, si bien ejercida una dirección política general, las relaciones prácticas entre gobierno y editor no son significativamente diferentes de las que se dan en la edición de revistas independientes.

En general, los vínculos que se establecían entre lector y gobierno a través de las revistas culturales, hasta antes de los cincuenta, carecieron de la flexibilidad y libertad, lo que las convirtió en no más que portavoces pasivas de una cultura nacional muy ajustada a las prácticas políticas de entonces. Sin embargo, y a partir de esa década, la edición de publicaciones como la *Revista de la Universidad de México*, estableció una nueva relación con generaciones de lectores emergentes formados en universidades y necesitados de nuevos y distintos productos culturales que modificó el *status* de la cultura nacional. La flexibilidad que se dio en la práctica obedeció –a mi parecer– a acciones, necesidades y mayor participación de productores culturales que lograron –a través de su trabajo y gracias también a las dinámicas del campo literario vistas

con anterioridad— el reconocimiento en su medio y ante las estancias gubernamentales, no sólo culturales sino políticas.

La participación de hombres de cultura en instituciones gubernamentales hizo que se establecieran relaciones de interés común donde “el dominado y el dominante” se centraban en un objetivo común: editar un producto cultural “digno” que le hiciera ver al nuevo lector que una revista institucional valía la pena ser leída, y extraliterariamente hablando, formar a través de sus páginas, nuevas generaciones que contribuyeran a la construcción de una nueva cultura nacional, sin dejar de procurar una opinión pública favorable.

A pesar de que el concepto de “intelectual orgánico” no figuró en el panorama revisteril mexicano de los años sesenta-setenta — Gramsci lo acuñó pero se empleó hasta mediados de los años setenta — si fue a partir de entonces que ciertas revistas editadas por creadores o académicos para alguna institución, adoptaron ante el público lector esa clasificación involuntaria. Un “intelectual orgánico” comenzó a distinguirse de los otros por ser “oficialista”, tener “opiniones favorables hacia el gobierno”, o ser favorecido por él ya sea en capital netamente simbólico o abiertamente económico. Sin embargo, en el lapso que va de 1955 a 1970, numerosos intelectuales colaboraron en revistas institucionales sin el menoscabo de llamarse “orgánicos” o de llevar sobre sus hombros la pesada carga en que se convirtió trabajar para el Estado — o estar cerca de él — aun en materia cultural. Una década después, en los ochenta, pulularon en el medio cultural y político, los “orgánicos” con su “desprestigio” auestas.

En materia cultural, donde el propio gobierno ejerce sobre sus órganos y colaboradores cierta forma suave o ruda de sometimiento, en la República de las Letras, por siglos, en casi todas las revistas ya sea de naturaleza nacional o internacional, ésta se ejerce de manera continua. A veces aparece en formas extremas de violencia represiva (cierre de la revista, censura, sabotaje, difamación, encarcelamiento de su editor, etc.), pero en otras, se convierte en una violencia larvada “e irreprochable de los poderes burocráticos”, diría Bourdieu. Sin embargo, la relación “dominante-dominado” en los años sesenta se matizó a grados tales que en muchas revistas “independientes” se ejercía sobre los colaboradores una tiranía digna de un emperador romano ³³ Por el contrario, tal parece que la etiqueta “institucional”— que podría entonces suponerse de naturalmente violenta — guardó en mucho las formas y equilibró las relaciones entre pares. Según testimonios recogidos para este trabajo, la diferencia entre una publicación “institucional” o “independiente” fue sólo el capital económico con el que contaban para salir al mercado de productos culturales. Aun así, diferenciar una u otra revista no era tan sencillo, su calidad y presencia no guardaban notables distingos.

“En ocasiones, es un serio problema para los organismos estatales mantener la libertad de la creación y del pensamiento y conservar, al mismo tiempo, la paz social y la participación de artistas y escritores en la vida del país”, escribió alguna vez José Luis Martínez, y nada más cercano a la realidad de los sesenta que esta aseveración. Sin embargo, estos organismos estatales culturales, formaron una política que “para que pueda haber divulgación, en este caso las revistas como poderosos instrumentos de difusión, entre otros,

debe existir previa y forzosamente una elite que cree e interprete una cultura", y gran parte de ésta ocupó los puestos directivos y editoriales de las revistas institucionales.³⁴

Así, a finales de los sesenta, de manera independiente al producto cultural resultante, la relación entre los productores culturales y el gobierno, por ejemplo, ya nada tuvo que ver con lo que la pudo caracterizar en años anteriores tanto en lo que se refiere a la dependencia directa, como a la fidelidad a un mecenas o a un protector oficial de las artes. Mas como parte de las dinámicas del campo, se establecieron vinculos duraderos basados en afinidades de estilos de vida y de sistemas de valores que, particularmente por mediación de las reuniones, fiestas, *happenings*, comidas y cocteles – los salones de antaño- unieron a una parte al menos, de los escritores de determinados sectores de la sociedad los que contribuyeron a orientar las liberalidades del mecenazgo de Estado. Tal vez *La Gaceta* (publicación de la editorial Fondo de Cultura Económica en su primera época), *La Revista de la Universidad de México*, *Cuadernos de Bellas Artes* y la *Revista de Bellas Artes*, sean los ejemplos más notables que explican estas líneas.

Así como las revistas independientes en materia cultural mostraron un amplio abanico de tendencias, nombres, estéticas y éticas, así también lo hicieron en su momento, *Letras Patrias*, del INBA, *La Palabra y el Hombre*, de la Universidad Veracruzana, y *Diálogos* publicación de El Colegio de México.

Fundada en 1954 por Arnaldo Orfila Reynal, director del Fondo de Cultura Económica, y con el antecedente del *Boletín Bibliográfico* elaborado para la promoción y venta de los libros de la editorial, nació *La Gaceta*, una publicación mensual destinada a crear un número cada vez mayor de lectores de habla española.

Con un formato “de a pliego que tenía que doblarse en tres partes para enviarlo a los suscriptores”, fue una de las revistas institucionales cuya personalidad rebasó las expectativas de sus editores y lectores. Editada en un clima donde el “Fondo hacia las veces de ave que acurrucaba a sus polluelos”, esta publicación tuvo siempre como primer objetivo, la promoción y venta de los libros que, mes a mes, la editorial publicaba. Conscientes tanto su director como editor de las nuevas formas de promoción editorial, *La gaceta* llegó a ser —con el tiempo y en sólo una década— una de las revistas más buscadas por los lectores de la época.

¿Quiénes eran sus lectores? Empleados bancarios que a su vez eran estudiantes universitarios, intelectuales y gente afin a las ciencias sociales y económicas, buscadores de libros que, traducidos al español, facilitaban el encuentro con los autores extranjeros. Aunque no fue concebida como una revista en sí misma, con un perfil especial, más bien fue dirigida sobre todo a lectores potenciales, la importancia que cobró en el mercado cultural fue fundamental. El “nicho” de mercado se encontró por iniciativa del Departamento Técnico de la institución, que como ya lo explico Díaz Arciniega en su libro *Historia de la casa*, tenía gran relevancia en las decisiones que se tomaban dentro de la editorial. Lo componían entre otros,

Enrique González Pedrero, Carlos Villegas, Ali Chumacero, Francisco González Aramburú, Elsa Cecilia Frost, Martí Soler y Lauro José Zavala.

Alfonso Ruelas recuerda que *La Gaceta* fue propiamente una iniciativa de Orfila, que se perfiló más allá del órgano que da fe de los avances editoriales, elaborado por el departamento de Prensa y Publicidad. Quien también intervino en la edición de *La Gaceta* fue Emmanuel Carballo, quien auxiliaba a Manuel Andújar en el trabajo de edición: “Llegaba con Orfila y le explicaba cómo es que iban a estar formadas las cuatro páginas de que constaba. “Así y así y así y voy a poner una reseña de esto y un texto especial que me dio tal y así...” Se editaban textos inéditos que aparecían como “colaboración especial de”, reseñas hechas por Juan José Arreola, Agustín Yáñez, Torres Bodet, etc. La publicación creció gracias también al público lector y suscriptores que encontraban en los libros el Fondo un material digno con una gran variedad de títulos que solicitaban la publicación más como material de lectura que como catálogo de títulos a escoger

Los libros también formaron parte de la innovación estética que en materia editorial bullía en la época. Sus portadas eran novedosas y llamaban la atención junto con el diseño que se plasmaba en el órgano de difusión del Fondo. A manera de brújula, Orfila tenía su participación mensual en la revista a través de la columna “Balcón”, que ofrecía a los lectores noticias alrededor de los títulos que la editorial traería o trabajaría en traducciones. Orfila informaba al lector de los avances editoriales en otras partes del mundo, de nuevas obras editadas por tal o cual casa de publicaciones y ofrecía breves adelantos sobre “conseguir tales derechos para nuestra casa editorial”. De esta

forma, la columna de Orfila hacía participe al lector de lo que sucedía en las entrañas de la editorial y hasta de su propio trabajo.

De iniciativa privada en lo que se refiere a su operación a pesar del subsidio que recibía del gobierno, una de las estrategias comerciales que se implantaron para este órgano, fue que *La Gaceta* en su viaje por correo a la casa del lector, iba acompañada de un folleto en formato reducido color naranja que invitaba a los lectores a formar parte del "Club Mexicano de Lectores". Elaborado *ex professo*, daba al lector la opción de una suscripción a la revista con la entrega asegurada de lo "más fresco en noticias y avances editoriales." En este folleto se informaba del costo por ejemplar de las novedades y su circulación abarcó toda la República. Aunque la idea fue un fracaso en lo administrativo, pues no se contaba con la infraestructura necesaria para mantenerla, sí fue un éxito cultural porque abrió un nuevo camino para la distribución y la venta de libros.

Así, de lo que sí se tiene memoria, al menos la tiene Alfonso Ruelas, de quien reproduzco sus palabras en este texto, gracias tanto a *La Gaceta* como a los folletos promocionales, se incrementaron los niveles de ventas de ciertos libros: "de lo que más se vendía eran los de la Colección Popular, los Breviarios y temas que abordaban la Revolución Cubana, los movimientos independentistas en África, y literatura. Sabían que los libros que tenían el color anaranjado eran del Fondo de Cultura Económica, nadie lo había hecho antes, nadie "

LETRAS PATRIAS

Dirigida por Andrés Henestrosa, esta revista trimestral fue patrocinada por el "Departamento de Literatura y Editorial del Instituto Nacional de Bellas Artes" en la década de los cincuenta.

Sus colaboradores, entre 1954 y 1957, podría decirse — citando a José Agustín— formaron el primer *bulldozer* de la cultura nacional: Angel Ma. Garibay, Pablo González Casanova, Max Henríquez Ureña, José Luis Martínez, Francisco González Guerrero, Juan de la Cabada, Jesús Zavala, Rosario Castellanos y Carlos Pellicer, entre otros. Aunque vivió casi al término de la década, la publicación dio entrada sólo y de manera espaciada a algunos miembros de la generación de *Medio Siglo* como Ernesto Mejía Sánchez y Sergio Pitol, y algunos recién llegados a la literatura a través del periodismo: Salvador Reyes Navares y Vicente Leñero, entre otros.

Con la tipografía de Vicente Rojo y a pesar de ser una revista institucional, en sus páginas se observan anuncios de distintas casas privadas que patrocinaban alguno de los números. Aunque *Letras Patrias* fungió como en una vitrina, donde se mostraba más que nada las preferencias y amistades de su editor, fue un acierto que pocas revistas se han dado a la fecha: el de crear números monográficos que tenían sus propios lectores cautivos. Los temas abordados en algunos números fueron la novela de la Revolución Mexicana o la obra artística de Manuel J. Othon, con una galería incluida de su álbum fotográfico. Desafortunadamente, el campo de productores culturales fue cambiando demasiado rápido para los alcances de la revista, no se diga sobre el

número de lectores y sus preferencias literarias. Los números monográficos — que constituyen un verdadero tesoro para quienes posean uno de esos ejemplares — en los sesenta, dejaron de funcionar como en antaño. El lector se convirtió un consumidor voraz de diferentes tópicos y temas, de diferentes diseños y hasta en distintos idiomas. De esta manera, los editores que preferían abordar un tema a fondo en todas las páginas de la publicación fueron menos competitivos y atractivos para los lectores emergentes. Aunque tal vez el reducido número de lectores cautivos de este tipo de revistas se conservó, poco a poco se fue dispersando ante las avasallantes ofertas editoriales.

CUADERNOS DE BELLAS ARTES

Dos años antes del cambio de sexenio de López Mateos, los últimos de Jaime Torres Bodet al frente de la Secretaría de Educación Pública y con Celestino Gorostiza en la dirección del INBA, Elías Nandino dejó la dirección de *Estaciones* y fue invitado a editar *Cuadernos de Bellas Artes*, en sustitución de Wilberto Cantón.

Concebida de acuerdo a los cánones editoriales en boga, *Cuadernos* se imprimió como un cuadernillo, media carta, de factura impecable y portadas que exhibían lo mejor de la nueva plástica mexicana. Matias Goeritz, José Hernández Delgado, Rodolfo Nieto, Guillermo Meza, Xavier Lavalle, Manuel Granados, Roberto Montenegro, José Luis Meza, Héctor Xavier y José Chávez Morado.

Jaime Torres Bodet y el mismo Gorostiza, hombres formados en la tradición de asegurar la libertad de creación a sus pares desde las esferas gubernamentales, vislumbraron la necesidad de que el gobierno interpretase los cambios que en materia cultural se estaban llevando a cabo, particularmente en las revistas; y tal vez por esa razón *Cuadernos* marcó ciertas pautas que en órganos institucionales no se habían dado, como la inclusión de páginas donde se promoviera a otras revistas no importando su naturaleza "institucional o independiente", o la opinión personal de su editor sobre algún tema referido en la revista o de corte literario y cultural. No hubo oportunidad de entrevistar a Elías Nandino para la realización de este trabajo, pero, puede verse dentro de las páginas de *Cuadernos*, la libertad de que gozó muy al principio en cuanto al ejercicio editorial. A pesar de que el poeta, como editor, contribuyó a orientar las liberalidades del gobierno dentro del mercado, con el paso de las páginas y el tiempo quedó claro que ciertas imposiciones fueron ganándole el terreno antes independiente y ampliamente autónomo. Me explico. En términos estrictamente editoriales, la revista, ante la necesidad institucional de promover el órgano que la editaba, innovó su presentación con la creación de la sección "La vida cultural", un encarte de páginas a color que contenían un resumen de las actividades artísticas realizadas por el INBA, en las diferentes disciplinas de su pertenencia. De las primeras páginas, en los primeros números, el encarte pasó a las páginas intermedias de la publicación.

Nandino participó activamente en la sección "La vida cultural" a través de sus comentarios sobre, precisamente, la vida cultural de las revistas, sus acontecimientos y protagonistas. Como ejemplo y practicando la filosofía de

“puertas abiertas”, no tuvo menoscabo en dar la bienvenida a revistas como *S.Nob* editada por Salvador Elizondo y, al mismo tiempo, comentar lo agradable o desafortunada que resultó tal presentación en Bellas Artes, además, desde su tribuna hizo llamamientos a que “editores, libreros y comerciantes que se relacionen con el arte, apoyen las publicaciones independientes”. Este era pues un espacio que, aunque institucional, el poeta aprovechó de manera personal para dar a conocer noticias editoriales, opiniones, o sugerencias.

Sin embargo, las cosas se mantuvieron en armonía por muy poco tiempo. Algo sucedió con Nandino; presumo, nuevos compromisos, el obligado cambio de actitud al ser parte de una institución pública, una evasión poco común en su clara prosa cuando trataba temas de política cultural, una discusión tal vez con los inmediatos superiores que vieron en esa sección un foco rojo de alarma, tal vez siguió una desavenencia de opiniones, un acorralamiento involuntario en las páginas de la propia publicación de la que era el titular. El Nandino belicoso y claro que escribía contra los vicios de los grupos de intelectuales en su revista *Estaciones*, desaparecía a lo largo de ese último año, poco a poco, dejando una sobra gris y amorfa. Su desencanto fue evidente. Aquí, una versión bastante desdibujada de Nandino publicada en *Cuadernos*, respecto a las capillas culturales

- En el núm. 3 de marzo de 1962
 (...) A propósito de los suplementos () se ha hablado en los últimos días de las capillas literarias y de lo peligrosas que éstas son. Se pretende hacer revistas de ese tipo sin distinciones entre los colaboradores. Se quiere no excluir a nadie, abrir puertas a todas las tendencias, aceptar todas las plumas () Para confeccionar una publicación literaria del estilo de las que mencionamos, es decir, que tiene un buen número de páginas y que aparecen cada semana, es preciso contar con

una plana de colaboradores cuya puntualidad esté garantizada (...) así se van formando las capillas, que en realidad no son sino cuerpos de redacción, indispensables en todo periódico (...). Cuentan como es lógico las preferencias del director (...) se dice que las capillas elevan falsas figuras y deprimen a otras verdaderas (...) o sea, si una publicación logra poner en la cúspide a un literato o es porque el literato tiene valía suficiente o porque la publicación dispone de un gran influjo sobre los lectores. Y por último, sería cuestión de examinar bien el asunto y ver si las publicaciones que más y con mayor brío truenen en contra de las capillas no constituyen, ellas también, otros clanes del mismo estilo. Porque sospechamos que así sucede

Dos años después, el poeta dejaría de lado la diplomacia (“capillas que en realidad no son sino cuerpos de redacción”) y diría las cosas sin cortapisas, en el texto preparado para el INBA, en 1964, sobre precisamente su labor como editor en *Estaciones* y las capillas culturales a las cuales denosto agriamente.

En el número 7 del mes de julio de 1964 — dentro del ciclo de conferencias *Las revistas literarias* — “La vida cultural” se divide y aparece una pequeña sección llamada “Microscopio Cultural” donde se ubicaban con mayor facilidad los comentarios de su editor. Así, “La vida cultural” quedó sólo circunscrita a las actividades del INBA. Ramón Pujol fue el encargado de su diseño editorial.

A pesar de la libertad momentánea de la que gozó Nandino, se nota que sus opiniones están cada vez más acotadas, al igual que las páginas del suplemento, y no es claro el motivo. Si en números anteriores el editor se dio el lujo de opinar sobre política cultural, sus breves comentarios en esta materia desaparecieron por completo limitándose a lo estrictamente literario. El “Microscopio cultural”, la sección del editor, fue cada vez más superficial y prescindible al carecer de opiniones definidas, los temas se circunscribieron a lugares comunes, había ambigüedad y el espacio disponible para algún tema

literario o a un comentario del editor, fue designado a la promoción de actividades institucionales. Imagino al entonces formador de las páginas de la revista diciéndole a Nandino: “— ya no hay espacio. ¿sacamos su escrito?”; o hasta el mismo poeta llenando páginas y páginas con fotografías y textos de los funcionarios de cultura en coctel estelar.

Hay que reconocer es que, a pesar de las incidencias, Nandino logró conformar un nutrido grupo de colaboradores, junto con otros, que vistieron la revista como pocas. Una vista a la nómina recuerda en mucho a algunos de los miembros de su grupo cercano en *Estaciones*: Juan García Ponce, Salvador Reyes Nevares, Sergio Magaña, Amparo Dávila, Josefina Vicens, Juan de la Cabada, Ernesto Cardenal, Sergio Pitol, Francisco Cervantes, Homero Aridjis, Antonio Magaña Esquivel, Eunice Odio, Gustavo Sainz, Marco Antonio Montes de Oca, Alaide Foppa, Guadalupe Amor, Agustín Yáñez, Justino Fernández, Antonio Magaña Esquivel y Guadalupe Dueñas

Cuadernos de Bellas Artes destinó, poco a poco, más páginas a boletines y discursos del INBA, dio acogida a un nuevo encarte correspondiente al “Boletín de la Sección de Investigadores Musicales del Departamento de Música”, que apareció continuamente en las páginas de cada uno de sus números a partir de 1962; reprodujo fragmentos de discursos a propósito de actividades culturales como la II Bienal Interamericana de pintura y escultura y grabado, “Acontecimiento fundamental en la vida cultural no sólo mexicana sino continental”, convocó a través de sus páginas a recitales organizados por el Departamento de Literatura dirigido por Antonio Acevedo Escobedo, “una serie de recitales de poesía (...) con el fin de presentar nuevos

en realidad eran muy pocas— pues era extraño que muchas de las revistas de su tipo empezaran a circular ya en este tipo de establecimientos.

Aunque la revista tenía la intención de abrir sus puertas a todos los escritores, es evidente que el prestigio de *Diálogos* se basó en las colaboraciones de personas que, si bien todavía no alcanzaban la consagración literaria, sí gozaban ya de cierta fama dentro del medio; en contraste, muy pocos jóvenes sin una identificación clara dentro del ambiente literario publicaron en sus páginas. En el número 5 correspondiente a julio-agosto de 1965, José Emilio Pacheco deja la redacción de la revista y lo sustituye Homero Aridjis, en ese entonces autor ya con *una* obra (un poemario) reconocida por sus pares) entusiasta de las revistas literarias y colaborador al mismo tiempo de muchas de ellas. Tres años después, en 1968, Vicente Leñero llega a la redacción y se forma un consejo de redacción compuesto por: Antonio Alatorre, Rafael Segovia, Rodolfo Stavenhagen, Victor Urquidi, Vicente Leñero y Ramón Xirau, todo ellos miembros del cuerpo docente de El Colegio de México

Si alguna revista de la época exigió un esfuerzo doble de su editor, ésta fue *Diálogos*. Ramón Xirau al mismo tiempo que coordinaba los números, hacía reseñas, y acordaba los números monográficos. Las páginas finales de cada número dan cuenta del trabajo que Xirau realizaba hasta en los más mínimos detalles. Las iniciales R X están por toda la publicación

Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos, en una revista institucional como *Diálogos* fue muy difícil hacer un grupo compacto y concreto como lo fue *La Cultura en México*, por ejemplo, suplemento de corte independiente.

Aunque muchos de sus colaboradores también lo eran del suplemento de la revista *Siempre!*, *Diálogos* —me parece— no logró crear en sus miembros en sentimiento de pertenencia; demasiadas individualidades, demasiados prestigios, demasiados esfuerzos y loas personales. Fue claro que no respondió a un *sprit de corps*, porque no había un proyecto definido que los involucrara y con el cual se comprometieran.

En cuanto a la apreciación por parte del lector, *Diálogos* dejó mucho que desear. Poco a poco y tal vez sin pretenderlo, el vicio de los elogios mutuos ocupó muchas de sus páginas. Las molestias del lector van desde: “Me parece muy bien como revista antológica, pero me sorprende la absoluta benevolencia de las notas de libros”; hasta: “Es una revista de un grupo pequeñoburgués, para una capillita — la misma — de elogios mutuos. Una revista hecha por un grupo que sigue, anacrónicamente, escribiendo con guantes la literatura (...)”.³⁵ Sin embargo, en esta publicación puede verse claramente cómo la profesionalización del escritor es ya definitiva.

Con todo, *Diálogos* como revista institucional trató de apearse a los preceptos puramente literarios que le dieron origen. Muy a su modo — sutil por demás — y al igual que lo harían otras revistas de su tipo,³⁶ la publicación se monta en la ola marcusiana y publica sendos textos referidos a sus ideas — no muy querido por cierto en las esferas del poder gubernamental — y lanza, en pleno septiembre de 1968, páginas monográficas con temas sobre la censura y la tolerancia. Ramón Xirau aprovechó sus “epigrafas” para insistir, en aquellos momentos, en el diálogo. De manera que podría considerarse como tibia, la realidad social estaba presente en la publicación

Finalmente —a mi parecer— esta revista puede considerarse como una moneda de dos caras: por un lado la profesionalización del escritor llega a su límite más alto — tomando en cuenta los años que corrian — en cuanto a independencia, prestigio, nombre y obra, y por el otro, el extremo de los elogios que mantienen vivo — y cerrado — el campo literario. Aquí no importó ya tanto que *Diálogos* fuera un producto cultural que se ofreciera a la oferta y a la demanda, no, no lo fue en su momento, pero sí fue un mecanismo que mantuvo vigente a sus colaboradores como productores de bienes culturales ya establecidos.

LA PALABRA Y EL HOMBRE

Algo sucedía en Xalapa, cuando un movimiento cultural al principio pequeño, crecía vertiginosamente al parecer apartado del vértigo que producía el D.F., y al mismo tiempo, propiciaba que esa la capital veracruzana se convirtiera en tierra fértil para muchos de los miembros de la comunidad intelectual de la época que no radicaban en la Ciudad de México

Los primeros esfuerzos de edición de revistas culturales en esa ciudad se centraron en *Mensaje. Palabras mensuales de los estudiantes* de Veracruz fundada por estudiantes de la Facultad de Derecho de la Universidad Veracruzana cuya vida expiró en 1948, dos años después de su fugaz aparición. Esta publicación registra ya en sus índices las primicias de nombres conocidos por los lectores de lo que después sería *La Palabra y el Hombre*. Los primeros ensayos de Francisco Salmerón, el primer poema que dio a la imprenta Emilio

Carballido; la primera obra de teatro que publicó Sergio Magaña y un cuento de Othón Arróniz, entre otros.

Por otra parte, entre 1949 y 1950 apareció con cierta regularidad, *Fuensanta. Pliego de poesía y letras*. Ésta era la revista de los estudiantes de la Facultad de Filosofía en la vieja casa de Mascarones y dio acogida a Sergio Gañindo, a Rosario Castellanos, a Dolores Castro, a Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño y a Miguel Guardia, entre otros. A estos esfuerzos siguieron algunas revistas más hechas en Córdoba que ya hablaban de una necesidad de expresar las inquietudes artísticas o de investigación de este estado del sureste mexicano.

Sin embargo, y debido a las carencias económicas y de organización, la revista que pudo salir a flote de una manera más organizada fue *La Palabra y el Hombre*. Para editarla, un grupo principalmente de antropólogos, arqueólogos, filósofos y literatos se organizaron para realizar de manera sistemática las tareas editoriales que se hacía necesarias para formar una revista. El escritor Sergio Galindo fue encomendado por las autoridades universitarias para su edición y el nombre de la publicación se originó para “conciliar una doble exigencia, por una parte de antropólogos, por otra de literatos, interesados todos en hacer aparecer los colores de sus divisas en el título mismo del nuevo órgano”³⁷ Si bien en sus páginas no se exhiben grandes pretensiones, la revista llegó a tener una presencia importante en el mercado de bienes culturales justo por ser editada en lo que hoy se considera otra de las ciudades culturales más importantes de México Nalapa

Esta publicación fue no sólo en un semillero importante de investigadores, artistas plásticos, músicos y escritores sino que constituyó uno de los primeros y exitosos esfuerzos por descentralizar el poder cultural, tan acendrado en la capital del país.

Como en la Ciudad de México se concentraba la mayoría de las revistas de ese corte y era difícil su manutención, mucho más loable fue el esfuerzo de la Universidad Veracruzana por mantener y editar una revista que abriera nuevas opciones con propuestas rigurosas y modestas

Así, se mantuvo fiel al espíritu con que fue creada. Apareció cada tres meses a lo largo de más de 10 años aunque con distintos directores y continua la tradición de publicaciones originadas en el seno de la Universidad Veracruzana, como *Uni-Ver* editada de enero de 1948 a enero de 1951 y *Universidad Veracruzana* editada de enero de 1952 a diciembre de 1955, además de las ya mencionadas.

En el primer número, la nómina de colaboradores registró a: Santiago Genovés, Tomás Segovia, Antonio Castro Leal, Jorge López Páez, María Del Carmen Millán, Gonzalo Aguirre Beltrán (su gran animador y antropólogo ligado al Instituto Nacional Indigenista de Alfonso Caso), el mismo Alfonso Caso, Leopoldo Zea, Fernando Salmerón, Xavier Tavera, Rosario Castellanos, Emilio Carballido, José Pascual Buxó, es decir más de la mitad de su consejo editorial al que se deberá agregar Luis Ximénez Caballero, Dagoberto Guillaumin y Adolfo García Díaz.

Fue *La Palabra y el Hombre* una casa común donde se mezclaron muchos de los integrantes de los grupos culturales de la época y una tribuna

ideal para aquellos veracruzanos que conquistaron a través de la revista lectores de otras latitudes que exigían nuevas propuestas y que tenían, sólo como referencia, las que llegaban del centro del país. Como producto cultural, ofreció una bocanada de aire marítimo, porque en ella colaboraron antropólogos, filósofos, dramaturgos y escritores oriundos de Veracruz, como Jorge López Páez y los Sergios Galindo y Pitol, que trataban temas variados y algunos dedicados exclusivamente a la región, rica también en acervo cultural.

Conforme la publicación se desarrolló obtuvo un prestigio y nombre de tal forma que muchos de sus ex colaboradores se mencionan a sí mismos con orgullo cuando dicen: “colaboré en la revista de Sergio Galindo” o “también colaboré en *La Palabra y el Hombre*”. Este orgullo de verse en las páginas impresas de la revista proviene de uno de los casos más particulares donde un productor cultural se convierte a la vez en un productor a gran escala en la edición. El “doble plus” de Galindo no fue sólo la calidad de su obra que ya en los sesenta se reconocía — tenía 38 años cuando se hizo cargo de *La Palabra y el Hombre* — sino que, aparte de sus cargos públicos, el carisma de Galindo, entre serio y apartado, entre bonachón y tolerante le ganaba adeptos gracias tal vez a que en un ambiente presumido y exacerbado, Galindo daba siempre el toque de medida que no tenían otros editores. En silencio, con un trabajo constante, dedicado, sin perder su capacidad de producción literaria, logró que muchos capitalinos buscaran a la revista como una opción para publicar fuera de las fronteras de la Ciudad de México.

De esta forma, la publicación ofreció principalmente servicios de información y crítica, no tocó temas políticos y enriqueció su planta editorial

en las épocas siguientes. En los sesenta, Sergio Pitol se hace cargo de su dirección renovando toda la planta editorial, a excepción de Emilio Carballido que "hizo su ronchita" a pesar del cambio de directores. En esta época estuvieron: Fernando García Barra, Francisco González Aramburú, Jorge Alberto Manrique, Alfonso Medellín, Luis Reyes García, César Rodríguez Chicharro, Rafael Velasco y Roberto Williams. Como colaboradores, muy pocos "mafiosos": Isabel Fraire, Huberto Batis y Rita Murúa quien participó activamente en la sección de "Libros nuevos".

En 1968, coincidentemente con los difíciles momentos políticos que se suscitaban en el país, Pitol se retira de la dirección de la revista y su consejo editorial cambia drásticamente. Rosa María Philips se hace cargo de la nueva época y la revista jamás hace ningún tipo de alusión a los acontecimientos se mantiene al margen. Sus portadas impresas a colores, que fueron una manera de identificarse con los lectores, en la tercera época desaparecen. El equipo de colaboradores hasta antes de 1970 lo conformaban, entre otros: María Zambrano, Noé Jitrik, Juan García Ponce, Oscar Oliva, Mario Benedetti, Alberto Hoyos, Iván Restrepo, Alberto Bonifaz Nuño, José Agustín, José Emilio Pacheco, Roberto Fernández Retamar y Sergio Pitol, presencias significativas porque intervienen plumas de escritores extranjeros con una idea más social de la literatura y de tendencias políticas de "izquierda".

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

En el momento de fundar, en 1909, la *Nouvelle Revue Française*, de la que conocemos la importancia que llegara a adquirir en el campo

intelectual, André Gide (...) tiene que recurrir a toda su diplomacia y efectuar sabias dosificaciones para convertir la NRF en el centro de atracción alrededor de un núcleo seguro de valores diversos, pero incontestables y prometedores, el punto de tangencia de zonas que se ignoraban o desconocían. El sumario de esta revista es a la vez una exhibición del capital simbólico del que dispone la empresa y una toma de posición político-cultural (...) hay que contar por lo tanto, con unos cuantos accionistas importantes (...) y con un abanico de participantes repartidos de la forma más amplia posible por el tablero político-literario (...) para tratar de evitar caer en tal o cual orientación demasiado marcada, y por ello mismo, comprometedora.”¹⁸

La cita anterior se hace pertinente porque, guardadas las proporciones, la *Revista de la Universidad de México* (apareció por primera vez en 1939), al igual que la de Gide, en su época, llegó en los años sesenta a adquirir suma importancia en el campo cultural mexicano.

Procesada en el piso 10, de la Torre de Rectoría, en la Ciudad Universitaria, en la época del rectorado del doctor Ignacio Chávez y principios del ingeniero Javier Barros Sierra, Jaime García Terrés, personaje indispensable cuando se habla de cultura en nuestro país, tuvo a su cargo la edición de la revista que en sí misma, constituyó una época y una categoría especial. Jaime, “Jaimito” como le decía Alfonso Reyes — tendría 29 años — recurrió a su experiencia anterior como editor en el Instituto Nacional de Bellas Artes, y a sus amplios conocimientos sobre las dinámicas culturales gubernamentales para desde Difusión Cultural de la Universidad, hacer de la revista, en 1953, el centro de atracción de las publicaciones institucionales de la época.

A lo largo de los 13 años que García Terrés fungió como titular de Difusión Cultural y responsable de la edición de la revista, se convirtió en un

Gide mexicano que editor de una revista, juega, maneja y se mueve hábilmente en un mercado literario rico en oferta y una creciente demanda.

En el producto a ofrecer en su edición se observan evidentes diferencias si se le comprara con sus pares existentes. El presupuesto gubernamental del que se disponía permitía que la publicación se distinguiera en el mercado reviseril porque aunque contaba con “unos cuantos accionistas importantes”, su abanico de participantes lo conformaban jóvenes con pretensiones literarias que le imprimían a la publicación cierta frescura y novedad. Sus páginas eran mes con mes una tribuna donde se expresaba una nueva sensibilidad y otras ópticas para ver un mundo que se transformaba rápidamente.

Dentro de las dinámicas del campo literario, a la vez que la publicación acogía, prestigiaba, formaba y legitimaba a los colaboradores, ellos lo hacían en correspondencia: “por la *Revista de la Universidad* si nos matábamos. Jaime nos dejaba hacer lo que queríamos, de hecho una vez hicimos un número sobre Cuba; se enojó mucho pero después se enorgulleció, de hecho se quiso recoger la revista, a pesar de que México en ese momento, apoyó la Revolución Cubana”, comentó en su oportunidad José de la Colina¹⁹

Así, no sólo importó el resultado (producto cultural) que se lanzaba al mercado – tenía un importante número de lectores cautivos– sino la fortaleza que adquiría la institución vía un órgano de difusión cultural, recíproco e interactivo.

Hasta 1964 que Jaime García Terrés dirigió la revista — en ese año fue designado embajador en Grecia para entrar en funciones en 1965 — lo acompañaron en la mesa de redacción jóvenes de veintipocos años como

Juan García Ponce, José de la Colina, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco y Carlos Valdés, por mencionar algunos. Escritores que con el tiempo adquirirían prestigio y renombre

Otro intelectual suplió al recién nombrado embajador: Luis Villoro y en su página editorial del número uno en el mes de septiembre de 1965, escribe y describe la labor de una revista como esta, cuyo *leit motiv* es "poner el pensamiento universitario al alcance de un público amplio dentro y fuera de su recinto".⁴⁰

Villoro continúa la tarea de García Terrés en la formación de cuadros literarios, y en ese mismo año Juan García Ponce es ya el jefe de redacción. Poco tiempo después dejan su puesto tanto José Emilio Pacheco como Juan Vicente Melo para seguir sus carreras literarias

Sin embargo, al llegar 1967, las cosas cambian. Los grupos que confluyen en la revista se desmembran. La calma chicha del grupo de la Universidad se altera cada vez más por los acontecimientos políticos del 68 y la llegada de Gastón García Cantú que en ese año asume el puesto en la Dirección Cultural de la UNAM. El resto, es historia.

ESPEJO
LETRAS. ARTES E IDEAS DE MÉXICO

El otro lado de la frontera de un mismo país, de *S.Nob* de Salvador Elizondo a *Espejo* dirigida por Luis Spota, hay kilómetros de distancia. Editada con apoyo gubernamental, directamente de Emilio Martínez Manotou, Secretario de Salubridad del gobierno de Díaz Ordaz y aspirante a la Presidencia de la

República, representa tal vez la idea oficial de una revista cultural "seria" con alcances internacionales.

Surgió en el primer trimestre de 1967 cuando las convulsiones sociales en nuestro país se acentuaban cada día más, y aunque como se ve en sus páginas, tampoco había una pretensión de grupo ni deseos de trascendencia, *Espejo* reunió a varios grupos de intelectuales, unos funcionarios públicos, otros solo escritores, en calidad de colaboradores para conformar sus páginas.

Difícil es saber la idea personal de Spota al dirigir esta publicación, sin embargo, las intenciones con que fue hecha obedecieron me parece a un deseo de contrarrestar el alud de revistas que en el terreno intelectual y político ganaban la batalla de la credibilidad al gobierno frente a los lectores y propiciar un ambiente favorable a la imagen del gobierno en turno, que a satisfacer la demanda de lectura de un público cada vez más informado.

Por principio de cuentas, *Espejo* manifiesta en su editorial del primer número que "por encima de las divergencias de opinión, (tratará de ofrecer) una visión analítica y sintética de los problemas, las aspiraciones y los logros de la nación" en cuatro vertientes: ciencia, filosofía, política y arte. Para tal propósito, Luis Spota reunió para su primer número y según su área de especialidad correspondiente a Jaime Torres Bodet, Miguel León Portilla, Francisco López Cámara, Víctor Flores Olea, Octavio Paz, Salvador Novo, Horacio Labastida, Agustín Yáñez, Francisco Larroyo, J. Miguel de Mora, José de la Colina, Gustavo Sainz, Elena Poniatowska y Alfredo Joskowics, entre otros.

Si bien la nómina de colaboradores no es muy grande, ni nutrida, si lo fue cada ejemplar que se tiraba. Si cada número de revistas como *S.Nob*, *Estaciones*, o cualquier otra de naturaleza cultural y literaria con penurias llegaba a 40 ó 50 páginas como máximo, *Espejo* es un verdadero mamotreto: 150 o hasta 230 por ejemplar; ni una sola ilustración y paupérrima en su diseño.

Al igual que su antecesora en estas líneas, esta publicación también es un animal raro en la nómina hemerográfica de la época. En su página editorial puede leerse la aspiración de su edición:

(pretende que) firmas autorizadas y prestigiosas irán formando así una antología, que sin desprenderse de la actualidad, será en el futuro una rica fuente de consulta (...) se trata de establecer lazos (...) de discutir con aquellas otras naciones que tienen algo que saber de nosotros, y se trata también de conocernos mejor (...) estudiar la naturaleza de los obstáculos y de las oportunidades que se nos presentan en función de una sociedad más justa, armoniosa y perfecta. la que quisieron los fundadores de nuestra patria. La que queremos hoy todos los mexicanos

Espejo se editó para contrarrestar la imagen que México daba al mundo en los rípidos meses desde que el movimiento estudiantil comenzó a gestarse hasta su conclusión. Si la prensa no oficial llegaba al extranjero, había que combatirla con una publicación que también diera otra cara – la oficial aunque disfrazada- de la intelectualidad mexicana. Completamente relegado y rechazado por quienes formaban el campo literario de los sesenta, Spota dadas sus ligas con el gobierno federal, editó una revista que entre comentarios de tono literario, intercalaba la versión oficial del gobierno en las plumas de sus funcionarios que además eran hombres de respeto en el medio intelectual. La ausencia de un diseño, de colores y fotografías, daba la impresión --- bastante

caduca ya en esa fecha — de que una revista “seria” no podía permitirse más que planas enteras llenas de letras y discursos oficiales. Así, *Espejo* nació muerta en un mercado editorial al que era ajena y en un campo equivocado por su intención meramente política.

Como era de esperarse, aunque la revista pagaba muy bien las colaboraciones, (2 mil pesos por colaboración cuando el salario mensual de un profesional de la escritura era aproximadamente de 3 mil pesos) no mereció en los casi tres años de su publicación, ni un solo comentario de sus pares. La indiferencia y el silencio fueron absolutos y apabullantes. Hábilmente, los miembros de la comunidad intelectual que colaboraron en ella, sobre todo los literatos, se resguardaron en la sección, “letras” donde se mantuvieron muy al margen de opinar sobre los acontecimientos políticos de entonces. Por el contrario, y como un ejemplo, plumas como la de Rafael Solana exaltan asuntos como el de la Olimpiada Cultural, una “cofraternidad que permitirá a los visitantes darse cuenta de cómo se vive en México, país libre y sin prejuicios”.⁴¹ La estrategia gubernamental no tuvo resultados favorables

Y si se trataba de escribir, cada cual escogía su tema. Así Efraín Huerta, en vísperas de la contienda por el IX Campeonato Mundial de Fútbol (1969), escribe un ensayo de “carácter político-deportivo” titulado “Un deporte, unos escritores”, como subtítulo, apunta “es un estudio armado, en fin, a pesar de la crítica literaria. Dicho sea sinceramente, contra la crítica literaria” En algunos casos, Spota solicitaba un texto como el que escribió Miguel Capistrán sobre cómo vio la prensa extranjera a México, desde el siglo XIX, a los sesenta. Sin cumplir a pie juntillas el pedimento de Spota, Capistrán entregó su texto. Ya

publicado, el autor notó serias modificaciones que alteraban el sentido de lo escrito y además demostraban que el investigador, simpatizaba con las posiciones gubernamentales. El reclamo no se hizo esperar, pero entonces Spota, "se hizo el loco. A partir de ese incidente, no colaboré más en la revista"⁴²

Mas la revista siguió su camino solitario. Editada por trimestres, incluyó en el número dos una sección "trimestre cultural en la Ciudad de México", donde daba cuenta de actividades realizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes y de galerías o centros culturales independientes y publicó los discursos del presidente de la República y de los Premios Nacionales de Ciencias y Artes con breves semblanzas de los ganadores. En el número 6, correspondiente al 4º. Trimestre de 1968, publica un texto inédito de Arreola y, mire el lector su parte política: Oscar Méndez Nápoles escribe sobre la inversión pública, Jesús Reyes Heróles sobre "la historia y la acción", Alfonso Martínez Domínguez sobre "la revolución actuante y combativa", y Francisco Martínez de la Vega sobre "El periodismo político en México" En un número anterior los temas son: Las elites religiosas, las elites empresariales, México y Estados Unidos en el conflicto petrolero, la planeación en México y los Recursos Humanos y el desarrollo. Como directa consecuencia, *Espejo* dedica más páginas a cuestiones de indole política que cultural o literaria

Ya con una decisión definitivamente abierta para "ventilar"- en realidad de dar la versión oficial-de los sucesos del 68, en este numero, y con algunas fotografías, Horacio Quiñones escribe una larga disquisición sobre "Orígenes y proyecciones del movimiento estudiantil" artículo totalmente parcial y

tendencioso en favor de las acciones del gobierno señalando no una matanza, sino la agresión de los miembros del Consejo Nacional de Huelga.

Sin tener una razón de ser, tal vez sin cumplir las expectativas para las que fue creada, *Espejo* deja de existir sin gloria y con pena, en 1969, cuando Luis Echeverría Álvarez es nombrado candidato a la presidencia y Martínez Manatou se queda fuera de la carrera por la silla presidencial. Mientras, el campo literario alberga a nuevos talentos, y a pesa de que, sufrió serios reveses, se reacomoda y el sexenio termina.

REVISTAS ESPECIALIZADAS

Aunque el panorama revisteril de los sesenta no se agota en líneas anteriores, es importante recalcar que otro tipo de publicaciones, también figuró en el mapa literario mexicano. Tanto la *Nueva Revista de Filología Hispánica* de El Colegio de México, como la de *Filosofía y Letras*, revista de la *Facultad de Filosofía y Letras* de la UNAM son dos ejemplos de publicaciones de corte especializado y educativo, distintas a las anteriores. Son científicas, ajenas a coyunturas tanto extraliterarias como sociales, y se mantienen siempre dentro de los márgenes académicos.

Sin embargo, la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, por ejemplo, representó un ejercicio diario de taller "haciendo talachas" para muchos de los investigadores y narradores consagrados a finales de los noventa del siglo XX. Los becarios de la institución que auspiciaba esta publicación se foguearon en

un trabajo sumamente árido, pero rico en rigor técnico, habilidades que después aprovecharían en sus propios estudios; a la vez, ganaban un poco de dinero, tan escaso para un escritor o investigador incipientes.

Tanto la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, como la de *Filosofía y Letras*, fueron dos de los instrumentos de formación literaria más eficaces que personalidades como Alfonso Reyes utilizara, en el primer caso, para medir y templar los talentos futuros de sus hijos adoptivos. Poco tiempo después, en la Facultad de Filosofía y Letras se crearía otro grupo de intelectuales que fundarían la revista *Punto de Partida*: Sergio Fernández, Rubén Bonifaz Nuño, José Lope Blanch y Margo Glantz, entre otros.

Breve Conclusión

La serie de revistas aquí reseñada muestra un aspecto importante de la realidad literaria de los sesenta, aspecto donde no sólo un grupo de intelectuales manejaban e imponían un gusto literario sino que los vínculos culturales establecidos, si bien fortalecían el campo cultural, por otro lado lo abrían a los jóvenes escritores emergentes y a sus esfuerzos individuales y grandes deseos de ponerse al día.

Si bien la edición de una revista requiere de un ángel, también de un adecuado aparato de propaganda y por tanto, un respaldo económico, son importantes para acometer cualquier empresa

Para Elías Nandino, por ejemplo, la realidad de aquellos días se ilustraba con la comparecencia del escritor aislado frente al grupo de individuos que, tal vez, desearan concederle o no la "gracia" de publicar en

alguna de las revistas o periódicos dependientes de éstos. Si no se contaba con esa simpatía, el escritor en ciernes podía tener la seguridad de que se le habían cerrado las puertas de diez o doce vehiculos de publicidad y, al mismo tiempo, el veto a la validez de su obra sin un análisis previo.

Estaba claro que caer en desgracia con algún miembro de ese grupo, o no simpatizarle, conducía a encontrarse de pronto con una sola verdad: ser escritor sin grupo, en choque contra el monopolio cultural que, a su vez, controlaban buena parte de la cultura nacional.

Pero lo más desesperante para Nandino fue, sin duda, que del monopolio también dependerían las nuevas voces mexicanas que pugnarán por hacerse oír a través de la publicación de órganos culturales periódicos: esto equivalía, como quien dice, a que los jóvenes escritores mexicanos estuvieran sujetos a algo tan subjetivo como el capricho de un individuo que les negara por antipatía la página o columna.

En el otro extremo, del campo literario, el monopolio cultural – al decir de Nandino– decidía si a un escritor de sus simpatías, con calidad o sin ella, se le aceptaba, se le daba cabida con “bombo y platillo” o, según la recomendación, se le dedicaban planas enteras y, en determinadas circunstancias, se le rendían homenajes de edición completa que culminaban, muy elegantemente, en la cena o banquete de postin

¿Qué pensaban los jóvenes de entonces? Se pregunta Nandino, ¿cómo respondían? Éste era, quizá, el mayor peligro que él veía en relación a la cultura en general, porque malograba a los futuros escritores y apuntaba a destruir un semillero, un conjunto de promesas para el arte y la literatura

mexicanos. Y es que, naturalmente, se planteaba un problema en el que ya no sólo era censurable el procedimiento de un grupo, sino la cuestión de la moralidad viciada en muchachos que empezaban su vida como escritores: pues a nadie escapa que éstos, para sobrevivir dentro de las publicaciones que manejaba el grupo, se veían obligados — consciente o inconscientemente — a deponer sus propias formas para la creación y a intentar otras más acordes con la tendencia o la moda aplaudida e impulsada por el monopolio ⁴¹

Estas prácticas no fueron muy distintas de las que se daban en revistas de corte institucional, aunque la naturaleza de los recursos empleados para la publicación marcaban ciertas fronteras que no podían traspasarse impunemente. Al no ser “dueño” de la publicación, la posibilidad de escribir para tal o cual revista abría un pequeño espacio por donde el joven escritor podía darse a conocer si el editor lo permitía. Desgraciadamente si el primer salvoconducto funcionaba, había que romper otra barrera: la de la censura

Como fuera, en lo que se refiere al campo literario, la pluralidad de revistas de la época le dio a la cultura mexicana una cara distinta a la de décadas anteriores. Los jóvenes escritores lucharon con más ahinco por obtener un lugar como productores de bienes culturales y como creadores aprovechando a veces el espacio de puertas entreabiertas, y otras, ventilando abiertamente los problemas de la aceptación al círculo literario

Por otra parte, la amable “dictadura” que Alfonso Reyes practicó a lo largo de sus últimos años, (murió en 1959), abrió numerosas puertas a jóvenes talentos; quienes no pudieron o no quisieron estar cerca de él también encontraron su lugar, aunque tal vez de una manera más ardua y pesada

En lo que se refiere a la conformación de la cultura nacional, cabría iniciar estudios serios que determinaran hasta qué punto en una década llena de vitalidad 1960-1970, la imposición de los gustos literarios y las posiciones estéticas influyeron en las generaciones siguientes, por ejemplo, ¿Cómo influyó el elitismo literario de *S.Nob?*, ¿Hasta dónde llegó el leve aliento feminista de *El Rehilete?*, ¿Qué tan importante fue el trabajo artesanal que practicaron en revistas como *Diálogos*, la *Revista de Filología Hispánica*, las generaciones que siguieron a la de *Medio Siglo?*, ¿Qué pasó con las nuevas generaciones ante la orfandad de talleres de alta calidad como el de Arreola?

NOTAS

¹ Entrevista José de la Colina, 1999

² "Entre las canciones canallas que nos escribíamos y nos cantábamos unos a otros, Juan Vicente Melo y yo les compusimos una canción a los dos que decía: 'Tomás Segovia y García Ponce, ay, ay chiquitos que lata dan con su misterio que resplandece con su Pavese y su Thomas Mann (...)'. Otra canción ahora a José Emilio Pacheco: José Emilio Pacheco/ ya no escribas más versos/ que los que te he leído/ no podré olvidar jamaaás (a ritmo de bolero) y el mío: 'José de la Colina/ sediento como un briago/ en cuya terrible prosa un día me caí...' La de Juan Vicente: Juan Vicente Melo escribe mejor, Juan Vicente Melo no escribas más, a Colina deja de plagiar y a Pacheco debes de imitar", tomado de un *estlogan* que decía: "Pepsicola grande, refresca mejor..." Entrevista a José de la Colina, 1999.

³ Los problemas originados en la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM en 1967 por Gastón García Cantú al desmembrar la generación de la Casa del Lago y la infame acusación a Juan Vicente Melo, son un claro ejemplo de esto. El campo literario protegido por una institución como la UNAM fue ciertamente muy endeble.

⁴ Zaid, Gabriel. *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Presentación Siglo XXI editores, México, 1980.

⁵ Entrevista a Huberto Batus

⁶ Es menester agregar algunos nombres de revistas independientes que no se analizarán en el presente volumen: *El Cuento*: Edmundo Valadés, Juan Rulfo, Henrique González Casanova y Gastón García Cantú; *Pájaro Cascabel*, editada por Thelma Nava; *El Grano* de Rafael Cordero; *Siglo I*: Alfonso Loya; *Páginas*: Rubén Hermesdorf; *Nivel*: Germán Pardo García; *Abside*: Alfonso Junco; *El Corno Emplumado*: Sergio Mondragón y Margaret Randall; *Revista Iberoamericana*: Alfredo A. Roggiano, University of Pittsburg

⁷ Carmen Toscano en: *Las revistas literarias de México* (segunda serie) INBA, Departamento de Literatura, México, 1963 p. 64.

⁸ Conversación con Ali Chumacero, 1998

⁹ A. Silva Villalobos en *Las revistas literarias de México* (2a serie), INBA, Departamento de Literatura, México, 1964

¹⁰ "En la puerta una bandera desteñida. "Se ponen pestañas postizas"; después un túnel donde apenas cabían dos personas, luego un patio lleno de tendedores y otro más pequeño al fondo lleno de puertas desvencijadas. Tras una de ellas encontramos el lugar anhelado y apacible; hubo que remendar las paredes, carcomidas por el salitre, y encalarlas. Eran desproporcionalmente altas (...) Y se inició la costumbre de celebrar los Viernes de Metáfora. Invitar a los amigos a tomar la copa y hablar en broma de todo, nunca en serio." *Las revistas literarias de México* (2a serie), INBA, Departamento de Literatura, México, 1964

¹¹ El altar a San Alfonso Reyes. En un pequeño espacio de la pared, entre un librero y la puerta, se clavó la fotografía del sabio mexicano un cuadrito de fibracel sirvió de repisa a las dos veladoras iniciales. Se encendieron para regocijo del maligno autor de tan celebrada idea. Y fue aumentando el altar en medida de la devoción de los asistentes a la cueva. La repisa tuvo su cubierta de papel picado, luego un dosel con cortina también de papel, y empezaron a clavarse los "milagros" que llevaban los devotos. En cada viernes era una ceremonia especial y un honor para alguien encender las veladoras y elevar una plegaria para que el patrono de los escritores se concediera el milagro literario de verse consagrado. Y los supuestos milagros concedidos se pagaban con los tradicionales exvotos de metal blanco: piernas, brazos, corazones, o con cualquier chuchera que aumentaba el abigarramiento del altar. Y el altar se hizo celebre, y don Alfonso lo supo por primera vez, como cosa cierta, por la columna que Alfredo Cardona Peña, gran amigo del maestro, publicaba en *Revista de Revistas*. *Las revistas literarias de México*, INBA, Departamento de Literatura, México, 1964, (2a serie)

¹² Editorial. *Estaciones*, núm. 1, 1956.

¹³ *Las Revistas Literarias en México*, 2a. Serie. INBA/Departamento de Literatura. México, 1964, p. 183

¹⁴ Al respecto, en el número 6 de *Estaciones* se publicó el primer suplemento de *Ramas Nuevas*. El grupo encabezó la publicación con estas palabras: En el presente número iniciamos esta sección que, como indica su nombre, está destinada a dar cabida de una manera sistemática e ininterrumpida a la producción de los nuevos escritores mexicanos. Su trascendencia es nacional ya que sus páginas no las llenarán los miembros de un determinado grupo, sino que todo aquel que escriba puede enviar sus trabajos con la confianza de que *Ramas Nuevas* no es un círculo cerrado ni de elogios mutuos () *Las Revistas Literarias en México*, 2a. Serie. INBA/Departamento de Literatura. México, 1964 p. 180.

¹⁵ Entrevista a Beatriz Espejo, 1998

¹⁶ *Idem*. "Recurriamos a ellos porque sus grandes nombres balanceaban la calidad de la publicación que también editaba textos de gente joven. Fuimos los primeros en publicar a los espigos (Juan Bañuelos y Oscar Oliva, entre otros, poetas mejor conocidos con el nombre de *La espiga amotinada*), y textos inéditos de Elena Pomiatowska, Guadalupe Dueñas o Amparo Dávila. Inés Arredondo no nos quiso dar una colaboración porque escribía poco y lo poco que escribía prefería darlo a la *Revista Mexicana de Literatura* o a la *Revista de la Universidad* que sí pagaban las colaboraciones. Aunque *El Rehilete* era una publicación cara en su tiempo porque se imprimía en papel importado, no podíamos pagar colaboraciones, casi nadie lo hacía."

¹⁷ Entrevista a Isabel Fraire, 1999

¹⁸ En *El Espectador* (1959-1962) colaboraron Víctor Flores Olea, Francisco López Cámara, Enrique González Pedrero y Luis Villoro, entre otros. La mayor parte de ellos comenzaron su militancia política en el Movimiento de Liberación Nacional emprendido por Lázaro Cárdenas, que apoyó el régimen de Fidel Castro en Cuba

¹⁹ Según los comentarios de Huberto Batis, la actitud política de la revista fue utilizada por los editores "como un trampolín para entrar a las letras nacionales e internacionales y también con fines concretos de promoción" González Levet, Sergio. *Letras y opiniones*, Ediciones Punto y Aparte, no. 2 s/f

²⁰ Entrevista a José de la Colma, 1999.

²¹ Esta versión fue anotada en *Letras y opiniones* de Sergio González Levet en ediciones Punto y Aparte, en su número 2 s/f y corroborada por Huberto Batis en una de las entrevistas realizadas para este trabajo

²² A pesar de la candidez de Batis al decir que no había planeación en la revista, se verá que en su ejercicio editorial, nada es tan lejano como esa afirmación. Según testimonios de varios de sus jefes de redacción y amigos, lo último que el editor haría sería no planear la página de una revista editada por él. Según Jorge Ayala Blanco, que trabajó con él en la *Revista de Bellas Artes*, Batis "sacaba toda la carne al asador en cada uno de los números. Lo hizo en *Cuadernos del Viento* y en esta revista también". La cita proviene de la transcripción de una charla inédita que tuvo lugar en el Museo Carrillo Gil, en el ciclo, *Los espacios de la literatura*, organizado por Margo Glantz, entonces directora del departamento de literatura del INBA s/f, que tuvo como invitados a Huberto Batis y Carlos Valdés. Los comentarios hechos por el crítico de cine Jorge Ayala Blanco, están registrados en una entrevista inédita realizada en 1999 a propósito del tema

²³ Según Batis, Valdés le pidió retirar su nombre del directorio porque no quería verse involucrado ya fuera en favor o en contra de algún grupo de intelectuales, ya que publicar a uno u otro traía para los editores algunas desavenencias con esos mismos grupos. Según Batis, Gacia Terrés veía con disgusto que Valdés participara en "otra" revista a donde acaso desviara materiales que debía canalizar a la de la UNAM. Según Batis no respondió a la solicitud de Valdés, pero "al ver la mortificación de mi compañero, lo borré del directorio, aunque Valdés me siguió ayudando en la sombra". Aún así, es claro que la revista fue más un proyecto de Batis, que llevó hasta sus últimas consecuencias

²⁴ Diccionario Larousse, 1952

²⁵ El término fue tomado de la vigésima edición del diccionario en 1984. Por otra parte, en cuanto al libro de Piazza, tuvo tanto éxito en el público lector que en numerosas ocasiones fue llamado a impartir conferencias sobre su libro y en particular, los modos de operar de este grupo. Desde luego, la crítica literaria de entonces lo descalificó severamente.

²⁶ Según Huberto Batis, quien amablemente revisó la versión final de este trabajo, Benítez y Beteta tuvieron serias diferencias a propósito de una polémica del primero con Aldo Baroni que escribía en *Excelsior*.

²⁷ Según Huberto Batis, fue Humberto Romero, secretario del presidente Adolfo López Mateos quien convenció al presidente para que apoyara al grupo de Benítez. Según Gastón García Cantú fue en un viaje a Cancún que el presidente aceptó apoyar a Benítez con medio millón de pesos.

²⁸ P. 52

²⁹ "Queja de Pagés Rebollar contra... el Director de *Siempre!*" Núm. 774, 24/abril/1968

³⁰ "Dime cómo te llamas y te diré de qué mafia eres" Cartas a *'Siempre'* Núm. 774 Sep/27/67

³¹ Huberto Batis comentó que Spota no se ocupó al principio del suplemento que dejó en manos de él y José de la Colina. Tiempo después, ambos redactores fueron despedidos. Para Batis, Spota se convirtió en un nuevo "capo" que pretendía competir contra Benítez.

³² *Cultura y sociología de la comunicación y del arte*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1981 p. 52

³³ Cuenta Jorge Ayala Blanco, en su paso por *La Cultura en México*, atestiguó cómo muchos escritores que enviaban sus colaboraciones eran rechazados no sólo por antipatías sino por deciciones de Vicente Rojo, uno de los miembros más identificables de "la mafia". En apariencia, Rojo se encargaba sólo del diseño gráfico de la revista, pero el testimonio deja entrever que no era exactamente su única actividad. Entrevista, 2000

³⁴ Las citas fueron tomadas de un manuscrito escrito por José Luis Martínez, sin fecha, cuyo título es *Política cultural*, encontrado en la biblioteca de El Colegio de México de una manera bastante azarosa. Ignoro si el texto forma parte de un libro o si trata de una conferencia o en su caso, apuntes personales. De cualquier manera, las aseveraciones del historiador no han cambiado con el paso del tiempo. En una entrevista realizada por quien esto escribe, corrobora sus dichos. P. 5

³⁵ Cito el interesante texto de un lector "Me disponía a escribirles una carta con mi propia opinión sobre su revista cuando encontré en dos reseñas de distintos periódicos, expresado por voces autorizadas, mi propio sentir y el de muchos escritores a los que *el sofocante ambiente literario* de México mantiene medidos y en el anonimato. La primera es la del dramaturgo Rafael Solana y dice (por si ustedes no la vieron) "La lectura del no. 3 viene a despertarnos una sospecha: ¿no se tratará, en vez de una revista nueva, de otro eco, más de la misma, de esa revista de capilla, de grupito, de sociedad de los elogios mutuos que está en el aire y que en todas partes reaparece?" Para que Juan García Ponce hable bien de Fuentes y Fuentes de Juanito y Cuevas de Cuevas y García Terrés de Rosario Castellanos y Rosario Castellanos de Terrés (...) ¿no tenemos ya suficiente con la (revista) de la *Universidad* y algunos suplementos y algunas estaciones de radio?" La segunda es la de la joven y ya muy notable poetisa Thelma Nava. Dígame si no se reconocen en estas palabras" Es una revista de un grupo pequeñoburgués, para una capillita la misma- de elogios mutuos. Una revista hecha por un grupo que sigue, anacrónicamente, escribiendo con guantes la literatura, una publicación que pretende con la más sublime de las intenciones sin duda, exhumar el diálogo helénico en esta época en que a la mayoría de los grandes escritores y pensadores les preocupa hablar de la revolución, la integración racial o de lo que sucede en el Vietnam o del hombre espacial" (Carta dirigida a la dirección de *Dialogos* firmada por el lector Edmundo G. Jauregui *Dialogos*, num. 4, Mayo-Junio 65)

³⁶ Algunas de las revistas y suplementos que reproducen las ideas de Marcuse fueron la *Revista de Bellas Artes* y el suplemento *La Cultura en México*

³⁷ Salmerón Fernando, *Perfiles y recuerdos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Ver., 1998.

³⁸ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Genesis y Estructura del campo literario*, Anagrama, España, 1997 p. 404

³⁹ Entrevista a José de la Colina, 1999

⁴⁰ "Con este número se inicia el vigésimo año de vida de nuestra revista. Cuatro lustros de una labor continuada, sin defecciones, de difusión y estímulo de la cultura en nuestro país. Pocas publicaciones de este género podrían aspirar a tanto. Este resultado ha sido posible porque detrás de sus páginas alentaba siempre el alma de la Institución cuyo nombre ostenta (...) Labor de la Universidad es proyectar su actividad creadora en el ámbito nacional. Nuestra Revista está al servicio de esta tarea. No aspira a competir con las publicaciones técnicas, especializadas, a cargo de sus facultades e institutos, sino a cumplir una función a ellas vedada: poner el pensamiento universitario al alcance de un público amplio, dentro y fuera de su recinto (...) Sería nuestro ideal ofrecer un lugar permanente de comunicación y, si es posible fuere, de integración entre los distintos aspectos del saber humano. Por ello pondremos especial atención en las contribuciones que muestren la repercusión de los problemas de una ciencia - natural o humana- en la vida del hombre y ayuden a comprender, así, las transformaciones que sufren su mundo y su pensamiento. Números monográficos, consagrados a cuestiones que afectan al hombre actual, planteadas por una disciplina científica o artística, tratarán de mostrar cómo pueden integrarse diferentes puntos de vista en la dilucidación de un problema. La revista universitaria intenta responder a ambas tareas. El primer círculo de su cuidado estará enfocado a los temas que, sin ser esporádicos o meramente circunstanciales, conciernen a nuestra sociedad y a nuestra cultura, no sólo de nuestro país, sino de la región hispanoamericana de que formamos parte (...)" "Continuidad de una tarea"

⁴¹ Solana Rafael, en *Espejo*, núm. 4, 4º Trimestre de 1967

⁴² Entrevista a Miguel Capistrán.

⁴³ Parafraseo en estas líneas a Elías Nandino por la pertinencia de sus juicios sobre el quehacer revisoril en México. Sus opiniones pueden leerse en la 2ª serie de *Las revistas literarias de México*, INBA, Departamento de Literatura, México, 1964 pp. 167-200

III LA CULTURA INSTITUCIONAL.

La cultura nacional y las relaciones de poder

Si bien en líneas anteriores se abordó el tema del campo literario, sus dinámicas, la relación entre pares y éstos como productores culturales de revistas y suplementos, se deberá hacer aquí un alto para profundizar sobre las estrechas relaciones de poder que se dan entre éstos y el gobierno. Trabajar “para” éste en los sesenta, se convirtió poco a poco en un estereotipo que a menudo rechazaron quienes recién ocupaban nuevas posiciones en el campo literario. Si en el siglo XIX, el escritor era considerado como un hombre de gran calidad tanto moral como intelectual, ya entrado el siglo XX la sospecha de la cercanía con el gobierno provocó un sentimiento de desconfianza acompañado del “fantasma de la cooptación” que amenazaba la posible autonomía del intelectual.

Desde la época de la República Restaurada por Juárez, la participación de los hombres de ideas en la conformación del país fue elemental y decisiva; de manera paralela, tal vez, queriéndolo o no, contribuyeron a la construcción de los cimientos de una fuerte estructura cultural de intereses y poderes cuyas vigas principales son de naturaleza política.

El esfuerzo de un grupo de ideólogos --el más brillante, tenaz y desinteresado que se haya conocido en México-- según los definió Daniel Cosío Villegas: Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Justo Sierra, Gabino

Barreda, José Ma. Vigil y Altamirano, entre otros, a la vez que lograba estabilizar las diferentes tendencias de la gente pensante, edificaba los cimientos de una herencia cultural.

Mas, lo que no se ha tomado en cuenta es que, dentro de esta construcción paralela, también se desarrolló una red más fina aún, de hilos apenas visibles pero sumamente fuertes. Desde los esfuerzos de Altamirano por reunir todas las voces en un concierto pacífico de producción artística (*El Renacimiento*), este "poder" se manifestó en una relación *sui generis* entre una facción dominante – quienes tienen los recursos, esto es, el Estado o algunos particulares- y los productores culturales en todas y cada una de sus jerarquías. Según Pierre Bourdieu,¹ todo intelectual, en cualquiera de las épocas en que se haya desarrollado, pertenece a un campo intelectual donde se juegan intereses específicos; este poder del que se habla tiene más que ver con signos de reconocimiento y gratificaciones que son a menudo imperceptibles para quien no es miembro de este universo, pero a través de los cuales se pueden ejercer puestos públicos; toda clase de presiones, censuras sutiles, obtener reconocimientos, consagraciones y dinero.

Política y cultura, política cultural y simplemente política de Estado, si bien la relación de los grupos de intelectuales decimonónicos con el poder político no marcó mayores diferencias - había otras prioridades- en el camino de estas líneas aparece una pregunta en el marco nacional ¿Dónde esta la cultura y dónde la política, dónde se encuentra la línea divisoria, por demás invisible, de la función del artista y el político? En lo general, la historia literaria de nuestro país deja entrever cómo cultura y política se han servido

una de la otra, aunque no en las mismas proporciones ni en la equivalencia de los beneficios.

En las líneas siguientes, abordaré de una manera general cómo desde el siglo XIX la conformación de los campos literarios – que son cimientos en los que finalmente se asienta nuestra cultura- va tomando forma hasta la “institucionalización de la cultura”, que se da con la conformación del Instituto Nacional de Bellas Artes y la función de éste como órgano rector de una cultura que se niega a seguir preceptos e ideas preconcebidas y homogéneas. De la misma manera se reseñará aquí, la función de las Olimpiadas Culturales de 1968 y la idea de cultura que el gobierno mexicano difundió hacia el extranjero. Nuevamente cultura y política de la mano en un matrimonio nunca muy cómodo y a veces intolerable.

Patria, ciencia, educación y cultura: Ignacio Manuel Altamirano

Cuando se habla de cultura, se hace necesario hacer referencia a nombres concretos, generaciones, trayectorias comunes o solitarias. Una de estas últimas fue la de Ignacio Manuel Altamirano.

Hombre de armas, escritor y uno de los más importantes promotores culturales de su época en nuestro país, fue sin poder predecirlo, quien constituiría, en parte, la base de la cultura mexicana más allá de su siglo. Participó como promotor cultural de su época en el Conservatorio Dramático Mexicano, tuvo que ver con la Sociedad Nezahualcōyotl, presidida esta última por el hijo de *El Nigromante*, Ricardo Ramírez, y fue editor como se sabe, de

la revista literaria *El Renacimiento* (1869), una revista literario-cultural, miscelánea y didáctica, en cuanto a que incluía ficción y poesía e informaba de cuestiones de crítica, historia, arqueología, pintura, música, teatro y ediciones. El resultado fue una crónica, un espejo del panorama cultural, un registro de las producciones más notables en los géneros mencionados, sin caer, fuera de contados casos, en la árida especialización más propia de los boletines de las sociedades científicas.²

Altamirano, además de ser el protagonista, como lo diría José Luis Martínez, del "documento mayor de nuestras letras en esa centuria, (donde) están representados, en efecto, los escritores más característicos, las corrientes literarias más destacadas, los valores culturales más fértiles (...) "³, tenía su propia idea de cultura nacional, una idea mucho más moderna de lo que entonces hubiera podido concebirse. A Altamirano,

(...) le tocó el papel de canalizar, como reformador, las tendencias indigenistas, folklóricas, populares e incluso patrioterías, e influido por sus lecturas sudamericanas quiso ofrecer además de un programa cultural aglutinante, y posible también que un día se pudiera hablar de una literatura plenamente mexicana (...) corremos el peligro de que se nos crea tales como se nos apunta, si nosotros no tomamos el pincel y decimos al mundo: 'Así somos en México' ⁴

Sin embargo, pareciera que la función de Altamirano al frente de *El Renacimiento* lo dice todo, pero a menudo se olvida que este liberal creía firmemente que la cultura debía "civilizar", como sinónimo de educación, a una población que no sabía ni leer ni escribir, en sus discursos solicitaba la participación de la entonces incipiente y siempre rejea iniciativa privada en asuntos de educación, además de los recursos que el Estado debería destinar a

ella; por ejemplo, pide a los escritores que con afán trascendental utilicen a la literatura como elemento estabilizador.⁵

Aunque Altamirano recoge lo mejor del liberalismo en *El Renacimiento* —el equilibrio, la escuela de moderación, la concordia en la conciliación de fuerzas, la tolerancia y el cosmopolitismo— su idea de cultura nacional surge como respuesta al encuentro o al impacto de otra cultura frente a su expansión. Leopoldo Zea explica: “La definición de cultura nacional no es, ni puede ser otra cosa, que el punto de partida para la asimilación de la cultura universal (...)”⁶; y Altamirano ciertamente veía “hacia afuera”, hacia “el impacto” de las diferentes culturas de las que él mismo se nutrió y no sólo lo observó en la ardua construcción de la cultura sino en los deberes de la enseñanza.

A pesar de que el militar observó que era necesario la promulgación de leyes que aseguraran el derecho a la enseñanza y después de ver que la sola ley no podía hacerlo todo, pues había mucho que hacer para ponerla en práctica, luchó en uno de los varios frentes que tenía como tribuna en el periodismo, - el periódico, consideraba, era entonces “el instrumento de comunicación predominante, el instrumento idóneo para educar”

El objetivo de la promoción de Altamirano quería ver orientadas nuestras letras como parte de la cultura nacional que se edificaba fue que éstas llegaran a ser la expresión fiel de una nacionalidad y un elemento activo de integración cultural. Por ello, dice Jose Luis Martínez, con tal de que una obra contribuyera aunque fuese en forma modesta o rudimentaria, a este propósito, “la celebraba con una generosidad que, si restaba en algunos casos objetividad

y proporción a sus juicios, le permitía en cambio, cumplir aquella función de animador que prefirió siempre.⁷

La compleja idea de cultura nacional que Altamirano prefiguró también tuvo que ver con una independencia cultural basada en el conocimiento y dominio de las letras clásicas, de la producción cultural latinoamericana de distintas disciplinas artísticas; para él, lograr una expresión nacional significó que letras, artes y ciencias fueran un elemento activo de integración nacional.⁸ El mensaje perdurable de Altamirano queda sin duda en esta revelación que hizo de la dignidad artística de lo mexicano, mensaje que logró convertir en la doctrina de toda una época y cuya estafeta, tomarían algunos miembros de generaciones posteriores como Agustín Yáñez, José Luis Martínez y Huberto Batis, en instancias gubernamentales de cultura.

Si bien es cierto que en los tiempos de Altamirano la comunidad que hoy llamaríamos intelectual no estaba totalmente definida en grupos, es menester decir que con todo y que existía la urgente necesidad de construir una nación, los intelectuales comenzaron a tomar sus posiciones, algunos cercanos al gobierno, otros formando parte de él, otros en las trincheras de un partido político, otros a la saga en el interior del país. Sin embargo, había muchas más cosas que hacer que dedicarse por entero a la integración de la cultura. Así, el campo político predominó mucho más que el cultural o el literario, y sus integrantes tuvieron la movilidad para actuar tanto en uno como en otro. Los principales miembros del campo político - políticos de formación muchos de ellos- eran parte de los grupos culturales lo cual aseguró su sobrevivencia. Al contrario de lo que sería casi un siglo después de la edición de *El*

Renacimiento, pocos de los integrantes del campo cultural provenían de instancias políticas, pero paradójicamente, quienes alcanzaron en los sesenta un lugar predominante en el campo literario fueron individuos con experiencia política gubernamental.

La transición de lo privado a lo público y de lo público a lo privado. Una idea de nación, un proyecto de cultura

De lo privado que resultó la creación de una cultura nacional a través de las distintas disciplinas artísticas que los liberales intentaron implantar hacia el pueblo en general, los esfuerzos se encaminaron, casi un siglo después, a crear un marco jurídico y constitucional que expresara las intenciones y aspiraciones del gobierno y de algunos grupos que desde el poder incorporaron sus intereses y convicciones en el ordenamiento legal de la nación, pero ahora en materia cultural.

Se crearon entonces –desde la década que va de 1930 en adelante– políticas culturales llevadas a cabo a través de programas orientados y organizados a la promoción y difusión de “actividades culturales” que emanaban con frecuencia de la Secretaría de Educación Pública

Dos ideas fundacionales sobre la cultura y en especial sobre la literatura en 1932 provocaron una importante polémica que se extendió a los límites extraliterarios, ideas que tuvieron que ver con la búsqueda de una “genuina nacionalidad” La primera practicada por escritores principalmente- abogaba por que nuestra literatura dialogara con la producción de Occidente y la otra (llevada a cabo por escritores que a la vez eran periodistas y políticos) invitaba

más a que la literatura testimoniara esencialmente la realidad mexicana inmediata. Estas dos posiciones, bandera de dos distintos grupos (Reyes y los *Contemporáneos* vs. Ermilo Abreu Gómez y Héctor Pérez Martínez) marcaron lo que puede considerarse uno de los primeros cismas en el campo cultural de principios del siglo XX.

En un inicio, la polémica se centró en la noción de la literatura como un compromiso con la realidad en las convicciones estéticas y las responsabilidades ideológicas pero en un campo que —a mi parecer— apenas se constituía como tal, la libre discusión de las ideas no podía darse sin provocar reacomodos dentro del campo cultural. Según Guillermo Sheridan, y “con la costumbre de las culturas latinoamericanas, que, en el ejercicio de la vida literaria tiende a emular los procedimientos políticos, (se organizan en bandos, se afilia a un partido, tiende a fortalecerse con la autoridad política y, lo que es peor, aun como autoridad política”, la necesidad de buscar una nacionalidad a través de esta polémica literaria exhibió no sólo comportamientos extraliterarios que se relacionaban con las siempre complejas necesidades culturales del Estado, en una modalidad de comportamientos clientelares de los escritores hacia al gobierno’ sino la intención de institucionalizar a *posteriori* las letras y las artes

En el centro de la polémica, estudiada a profundidad por Sheridan, quedó claro que “el espíritu vasconcelista” depositado en las elites educadas y sensibles de los años veinte, en los treinta cambió de manos, las que se aprestaron a poner en práctica estrategias que ofrecieran resultado inmediatos y palpables. Con recursos institucionales y con violencia intelectual, esa

generación emergente (Abreu Gómez y Pérez Martínez) apeló escribe Víctor Díaz Arciniéga "(...) a prácticas poco claras, deshonestas y corruptas" para posesionarse del poder, ahora en los terrenos de la cultura nacional. ¹⁰.

Pareció entonces que la definición de los fines de nuestra literatura quedaron de lado porque los polemistas emprendieron el "desprestigio", mediante chismes y descalificaciones a Alfonso Reyes y a los Contemporáneos obligándolos a dejar sus cargos —siempre secundarios según Díaz Arciniéga— en oficinas del gobierno y a que Alfonso Reyes —quien sustituyó al recién ungido presidente Pascual Ortiz Rubio en la embajada en Brasil— fuera destituido dos años después.

Política y cultura, una y la otra, fueron los ingredientes que terminaron por definir —a su manera— esa "genuina nacionalidad" que idealizaba Vasconcelos. Bajo la óptica del los mecanismos de poder, Reyes transgredió los límites del campo político al fungir como embajador; lo cual fue visto —escribe Sheridan— "como un signo ominoso entre los aspirantes palaciegos a la sucesión () esto explicaría el calculado ataque de los nacionalistas en 1932, para con la excusa cultural, minar el prestigio del Reyes político" ¹¹ El regiomontano por su parte, apeló a sus amigos para que intercedieran por él, el campo cultural incipiente, por demás, especialmente el literario, comenzó a moverse en distintas direcciones de tal forma que con el tiempo, y ya fuera de la acción política, retribuiría al escritor sus desventuras, colocándolo así en la posición más privilegiada que el campo literario puede ofrecer. Campo que hay que decirlo, el mismo Reyes contribuyó poderosa y eficazmente a construir

¿Y qué del origen de la polémica? Aunque en 1934, por ejemplo, personalidades como Jorge Cuesta hablaban de nuestra cultura nacional como un recipiente de influencias y afirmaba que, fuera de una reducida minoría, la nación no había tenido una existencia propia, “la occidentalización” – bandera de Reyes y los *Contemporáneos*– se desarrolló sin importar lo que quedara en el camino.¹² Se concretó entonces en los cuarenta y el campo cultural en todas sus ramas se fortaleció con la llegada de numerosos intelectuales españoles a nuestro país.

Sin embargo, de la idea de institucionalizar la cultura que el gobierno no dejó de lado para que determinara el qué, cómo y cuándo de la cultura nacional, nació la fundación de un Instituto Nacional que aglutinó a promotores y productores culturales de diversa índole, creando así un claro distingo entre la institución cultural y la política, y quiénes eran sus miembros

Por otra parte, la idea de que “debe existir previa y forzosamente una elite que cree e interprete una cultura”, fue la clave para que la divulgación y promoción de ciertas manifestaciones culturales dieran origen a sus instituciones y, con ellas, no a una cultura nacional sino a varias¹³

Definiciones como “alta cultura”, “anticultura”, “contracultura”, “cultura popular”, y más recientemente, “cultura urbana” aparecieron en el paisaje para el cual había tantos productos culturales como manifestaciones humanas. Si bien se crearon públicos para cada una de ellas, es de reconocer que hasta la década de los sesenta, prevaleció una idea de cultura elitista y excluyente — que amparada en el mando burocrático de las instituciones como el Instituto Nacional de Bellas Artes — dominó y combatió a las otras. De la

pequeña burguesía al pueblo, y de las instituciones culturales, a la pequeña elite cultural.¹⁴ Las diferencias entre política cultural y política educativa marcaron las diferencias entre civilización y cultura, conceptos que Altamirano consideraba uno solo e indivisible.

La creación del Instituto Nacional de Bellas Artes

¿Cómo se construyó la cultura nacional? A pesar de que nuestro país nunca fue un territorio culturalmente unificado, no digamos desde su construcción como nación independiente, tampoco desde la imposición del régimen español, “hasta donde alcanzan los datos e indicios de la historia remota — escribió Bonfil Batalla — en el territorio que hoy llamamos México nunca ha existido una cultura única o unificada”¹⁵, pero el 30 de septiembre de 1945, todos los más importantes diarios publicaron en varias páginas la síntesis del Programa de Gobierno del licenciado Miguel Alemán. En ese documento, y en la parte relativa a Educación, hay un capítulo dedicado a la “Alta Cultura”. En él,

(...) con el objeto de estimular a quienes se encuentran dotados de genio artístico se creará el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura como un organismo descentralizado pero sujeto a orientación que le imparte el Estado () y será para los artistas mexicanos, para ellos se creará, para formarlos y estimularlos, para proporcionarles un campo en donde crecer y desarrollarse, para darles los elementos teóricos y prácticos con que hacer fructificar sus talentos artísticos() El Instituto de Bellas Artes tiene que ser “nacional” porque es de los artistas nacionales, para que creen y desarrollen el arte nacional. En efecto, el impulso que el Estado dé al arte tiene que estar condicionado por una

serie de principios. No puede ser como el que los particulares (...) La iniciativa oficial (...) debe dirigirse a la creación de un arte nacional.¹⁶

Entre otras cosas, el Plan de Bellas Artes del Comité Nacional Alemanista describe lo que “el florecimiento de las artes significa en México”: 1) el fortalecimiento del carácter y de la personalidad nacionales, 2) el engrandecimiento del patrimonio cultural universal por medio de la aportación que a él da el talento y el genio de los mexicanos, 3) el desarrollo, en México, de actividades artísticas de interés universal, lo que implica un atractivo para los públicos internacionales. Con estas definiciones sobre las artes, la cultura nacional se sujetó a una “Ley Orgánica” donde quedó claro que dentro de sus principios básicos, al Estado “le importa preferentemente el arte que sea expresión del espíritu nacional”.

Así, el 10. de enero de 1947, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura empezó a funcionar según los preceptos de su reciente ley, promulgada el día anterior. Sus primeros funcionarios fueron, en su mayoría, hombres de cultura que habían figurado ya como funcionarios públicos. Carlos Chávez, Blas Galindo, Julio Castellanos, Salvador Novo, entre otros. El apelativo de “Literatura” fue añadido de última hora en el documento porque, según éste, estimular tanto la creación literaria como su investigación “presentó difíciles problemas”¹⁷

Sin embargo, y a pesar de que los asuntos literarios no eran sujetos de estímulos, desde los primeros meses de su ejercicio, el Instituto Nacional de Bellas Artes pensó en la necesidad de contar con un especial medio de expresión— como una acción política— cuyo propósito fuera, por una parte

“recoger y justipreciar las diversas manifestaciones del arte y la literatura en México y por otra, señalar y exponer los motivos y la importancia de las actividades del propio instituto (...).”

En julio de 1948 apareció el primer número de *México en el Arte* – editado por Jaime García Terrés, fusión de un boletín informativo y temas específicamente vinculados con la creación y la investigación– que incluyó una sección de artículos y crónicas relativas a los espectáculos organizados por el INBA: “Considerando la trascendencia de esta labor editorial, el Consejo Consultivo decidió asumir la dirección de la naciente revista.”

A partir del sexenio de Miguel Alemán, el proyecto oficial de cultura nacional se convierte en efemérides, discursos del 15 de septiembre y verbena correspondiente; y en lo que se refiere a la labor educativa, ésta se deja al cine, la radio y a la industria del disco, que, según Monsiváis, “le extraen al nacionalismo cualquier contenido político dejándolo en desfile regocijante”. Así la cultura institucional —“La cultura”— se convierte en objeto de exportación a los sitios de habla hispanica, elemento de distracción popular y “catálogo de lo que desaparecerá sin remedio”¹⁸

En el sexenio de Adolfo López Mateos (1958 a 1964), y por segunda vez con Jaime Torres Bodet como secretario de Educación Pública, correspondió la construcción de museos, escuelas de arte y la creación de organismos, entre los que se cuentan el Centro Nacional de Conservación de la Obra de Arte y el Ballet Folclórico de México, “con partidas especiales fuera del presupuesto. Se observó entonces una política que diera cierta independencia económica a los organismos artísticos para disponer de sus

propios ingresos y crearlos; de esa manera —se pensaba— aumentarían las actividades culturales y al mismo tiempo, se fomentarian trabajos de investigación, experimentación y difusión de las “modalidades artísticas no productivas”.

Para el INBA, en el resumen general del sexenio cuya presentación estuvo a cargo de Celestino Gorostiza, titular de la dependencia, fue muy importante precisar que nunca se incluyeron programas de Bellas Artes cuya

(...) realización no pueda ser considerada de alta calidad, aun cuando el tipo de obras ya sean teatrales, musicales o balletísticas de carácter puramente experimental se presentaron la mayor parte de las veces en locales pequeños adecuados al público limitado que estimula esa clase de espectáculos. Haberlos presentado, como quisieran los partidarios de determinadas tendencias artísticas, en los grandes locales, hubiera sido exponerlos a verse desairados y a defraudar al gran público que espera encontrar en los teatros nacionales que sostiene un tipo de espectáculo culto de verdad, pero del cual no deba considerarse excluido.¹⁹

Por un lado, la elite a cargo de las actividades culturales y, por otro, los productos dirigidos a ella para su consumo produjeron la separación largamente anunciada entre cultura nacional (institucional) y cultura popular. Lo que se pretendió fue dar a México una actividad artística “en consonancia con su categoría y a la altura de los países más cultos del mundo. Esto se hará en la conciencia de la Nación”. De este modo, para el INBA se cumplía la obligación de dar “educación artística” al público adulto afuera de la escuela.²⁰

En cuanto a las escuelas creadas por iniciativa del INBA (Conservatorio Nacional de Música, Escuela Superior Nocturna de Música, Escuela Nacional de Pintura y Escritura, Escuela de Diseño y Artesanías, Escuela de Arte Teatral, Academia de Danza Mexicana y la Escuela Nacional de Danza), el “verdadero problema” fue la preparación profesional del artista, “el campo

adecuado en el que habrá de ejercer su profesión, pues de otro modo se encontraría con que el Estado le dio una profesión improductiva o impracticable y se convertirá tarde o temprano en una carga para la Nación”.

La administración cultural se dio entonces a la tarea de:

- Habituarse al público todo a disfrutar de la producción artística para convertir a ésta en un artículo necesario para la vida de los ciudadanos.
- Difundir el arte mexicano en el extranjero para abrirle mercados que contribuyan a retribuir decorosamente el trabajo de nuestros artistas.
- Seleccionar cada vez más rigurosamente a los estudiantes profesionales de arte, de tal modo que no se dediquen a estas carreras sino aquellas personas que tengan verdaderas posibilidades de dominar su profesión.

Con esto, el ejercicio del patronazgo por parte del Estado se extendió a todas y cada una de las áreas de cultura, con una creciente burocratización. En 1964, la carga fue tal que Gorostiza apuntó la situación de que el gobierno no podía seguir creando indefinidamente organismos artísticos de costoso sostenimiento que habían probado ser poco eficaces. Sin embargo y en plena contradicción, las buenas intenciones de desburocratizar los conjuntos existentes “sin retirarles toda ayuda económica” se venían abajo, “pues esto los predispondría al fracaso y los lanzaría francamente por los caminos del arte comercial, si les ha dejado abierta la posibilidad de tener que luchar para lograr el éxito y mejorar los ingresos” Llama mucho la atención cómo, dentro del discurso oficial, tienen una singular relación la burocratización de la administración cultural y los creadores de productos culturales. La frase textual habla de la clave del poder y sus pugnas “Por alguna razón psicológica, fácil de explicar, el artista a sueldo no da de sí todo aquello de que es capaz”; y si es

fácil de explicar porqué un productor de bienes culturales “a sueldo” o “por encargo” nunca tendrá la libertad de crear lo que quiera, o la hará en términos sumamente acotados.²¹

A pesar de todo, Gorostiza y tal vez Torres Bodet sabían a cabalidad que la vida cultural y artística del país está íntimamente ligada a la educación básica del pueblo, y “sólo en la medida que las grandes masas de población vayan siendo educadas, pueden el arte y la cultura ir extendiendo su radio de acción para llegar a alcanzar su verdadera meta: la de convertirse en un bien del que pueda disfrutar la Nación entera.”²² Sin embargo, cultura y educación recorrían caminos separados hacia ya bastante tiempo.

La cultura institucionalizada

Por una parte, en el sexenio siguiente, el de Díaz Ordaz (1964-1970), nuevos y renovados aires parecen refrescar el ambiente de las instituciones gubernamentales de cultura, pero conforme avanzaban los años, el INBA viviría un lapso climático a raíz de los movimientos sociales que se recrudecieron a partir de 1966. Dos intelectuales originarios de Jalisco,²³ asumen sendos cargos en la administración pública. El escritor Agustín Yáñez, secretario de Educación Pública y el diplomático e historiador José Luis Martínez, director general del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En ambos estudiosos de las ideas de Ignacio Manuel Altamirano en materias política y cultural²⁴ estuvieron presentes los conceptos, tal vez más modernizados, de cómo debería formarse la cultura nacional, aunque estos tendrían que sortear la barrera de la administración -- ya burocratizada hay que

reconocer — y los compromisos políticos que Altamirano no tuvo en su tiempo. Para ellos, el escritor decimonónico fue ciertamente una aguja de marear en la década de los sesenta:

Altamirano nos hace pensar en nosotros mismos, salvarnos por la cultura, por la afirmación de lo que somos, por nuestro paisaje, por el recuerdo de nuestros héroes, clima, historia, todo eso junto lo hace vivir y por eso convocó a escritores por parejo; a los conservadores sus opositores, y a los liberales, sus correligionarios a que juntos *tratemos* de levantar al país y le hacen caso. Hace una obra constructiva y muy buena (...) Descubrí en él su afirmación nacionalista, me gustó la idea y quise propagarla en mi gestión (...) una visión ordenada de la cultura, nacionalista y cosmopolita a la vez; sí, el mundo, pero también lo propio (...) ²⁵

Con este afán, Agustín Yáñez, en su primer discurso como secretario de Educación Pública, en diciembre de 1964, sostuvo que “la República necesita a sus intelectuales” y se refería, por supuesto, a todos los hombres de ciencia, a los artistas y a los escritores.²⁶ El llamamiento de Yáñez no constituyó ninguna sorpresa. Paradójicamente este llamado fue una respuesta a un ordenamiento de ley. La Ley orgánica de la Educación Pública ordena en su capítulo II, de las Facultades y Deberes del Estado en Materia Educativa, la necesidad de estimular el florecimiento de la “alta cultura”.²⁷

A este respecto, “ (...) hay quienes han pensado que el secretario de Educación estaba ofreciendo chambas a sus amigos escritores, los artistas, los hombres de ciencia”, comentó en su columna *Personas y Lugares*, Enrique González Casanova, que si bien celebraba lo dicho por Yáñez, al mismo tiempo, reconocía que la administración pública ofrecía oportunidades de trabajo decoroso a los intelectuales. No se trataba, mencionó, Casanova, de

“cobrar en la nómina sin hacer nada”, sino de llamar a la acción de los intelectuales con el propósito de “acelerar el desarrollo de nuestra cultura”.²⁸

A nivel institucional, José Luis Martínez trabajó para que la promoción y la difusión de la cultura y la educación artística prosiguieran y se ampliaran: “orientadas por normas muy claras: la apertura de horizontes, la expansión de actividades y la preocupación por la calidad de las obras realizadas o auspiciadas (...)”²⁹ En el curso de estos años, el Instituto incorporó el Ballet Clásico de México como compañía oficial; regularizó la realización anual del festival de Música Contemporánea; creó cuatro Festivales de Teatro trashumante; instituyó la celebración anual del Concurso Nacional para estudiantes de Artes Plásticas, en Aguascalientes, con la participación de las escuelas existentes en la República y publicó regularmente la *Revista de Bellas Artes*.

En cuanto a nuevos servicios las salas de exposiciones temporales fueron acondicionadas: cuatro más en las Galerías del Palacio de Bellas Artes, una en el museo de San Carlos y una en el Museo de Arte Moderno.³⁰

Independientemente de la cifras, el Instituto Nacional de Bellas Artes fue “algo así como cosa mía”, explicó José Luis Martínez, y ante la pregunta de cuál era su idea de cultura en términos generales, contestó “servir haciendo lo que te gusta”. Así, la relación entre creadores y el gobierno de Díaz Ordaz se redujo a un comentario que el historiador dio años después a otro administrador cultural:

(...) haz de cuenta que Bellas Artes era una especie de orfanatorio y había que hacer que sobrevivieran los artistas que no tenían muchos recursos para ganarse la vida y Bellas Artes debía ayudarlos. Yo mismo, comenté, compré para el Instituto algunos dibujos que la

pobrecita Nahui Ollin llevaba para ayudarse, incluso, llegué a pagar cuadros en abonos, que deben andar por ahí en Bellas Artes (...)³¹

Tal vez una de las administraciones culturales más “liberales” — hasta antes del 68 — en materia cultural y sobre todo tratándose de instituciones gubernamentales fue ésta de José Luis Martínez. Las capacidades de este hombre de cultura permitieron que la flexibilidad institucional ampliara sus límites de tolerancia al conciliar — a veces no tan afortunadamente— intereses entre grupos, innovar las estrategias de difusión cultural y motivar la creación artística en sus diferentes ramas. Según los comentarios de la gran mayoría de los entrevistados, incluyendo el titular de la institución de aquel entonces, coinciden en que fue una época realmente donde “se dejaba hacer libremente”.³² La participación de los intelectuales en el INBA como creadores de cultura facilitaba la comunicación entre gobierno y la comunidad artística, al mismo tiempo que eximia a éste último del trato directo y rispido por demás. El hecho de que tanto Martínez como Yáñez fueran “los mediadores” facilitó mucho las cosas para ambas partes. A pesar del clima que fue apoderándose de las instancias culturales por acontecimientos un tanto ajenos a los protagonistas, la interlocución INBA -Estado (Yáñez y Martínez) era efectiva, mientras, desde luego, se respetaran las fronteras sumamente susceptibles de la política nacional. Es decir, mientras los intelectuales se mantuvieran al margen del acontecer netamente político, y no se “excedieran” en sus comentarios respecto a éste. De la misma manera, la intermediación del INBA, a la vez que “protegia” a la comunidad, se legitimaba al mismo tiempo. Sin embargo, la onda expansiva de esta legitimación llegó muy sutilmente a las esferas más

duras del poder político; en ocasiones se encapsuló, o simplemente no se sintió. Sin embargo, el Estado tendría la ocasión de echar mano de la cultura ya institucionalizada, en dimensiones avasallantes, con la puesta en marcha de las Olimpiadas Culturales, en 1968; en contraparte, los intelectuales no se limitarían a sólo “crear”, y sus declaraciones en cuanto a la política nacional del momento se haría escuchar en todo el orbe.

*De la cultura mexicana para el mundo
Las olimpiadas culturales de 1968 o El Festival Internacional de las Artes*

No queda aún claro quién promovió la idea. Según José Luis Martínez, Pedro Ramírez Vázquez fue quien vislumbró la posibilidad, en parte porque él fue el presidente del Comité Organizador de las Olimpiadas Deportivas, otra versión, de corte periodístico, da el crédito del evento al Señor Guillermo Magnus, presidente de la Asociación Nacional de la Publicidad desde 1965, sin embargo, al parecer, la idea se le debe a Agustín Yáñez, que en la recopilación de sus discursos de 1967 manifiesta que

(...) desde hace dos años, (1965) durante mi primera visita a Praga, expuse (a Gustavo Díaz Ordaz) la idea de que, aprovechando la reunión mundial de la Olimpiada, México podría ser el escaparate en el cual se mostrara el patrimonio cultural de las naciones concurrentes. Desde que inició su mandato el Sr. Presidente de México () expuse el propósito de reivindicar en los Juegos Olímpicos, el carácter que Grecia les infundió () se lo comuniqué al Señor Presidente con la información del buen acogimiento que los funcionarios del país (visitado) habían dado a una vasta cooperación ante la próxima Olimpiada³³

Con el argumento de “devolver a los Juegos Olímpicos el carácter que Grecia les infundió”, esto es, no sólo demostrar destrezas físicas sino “competencias espirituales, treguas de paz e incentivos a la creación de los artistas”, además de abrir boca, las Olimpiadas mexicanas añadirían el toque cultural que ni antes ni después aplicarían otros países en eventos semejantes. El ambicioso proyecto cultural, que Monsiváis comparó con las fiestas del Centenario porfiriano³⁴, incluyeron la participación de 36 países, que a lo largo de todo el año mostraron un nuevo escaparate de lo que la fiesta olímpica significaba para México. Tal vez nuestro país no podía jactarse de la fuerza física de sus deportistas, tampoco aspiraría a un gran número de preseas, pero “cuenta con un patrimonio cultural en el que apoya su proyecto de la Olimpiada de la Cultura.”³⁵

Si la estabilidad alcanzada gracias al entonces partido de Estado hizo de la “paz social” uno de los mejores argumentos de su legitimidad histórica, era claro que muchas naciones latinoamericanas sufrían de “inestabilidad permanente”; sin querer y por ende, México tendría que sobresalir con otro cariz que no lo ligara a esta inestabilidad. Las no tan vagas ideas de desprestigio histórico y un claro sentimiento de inferioridad aunque fuera célebre la “hospitalidad de nuestra gente”, se comentaba aún en algunos titulares extranjeros. La publicación alemana *Der Spiegel*, una revista caracterizada por la seriedad de sus reportajes, presentó a México, en los primeros meses de 1968, como un país en el cual

(...) siete millones de habitantes se alimentan de gusanos y raíces, en todas partes impera la brutalidad, en el conocido lugar de veraneo, Acapulco, ocurren todavía hoy aproximadamente dos asesinatos por día. Asaltos, robos y violaciones suceden con

frecuencia en la carretera (...) todavía hoy existen bandas de asaltantes que atacan por las noches... 7 millones de habitantes desconocen el sistema monetario... (y en un afán de presentar a México como un pueblo de nacionalistas exacerbados y primarios, presenta datos como éstos) (...) que la cerveza se llama Moctezuma y el cemento Tolteca (...)³⁶

En lo que se refiere a la política, *Der Spiegel* señaló:

(...) el PRI es para México lo que Mao para China (...) y no hay periódico ni revista que no se permita el lujo, sin que ello le acarree el menor problema, de criticarlo y hasta de satirizar a sus dirigentes (...) Afirma que México con el poder de sus presidentes, se gobierna bajo la forma de dictadura (...)

La revista alemana no tenía del todo la razón, pero en estos fragmentos puede apreciarse la idea que al menos los lectores alemanes tenían de nuestro país.

Una vez que se concedió la organización de los Juegos Olímpicos a nuestro país, la cereza del pastel sería el Festival Internacional de las Artes; una decisión tomada a contracorriente a pesar de que el país se convulsionaba cada vez más, con numerosos grupos que se manifestaban en las calles del país. Los titulares de periódicos y revistas lanzaban a gritos sus encabezados "Marcha por la libertad de los presos estudiantes", "Vallejo reanudará este 18 su huelga de hambre"; "Si por lo complejo del problema, que es fácil de resolver, se sigue la política de dejar correr las cosas como van, la crisis volverá México ante la crisis universitaria", por Vicente Lombardo Toledano³⁷ Aun así, la vida institucional que parecía lo suficientemente sólida como para evadir cualquier contratiempo, no lo era tanto.

Las olimpiadas en sí mismas, y el Festival de las Artes serian entonces dos poderosos argumentos para hacer ver a México de una manera completamente distinta de como *Der Spiegel* y otras voces pretendian mostrar al país. La publicación de ese reportaje fue sólo un botón de muestra de cómo el gobierno mexicano no quería que se viera a México. Sin embargo, el sacrificio económico que implicó gastar millones de pesos a cambio de "prestigio" fue una pesada carga. El editorial de la revista *Siempre!*, por ejemplo, expresa en su momento que si bien la olimpiada es una especie de promoción turística, "hay maneras mucho más baratas de hacerlo", y deja entrever que la intención final de la organización de este evento se debe más a razones políticas que pretenden peregrinamente adquirir "prestigio" para el país. Sin ningún remedio ante la decisión tomada, el editorial finaliza: "tendremos que echar mano de recursos escasos, reservados para más vitales necesidades y dedicarlos a quedar bien" ³⁸

Así las cosas, el viernes 19 de enero de 1968, Gustavo Díaz Ordaz sonriente y satisfecho, posó para la prensa en el palco de honor del Palacio de Bellas Artes al lado del presidente del Comité Olímpico Internacional, Avery Brundage, para atestiguar el primer acto de la Olimpiada Cultural. A pesar de que las actividades del Festival de las Artes no se televisarian como las justas deportivas, la inauguración se hizo con los mejores presagios ³⁹

Se celebraron más de 20 actos en distintas disciplinas: danza, pintura, teatro, música etc., predominando la presencia de la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS) y países de corriente socialista. Las crónicas periodísticas de la época dejan entrever una complicada organización de las

actividades, y las críticas a las presentaciones fueron más desfavorables que en su favor.

“Prácticamente todos” los intelectuales de la época tuvieron que ver algo con la olimpiada. De 1967 a 1969 el grupo que renunció a la UNAM (Juan Vicente Melo, Huberto Batis, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Tomás Segovia, entre otros) fue convocado por Pedro Ramírez Vázquez en el Comité Olímpico “¿Quién no trabajó para el Comité?”, se preguntó Huberto Batis, quien como muchos, contribuyó a la edición de cuadernillos que abordaban distintas disciplinas deportivas:

El primero en llegar fue Tomás Segovia, como traductor. Rogelio Alvarez montó una oficina de publicaciones y otra Beatriz Trueblood, donde fuimos a dar nosotros. García Ponce y Melo, para desquitar el sueldo, escribían de lucha libre, canotaje, levantamiento de pesas y cosas así (...) Por mi experiencia en impresiones, Ramírez Vázquez me nombró coordinador editorial, les di chamba a José Revueltas, Ali Chumacero, Augusto Monterroso, Emilio Carballido, Oscar Oliva, Juan Carvajal (...) ⁴⁰

La gran maquinaria se puso en marcha. Mas algunas protestas se alzaron contra los altos costos de los actos. Pedro Ramírez Vázquez expuso en una entrevista realizada por Jacobo Zabłudowsky que “en el Palacio de Bellas Artes el costo más alto fue de 125 pesos, pero lo presentado en el Teatro Ferrocarrilero – que era lo destinado a las clases populares- tuvo un costo de entre \$8.00 y \$10.00”. ⁴¹

Sin embargo, a pesar de lo que dijera el presidente del Comité Organizador, en la realidad, los lectores de revistas y potenciales espectadores se inconformaron a través de la prensa. La queja más airada provenía de voces que señalaban el corte “clasista” de la presentación de los actos, las funciones

destinadas “al pueblo constituidas por funciones teatrales donde se exhiben espectáculos al nivel de Capulina con obras majaderas por su mal gusto y su bajo nivel artístico”.⁴²

Como parte de la presentación de México ante el mundo de tantos eventos, el INBA encargó a Emilio Carballido la elaboración de los programas artísticos que se distribuirían al público asistente a los actos, muchos de ellos extranjeros; se enviarían a embajadas como material promocional y, finalmente, quedarían como un ejemplo más de las posibilidades creativas de los mexicanos.

Pero la tardanza en la realización y entrega de dichos programas causó serios disgustos no sólo en la prensa nacional e internacional que “cubría los eventos”; sino en el público que la mayoría de las veces se quedaba sin saber qué se tocaría o quiénes eran los protagonistas de la obra de teatro a la que asistían, en el mejor de los casos los programas llegaban cuando el acto ya se había terminado: “En dos eventos llegaron al final del intermedio, en otros dos al final de la función y fueron repartidos a la puerta junto a los que tocan el cilindro, y en otros de plano no llegaron: tuvo la gente que enterarse por el sonido local más o menos de qué iba a tocar la orquesta” Aunque la elaboración de los programas fue un tanto complicada y delicada, el enojo – que iba de menos a más– fue ventilado en la prensa con machacona insistencia, en especial por Alberto Domingo en la revista *Siempre!*, que resaltaba el desprecio por el público mexicano– pues a él no estaban dirigidos los folletos promocionales– a la vez que se burlaba de la calidad de los textos y del prestigio de sus autores

Carballido respondió a Domingo de una manera sumamente diplomática y dejó ver que en efecto, el primer objetivo era ofrecer la información al espectador, si, pero también hacer ver hasta el último detalle, y a otras naciones, que México era un país occidentalizado, pacífico y moderno: "La difusión internacional, por tanto, es el propósito básico de los programas (...) La distribución en México es obviamente secundaria (...) el consuelo (a lo ingrato de la tarea) es que el impacto internacional de las publicaciones ha sido espléndido y ha dado el debido relieve mundial al Programa Cultural de la XIX Olimpiada."⁴³

La respuesta de Domingo no se hizo esperar:

No nos convence ni tantito (...) la carta del amigo escritor Emilio Carballido acerca del desperdicio de programas, cartas, reseñas y demás materiales gráficos de la Olimpiada Cultural. Porque eso de que, por ejemplo, no están hechos para acompañar las funciones a que se refieren, sino para consumo del extranjero, pues (...) En la reseña gráfica no. 32 "El tiempo y el lugar en la Noche de México" se hace propaganda a emborrachaduras de discutible lujo . como cualquiera edición de la "extra". *Claro que como el texto es de Juanito Garcia Ponce ... se dirá que el piernaje del Can Can y el botellaje del Tenampa adquieren color y sabor de cultura ¿no? Como alta cultura ha de ser también eso, mi querido Emilio, de dar función en Bellas Artes y mandar el programa a Estocolmo.*⁴⁴

Si una buena parte del enojo de algunos periodistas tenía su razón de ser en la desorganización de los actos y los altos costos de que se quejaban los lectores, Domingo lanza una provocación al grupo del que formaba parte Carballido: "...claro que como el texto es de Juanito Garcia Ponce..." Independientemente de los resquemores que la presencia del crítico de arte, por mencionar alguno pudiera resultar incómodo para el resto de quienes trabajaban en la prensa, esta frase permite elucubrar que dentro del campo

literario, el gobierno — al convocarlos a través de Beatrice Trueblood — había mostrado ya cierta intención de “privilegiar” a un nuevo grupo de intelectuales. Entrecornillo privilegiar, porque pareciera que el selecto grupo de colaboradores literarios y editores que se formó para el caso, era en realidad la estrategia para mantenerlos — a través de una buena paga que en ese entonces era muy escasa habiendo la gran mayoría de ellos renunciado a la UNAM— como un objetivo fácil de identificar y controlar. Si fue una estrategia institucional, ésta tuvo cuestionables resultados.

Por otra parte, se presentó, entre muchos otros artistas, Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba, “formidable compañía que creemos va a ser la cabeza del Festival Internacional de las Artes”; *Marat-Sade*, la polémica obra teatral que fue puesta en escena por años con gran éxito en el extranjero, fue presentada en nuestro país por el dramaturgo Juan Ibáñez. Las críticas y los públicos se dividieron; para unos fue “una obra que tiene que ver todo el público”, y para otros: “¿cómo definir pues esta cosa?, ¿marrullería artística?, un escupitajo en la cara del respetable público”. Por su parte, Siqueiros presentó su conferencia: “La pintura Mural y el grabado de México en las Olimpiadas Deportivo-Culturales en México”. En la tribuna reafirmó su convicción de que el arte plástico debía abrirse al pueblo y constituirse en la vanguardia de sus luchas. Los ánimos se encendieron, los jóvenes asistentes (artistas plásticos) —Cuevas el primero— tacharon de reaccionario en el arte a Siqueiros por cuanto se opone —dijeron— a toda forma nueva e insiste en su lenguaje político a ultranza.⁴⁵ A pesar de todo, fue uno de los actos “más

importantes dentro de la Olimpiada Cultural". Las luchas dentro del campo literario siguieron con éste y otros matices.

Y como las ideologías tienen mucho que ver con la cultura, las inclinaciones políticas de "izquierda" de los responsables de la cultura institucionalizada se mostraron a modo de una "semana soviética". Se presentaron: en el Auditorio, el Music Hall de Moscú, "para el público de la clase media"; en Chapultepec, al aire libre el poeta Evgueni Evtushenko, presentado por Salvador Novo, "el Rafael sin música para las clases menos que media, pero también para la crema de la intelectualidad que se ha desecho en agasajos postineros en su homenaje"; en el Estadio Azteca (sin techo) jugaron los rusos y, en Bellas Artes para "la gente fina", una violinista soviética: Marina Yeshvili.

En su gran mayoría carentes de publicidad y difusión⁴⁶, algunas de las actividades del Festival se celebraron "en provincia", en especial en Guadalajara, en el Teatro Degollado (*La Traviata* dirigida por Jiménez Caballero, que agotó las localidades); a otros lugares como Hermosillo, Culiacán, Mazatlán, Tepic y Monterrey, según los proyectos llegarían espectáculos de ballet, música y teatro, como *Tosca* o el Ballet de Canadá. Sin embargo, la prensa de la época no reporta, al menos la de la ciudad de México, a través de corresponsales, la celebración de estos actos. Probablemente, la falta de difusión y la centralización de las actividades representaron obstáculos que salvar para lograr la asistencia de los convocados.

Dos años antes de celebrarse los Juegos Olímpicos, en 1966, y como parte de las actividades ordinarias que ofreció el INBA, figuró la presentación

del Ballet de Guinea, cuyo elenco femenino salía al escenario con el pecho descubierto. Un acto de censura – intentar tapar sus senos con brassieres improvisados- causó revuelo en la prensa nacional. Salvador Novo relató en sus memorias el hecho:

A las señoritas africanas no les permitieron salir a escena como acostumbraban a andar en su país de origen. El día mismo de su llegada, un competente e improvisado ejército de costureras se aplicó a confeccionarles *brassieres* a su medida, con lo que se vieron en la necesidad de ensayar para acomodarse a semejante estorbo pectoral. Esa primera noche una sola de ellas tuvo el gesto rebelde de rechazar el sostén del busto y de aparecer con las tetas depositadas sobre la bandeja con que se acerca al patriarca de la tribu. Las demás salieron con antifaces, y tan exagerados, que era evidente que de lucirlos así de grandes protestaban contra la pudibundez realmente ridícula de las autoridades (no llegó a saberse de dónde partió la orden) que se los impuso.⁴⁷

Esta orden de censura, se especuló en la prensa de la época, provenía del director de Bellas Artes, José Luis Martínez. En realidad y a la distancia, un joven investigador cercano a Salvador Novo en aquel entonces, Miguel Capistrán, afirmó que la orden provino de la esposa “del señor presidente”

Como si los aspavientos de entonces no hubiesen sido suficientes, el Ballet de Guinea visitó nuevamente nuestro país a propósito de la Olimpiada Cultural. En esta ocasión “cambió el mojigato criterio oficial”, que toleró además, las *topless* en los cabarets que brindaban servicio a la sedienta prole de turistas que visitaban el país. Esta segunda presentación⁴⁸, dio pie a la reflexión de un lector que contempla el panorama por demás tenso, de los meses cercanos al de octubre de ese año

La complacencia es sólo para que la pacata ciudad de México adquiriera apariencia de metrópoli muy internacional (...), pero se acabará la francachela olímpica (...) los gatos retozones volverán a sus sólo subrepticias excursiones de azotea... las siete plagas de la represión se abatirán sobre la ciudad de México, que volverá a dormir todas las noches, tempranito, sin más inquietudes que las de sus antiguos sueños olímpicos.⁴⁹

El país entero vivía una doble vida: por un lado, la gran Orquesta de Hallé de Manchester, el Taller Dramático de Cuba, los teatros Noh y Kyogen del Japón – uno de los espectáculos más fascinantes del mundo- y por otro, la inminente renuncia de Javier Barros Sierra como rector de la UNAM y el debate sobre el otorgamiento de la ciudadanía a los 18 años, entre otros.

Pais con doble vida

A finales de julio de ese año, el cielo no se abre, como diría Alfonso Reyes. A pesar de las celebraciones, el ambiente se enrarece cada vez más. ¡Una tregua Olímpica! puede ser tal vez la solución para que los ánimos amainen. Por un lado la prensa que favorecía las acciones gubernamentales contrapunteaba las opiniones de los lectores, por otro la que ejercía su condición crítica – muy pocas en realidad- en medio de una preocupación creciente llama al diálogo, a la tolerancia, a “dejar que se enfrien los ánimos”, pero es imposible hacer una tregua, los presagios esta vez eran los peores.⁵⁰

Para servir de contrapeso a las voces discordantes referidas a las presentaciones de la Olimpiada Cultural, tanto Miguel Alemán Velasco, Rafael Solana y Jacobo Zabludowsky, entre otros y desde sus tribunas en la prensa nacional, emprendieron una seria campaña para resaltar en lo posible, el esfuerzo de las instituciones culturales: "Nos hemos puesto en contacto con las más altas expresiones del espíritu de los pueblos y hemos aportado el conocimiento universal de la cultura propia"; "se ha tratado de opacar el espléndido alcance de la Olimpiada Cultural diciendo que no ha llegado al pueblo (...) ninguna ciudad del mundo ha tenido en un solo año el número de espectáculos de primer orden que en éste ha tenido México"; "¿La olimpiada, Fraude? ¡No! Cada quien con su cultura y la paz sea con todos"

En medio del tráfago que significó la presentación de numerosos grupos artísticos, la realidad social amenaza agazapada. Agustín Yáñez apenas pudo participar en la celebración. Las demandas en alta voz de la urgencia de una reforma educativa – como si eso fuera suficiente para calmar a "los muchachos"- se extendió por la prensa y en todos los sectores del gobierno de Díaz Ordaz. El secretario de Educación Pública guardó más que una prudente distancia en esos meses; rara vez apareció en la prensa, casi desapareció del mapa nacional e intelectual en aquellos días. Quienes en determinado momento pudieron estar cerca de él – tal vez algunos miembros de la "mafia"- no externaron ninguna declaración en contra o a favor del secretario, sus giras de trabajo poco se "cubrieron" por reporteros. Yáñez trabajaba en un completo silencio. Receloso, no aceptaba entrevistas y, cuando lo hacía, sus respuestas eran de tal forma monosilábicas que los reporteros preferían hacer notas de

color sobre su despacho o estado de ánimo, que “vaciar” sus respuestas en una entrevista. Incluso años después de su participación como secretario de Estado, se negó a hablar de su función al frente de la Secretaría en esos años.⁵¹ A modo de especulación y por lo que puede leerse entre líneas de los testimonios, pareciera que Yáñez trataba de conciliar los intereses de la comunidad intelectual de modo que no “provocaran” la ira de Díaz Ordaz. Preguntaba, sondeaba, asistía a reuniones, escuchaba arengas y conversaciones de café de los miembros de distintas generaciones para idear una estrategia donde estudiantes y gobierno no llegaran a los extremos.

Parece ser que Yáñez, designado entonces por el presidente como “representante del gobierno” junto con Luis Echeverría, secretario de Gobernación, “cabildó” para ambos lados, a pesar de simpatizar con movimientos sociales al igual que José Luis Martínez, el director del INBA. Sin embargo, la posición de funcionarios públicos no les permitía la movilidad e independencia necesarias para actuar. El secretario de Educación trató de convencer a la comunidad política de esos años — ignorante e insensible en su mayoría — de que el diálogo podía hacer más que la violencia extrema. Tal vez Yáñez vislumbró la ira inconmensurable a la que podía llegar el presidente y el respeto que éste sentía por su secretario de Educación era un arma que el escritor utilizó para ser escuchado. Sin embargo, el problema superó con creces cualquier esfuerzo hecho y por hacer. Los “diálogos públicos” fueron un fracaso. Yáñez se vio entonces rebasado por los acontecimientos.

Cada día que pasaba, tanto estudiantes como intelectuales se inconformaban a través de desplegados en la prensa. Todas las generaciones de

escritores mencionadas en líneas anteriores tuvieron un punto de encuentro en el Comité de Intelectuales y Artistas, donde las diferencias entre unos y otros desaparecieron, al menos en ese sentido. Sin embargo, el gobierno parecía estar más interesado en intimidar a la clase intelectual mexicana y mostrarla — en un juego de acusaciones mutuas — decadente y pútrida. Esta era tal vez una opción para silenciarla, no a la mayoría pero sí a gran parte de ella, incluso exhibirla como carentes de toda autoridad moral.

Los articulistas Roberto Blanco Moheno y Rafael Solana, escribas a sueldo entre otros, en las páginas de la revista *Siempre!*, publicaron sendos artículos donde se desprestigiaba la labor del intelectual.⁵² La principal defensa de los “intelectuales orgánicos” radicaba en que la clase intelectual “vivía” de los favores del gobierno, y por tal hecho, era de esperarse que ésta no tomara posición en asuntos que “no le correspondían”. La autonomía del intelectual fue entonces un elemento muy importante para poder decir o hacer. A las generaciones de *Medio Siglo* y del 68 no les importó gran cosa este tipo de ataques que confundían a la opinión pública, pero su presencia era tal que una opinión de un intelectual reconocido, si era escuchada por una parte de la población.

Y es que los argumentos de “vivir del Estado” eran una verdad a medias. Si bien es cierto que muchos de los escritores de estas generaciones trabajaron en instancias oficiales de la UNAM, es decir, el gobierno, esto no los remitía a un círculo cerrado donde solo debía hablarse de literatura o arte, como si lo consideraban y lo llevaban a cabo sus detractores. La idea de Moheno y Solana de trabajar para el gobierno incluía de paso convertirse en

un incondicional; sin embargo, estos nuevos grupos de escritores no lo consideraban así, porque precisamente la distancia que guardaron con las instancias gubernamentales, — no ser funcionarios públicos — , la autonomía ganada ya dentro y fuera del campo literario y las causas que provocó la profesionalización del escritor formaron parte de una nueva conciencia crítica. Se podía trabajar para el gobierno, pero no convertirse en un incondicional ni en un propagandista.

En el mismo número, de *Siempre!* en que Moheno y Solana defendían las posiciones gubernamentales, aparecen las declaraciones de Juan García Ponce, uno de los escritores que más valentía demostró ante las circunstancias, y entonces que apeló al derecho ciudadano de opinar

- Y los intelectuales ¿qué tienen que ver con la política? ¿Tú, Juan, por qué escribes artículos políticos?
- Intelectual o no, primero que nada es ciudadano, y como tal tengo que cumplir con mis deberes ciudadanos. pienso que como escritor para tener el derecho de escribir lo que me da la gana, también tengo el deber de responder en la medida de las capacidades que me da mi oficio cuando creo que debo decir algo como ciudadano.⁵³

Quien recurrió en serio a la prensa fue Díaz Ordaz. De mayo a septiembre, en el semanario, por ejemplo, apareció en entrevistas, comentarios y cartas que sumaban de seis a 14 apariciones por mes, en ocasiones por más de tres páginas, en cada edición. En otras publicaciones de corte oficialista, la presencia fue mayor. La preocupación presidencial fue evidente y a la distancia, la presencia en medios como *Siempre!*, uno de los más críticos de entonces, sugiere que el presidente "calibraba" el terreno intelectual todo el tiempo. El 7 de junio, día de la "libertad de prensa", declara a la revista "La

prensa mexicana es libre... y con taxímetro. Ante la crítica más severa que se le ha hecho, oculta y desvirtúa el discurso del presidente. En el banquete celebrado, el Ejecutivo eleva como lección al periodismo de México un principio de José Pagés Llergo".⁵⁴ Pareciera que Díaz Ordaz lo intentó todo, principalmente, convencer y quedar bien con la prensa crítica.

Lo paradójico de la relación entre el Estado y el grupo de intelectuales alrededor del Instituto Nacional de Bellas Artes y *La Cultura en México* fue que, mientras el día de la libertad de prensa, el joven poeta Evtushenko junto con la plana completa de colaboradores y redactores del suplemento aparecían fotografiados en gran convivio: ahí estaba Benítez conversando con Díaz Ordaz y Pagés Llergo, Evtushenko, con los brazos extendidos, declamaba sus poemas al mismo tiempo que alguien parecía sostenerle el micrófono; Monsiváis, en una esquina, distante, observaba a los demás invitados, sonrisas de Solana y Moheno; cara seria de García Ponce. A la distancia, nadie podía haberlo previsto: esa misma intelectualidad sería pocos meses después ferozmente perseguida.

El 27 de agosto de ese año, la escritora Elena Garro y uno de los líderes estudiantiles, Sócrates Campos Lemus, involucran a más de 500 intelectuales en el movimiento estudiantil y señalan a algunos como "líderes ocultos" del Consejo Nacional de Huelga. Entre ellos Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, Leopoldo Zea, Rosario Castellanos, Luis Villoro, Ricardo Guerra, Emmanuel Carballo, José Luis Cuevas, José Luis Ceceña, entre otros. Muchos de ellos, activos colaboradores en sus distintas disciplinas, del mismo órgano institucional de la cultura.⁵⁵

El 18 de septiembre, entre las 22 y 22:30 hrs. sucedió la ocupación de CU por miembros del Ejército que detuvieron sin discriminación y entregaron a las autoridades policiacas y judiciales a varios centenares de personas, funcionarios universitarios, maestros, estudiantes, trabajadores administrativos y de intendencia, quienes en ese momento estaban en el recinto universitario. La tarde del domingo 22 del mismo mes, el rector Javier Barros Sierra anunció su renuncia.

Como parte del gran mar de actividades que representó la justa artística y el que sería uno de los actos más importantes de ésta, se planeó el Encuentro Internacional de Poetas donde participarían Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Octavio Paz, Robert Graves, Eugene Ionesco y Evgueni Evtushenko, entre otros. Dicho encuentro no llegó a celebrarse como tal a raíz de la matanza de Tlaltelolco. Los primeros dos poetas, argumentaron compromisos adquiridos con anterioridad para no asistir. El campo literario internacional cerró sus filas. Las circunstancias y la presión ejercida sobre el campo literario mexicano — la entrada de nuevos talentos con inclinaciones de "izquierda", las luchas internas, la existencia de varios grupos, la inclusión de periodistas-literatos en favor y en contra del gobierno, la carrera por el nombre y el prestigio, las voces de intelectuales en el extranjero y las condiciones sociales del país, entre otros — urgían a que se definiera una posición que de alguna manera fuera un parteaguas en la construcción de la nueva historia intelectual de México. Tal vez sin quererlo, o queriéndolo, tal vez por razones de una moral republicana o de una actitud que a largo plazo pagaría con creces el "sacrificio", uno de los

intelectuales más renombrados en el país, dejaba su puesto y su carácter institucional: Octavio Paz renunció como embajador de México en la India.⁵⁶

El campo literario e intelectual de entonces se reacomodó en bandos a favor y en contra de Paz. Sin embargo, lo realmente importante es que la renuncia del poeta fue un argumento poderoso que utilizaron los grupos de intelectuales para presionar al gobierno de Díaz Ordaz. En una rápida respuesta, la consigna gubernamental redobló sus esfuerzos para rescatar la credibilidad que perdía con celeridad a un paso de los Juegos Olímpicos. Así, como el encuentro de poesía no podía cancelarse, es más, *debía* realizarse a como diera lugar, visitaron nuestro país, Evtushenko, Ionesco, Graves y el escritor portorriqueño, Jorge Luis Morales.

Por otra parte, en el clima de evidente represión, Fernando Benítez expone su posición frente a los sucesos, al dejar claro que la sociedad intelectual no era culpable de lo ocurrido. Su presencia como el administrador de capitales simbólicos y detentador de algunos, como cabeza de la "mafia" e intelectual prestigiado, se hizo más importante ante el hostigamiento que se recrudecía. No era la primera vez que Benítez sacaba la cara para defender o protestar; ya lo había hecho en el asunto Orfila, lo hizo en el caso del rector Chávez, tocaba ahora defender al gremio y tomar de una vez por todas una posición que marcara, al igual que Octavio Paz, la pauta a los pares.

(...) ¿Es culpable la clase intelectual de todo lo ocurrido? En el fondo sí es culpable, del mismo modo que fueron culpables los pensadores y los intelectuales de la Independencia. No son precisamente el rector Barros Sierra y Víctor Urquidí los únicos que han sido objeto de una campaña de difamación, sino de hecho los intelectuales del país ligados a la educación superior () la historia de México ha oscilado siempre entre

la anarquía y la dictadura (...) Aquí no ha pasado nada se apresura a decir el PRI. Sin embargo, el dilema está planteado. O el inmovilismo se modifica en forma radical o el malestar popular seguirá creciendo con su inseparable secuela de anarquía y dictadura. Aún estamos a tiempo de evitarle a México un daño irreparable. Los intelectuales al advertir el peligro en que nos encontramos, se han hecho intérpretes, una vez más, de la conciencia nacional. Sería pues aconsejable oírlos, en lugar de golpearlos con el terrorismo y la calumnia.⁵⁷

Mientras las guerras en el campo literario y los reacomodos se daban, parecía que la intelectualidad mexicana carecía de una estrategia definida para protestar por los acontecimientos. Apelando a los prestigios y las relaciones, varios grupos coincidieron aunque en forma distinta, en un mismo punto: evitar la represión. Unos firmaron desplegados, otros utilizaban la herramienta del periodismo para alertar a la población lectora, otros exhortaban hacia una acción menos política y más subversiva, otros apelaron a sus pares en el exterior buscando un respaldo que tuviera más fuerza.

A esto último, la respuesta fue un telegrama publicado en *La Cultura en México*, en su editorial "Los días de la ignominia", dirigido al "Presidente de la República Mexicana" firmado por Simone de Beauvoir, Jean Cassou, Vercors, Jean Paul Sartre, Joan Luc Godard, Marc Saint Saens, los profesores André Kastler (Premio Nobel), Pierre Samuel, François Bruhat, fechado el 6 de octubre de 1968, en París, donde se solicitaba "se reasuma el diálogo como lo piden los estudiantes."⁵⁸ Sin embargo, aunque la comunidad intelectual coincidía en contrarrestar la represión, no hubo tregua dentro del campo literario.

Mientras, dentro de las instancias gubernamentales, los encargados de la cultura también sufrieron la represión con otros matices. Ante los

acontecimientos, Agustín Yáñez presentó su renuncia como secretario de Educación Pública, apoyado por las diferentes dependencias del INBA, pero "nadie le renuncia al presidente".⁵⁹ Se dio entonces el espionaje también en oficinas públicas. Según Huberto Batis, su inmediato superior, se veía forzado a escribir en papel lo que no podía decirle libremente en su oficina entre menos comentarios hubiese de viva voz, mejor.⁶⁰ Por su parte, José Luis Martínez, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, arriesgaba en esos momentos, mucho más que un puesto público: a su hijo:

Veía cuando pasaban las manifestaciones por la puerta de Bellas Artes, un día me dije: si quieren entrar, trataré de convencerlos de que lo hagan pacíficamente, sin destruir, me preocupaban los cuadros expuestos especialmente para la Olimpiada Cultural. Sufrí mucho ese año. Entonces mi hijo mayor estaba en edad de estudiar, era amigo del rector Barros Sierra y le habían comentado junto con un grupo de amigos que fuera a las manifestaciones y le informara qué pasaba con una visión objetiva de los sucesos. Ese día yo estaba designado para ir a París y presidir la Comisión mexicana que iba a la reunión de la UNESCO y tenía una junta en Relaciones Exteriores (el edificio situado a un lado de la Plaza de las tres Culturas) con Jorge Castañeda padre, (Jesús) *Chucho* Cabrera, Portirio Muñoz Ledo y otros. Me acuerdo que iba en mi cochecito por la calle para entrar a Relaciones, pero no me dejaban porque por ahí estaba todo alborotado. Me fui a mi junta cuando empezaron los disparos. Ésta se acordó para las 17 00 horas, y conforme pasaba el tiempo vimos lo que ocurría a través de las vidrieras del edificio. Uno de los chóferes de algún funcionario se quedó en una de las puertas con un balazo en el estómago (silencio). Esa noche la pasé con una angustia terrible porque no sabíamos nada de mi hijo *Pepe* (José Luis Martínez, hijo). Supe de él dos días después. Ese día lo refugió junto con otros muchachos, una señora de uno de los departamentos del complejo de edificios. No sabía si vivía o no. A los dos días pudo comunicarse por teléfono. Fueron momentos terribles. Los muchachos estaban enloquecidos de soberbia, agresión e inconsciencia, el país estaba desajustado, con una gran violencia, violencia que el gobierno decidió parar de manera brutal (). pesqué un catarro alérgico que me duró un mes (silencio), tenía las narices llagadas ¡Qué días terribles aquellos!⁶¹

Héctor Azar, Jorge Hernández Campos, Luis Herrera de la Fuente, Catalina Sierra, Sergio Galindo, Antonio Acevedo Escobedo, Ruth Rivera y Huberto Batis, entre otros, colaboradores cercanos del director de Bellas Artes, se mantuvieron en sus puestos.

Uno de los visitantes más distinguidos y promocionados dentro del Festival Internacional de las Artes fue el escritor ruso, Evtushenko.⁶² El poeta despertó gran curiosidad no sólo en el medio intelectual sino en el público en general gracias a su peculiar manera de "cantar su poesía". Con una gran capacidad histriónica, delgado, rubio, vestido de negro hasta el cuello, lo mismo se presentó en la Alameda Central que en la Arena México ante un lleno de 30 mil personas. En diciembre de 1964, según el *New York Times* el joven poeta leyó buena parte de sus poemas "explosivos", que lo mismo abordaban la realización de un proyecto hidroeléctrico en Siberia o la personalidad por él admirada de Maiakowsky. Evtushenko se lució en Nueva York, cuando para presentar sus poemas, realizó movimientos ondulatorios con los brazos y cuerpo junto con una gran variedad de matices en la voz. Después de esa presentación dice el periódico, "fue materialmente asaltado por las muchachas que deseaban hacerlo firmar una antología del verso soviético"⁶³

Presentado por Salvador Novo y Carlos Monsivais, en nuestro país la prensa lo trató como el "Rafael soviético" — en alusión directa al cantante español en boga que gesticulaba cada una de las letras de sus canciones y se acompañaba de movimientos corporales que enfatizaban el sentido de la melodía —, pero también como el intelectual que se oponía valientemente a las atrocidades de Stalin. "Porque Evtushenko no baila a *go go*, ni gruñe

huapangos, ni se desviste al son de un *blues*. Habla de la conciencia del hombre, hace vibrar la sangre con las injusticias del mundo.”⁶⁴ Sin embargo, Rafael Solana, no encontró mucho chiste en el poeta visitante, de hecho lo vio como un “melenudo más”, con multitudes que le solicitaban un autógrafo, como a cualquier cantante:

Pensamos que las mugrosas melenas de los *hippies* son producto de la nueva barbarie en que se pudre Occidente; pero vamos a Varsovia y vemos allí en las calles más mechudos, pero luego resulta que Moscú también tiene sobre todo su Evtushenko, que acaba de hacer en México su arrolladora y triunfal aparición, con un sensacionalismo que supera al que a sus tiempos provocaron Paul Anka o Mike Connors y casi igual al de este Raphael. En Rusia pues también hay greñudos que balan canciones lánguidas (o de protesta, que es la moda en todas partes) y que provocan reacciones de histerismo muy semejantes a las que (en) el podrido mundo occidental despierta Elvis, los Beatles. Mucho ha sorprendido la personalidad de Evtushenko, un ejemplo de culto a la personalidad, un ídolo, una vedette, exactamente a la manera del putrefacto mundo de occidente y de ninguna manera un héroe o un santo del mundo socialista. Poco habrá asombrado a este joven poeta y la actitud que hacia el mostraron las multitudes mexicanas, así las de la clase media que lo conocieron en la Alameda, como las turbas intelectuales con las que se mezcló en Bellas Artes y que no obraron de distinta manera que las de la burguesía (admiración sollozos, suspiros, autógrafos), porque multitudes iguales habrá encontrado no sólo en este continente que ahora recorre sino en todo el mundo. A él su visita a México le enseña también que las masas son iguales en todos los climas.⁶⁵

Sin embargo, más que un melenudo, el poeta reveló que sus preocupaciones literarias iban más allá de lo expresado por Solana. En una entrevista menos superficial de las que se publicaron en la época, José Natividad Rosales rescata la idea de que el artista, debe separarse de las tendencias oficialistas de la misma forma, el poeta en un símil con el fútbol, revela las dinámicas del campo literario.

(...) El fútbol me ha enseñado mucho en la vida. Me convertí en portero y aprendí que lo importante no es, solamente, saber atacar, sino también seguir con atención los más mínimos movimientos del adversario, saber frustrar sus mañas y adivinar sus intenciones. Todo esto me ayudó mucho, más tarde, en mi vida literaria. Porque me parece que las reglas del fútbol son más simples que las de la literatura. Si alguien mete un gol, de ello existe una prueba inmediatamente verificable: el balón quedó en la red. (Pero) si un poeta mete un gol, al contrario, lo único que oye es el ruido de miles de silbatazos, lanzados por los árbitros que se designaron por sí mismos y que se apresuran a declarar que el balón pasó de lado, que no era limpio, que no merece ninguna recompensa. Cada vez que veo tales injusticias literarias, lamento haber abandonado mi carrera de futbolista. “6

Breve conclusión

Educación, política y cultura, política cultural o simplemente política de Estado, son algunos conceptos que desde el siglo XIX, vienen gestándose en el quehacer nacional. Sin embargo, que el cúmulo de conceptos no confunda; si para Altamirano la literatura era una expresión de nacionalidad e independencia cultural, es claro que a lo largo de casi un siglo, la idea de civilizar, como sinónimo de educar a la población y la cultura, tomaron caminos distintos. Lo que en los sesenta del siglo XIX implicó cultivar a una población que recién curaba las heridas en una República en restauración, en esos mismo años, pero en el siguiente siglo, fue evidente que “cultivar” no era lo mismo que “instruir”. Así, y una vez establecidas las leyes y normas en el área educativa, la educación se institucionalizó de una manera muy distinta a la que se institucionalizó la cultura en el país

De lo privado que resultó entonces la creación de una cultura nacional a través de distintas disciplinas artísticas, el Estado consideró que ésta ofrecía posibilidades de uso político que anteriormente no había observado. La

construcción y concreción de los campos artísticos y el control gubernamental inserto en ellos creó una cultura nacional que determinó quién era quién y rechazaba todo aquello que no encajaba, en esos años, con una idea de cultura cosmopolita.

Si bien es cierto que ya constituido el Instituto Nacional de Bellas Artes, los campos artísticos se vieron en la necesidad de crear nuevos perfiles y aceptar a nuevos miembros, es importante resaltar que existió cierta libertad intelectual que facilitó de alguna manera el trato con una comunidad política sumamente cerrada y miope.

Por otra parte, y a la distancia, uno puede preguntarse ¿cuál fue el resultado que dio la organización del Festival Internacional de las Artes? Aventuro algunas respuestas: En su carácter de promotor institucional de la cultura, el INBA, a través del Festival instauró una nueva forma de hacer política con la cultura que a los ojos de los visitantes extranjeros resultó ser todo un éxito. México se mostró civilizado, colorido, modernizado, lo contrario a lo que el artículo de la revista *Der Spiegel* difundió en sus páginas. Se demostró también, que la cultura institucionalizada impone gustos y preferencias a una población poco ilustrada y que es la institución la que decide qué cosa se destina a tales o cuales públicos. En este sentido, no es el creador de bienes culturales el que expone su trabajo a un mercado plural, sino que el producto — para poder darse a conocer — debe pasar antes por un filtro restringido, a un mercado de la misma naturaleza y en esa medida prestigiarse

En términos políticos hacia el extranjero, el Festival — uno de los primeros actos de corporativismo cultural y político de la historia de la cultura

en nuestro país — logró tender una cortina de humo que distrajo a la mayoría de la opinión pública de los asuntos relevantes, pero a la vez no alcanzó del todo a cooptar a los grupos de intelectuales emergentes. Sin embargo, y al final del sexenio, el bombo y platillo con que se anunció dejó tímidos ecos que apenas se alcanzan a vislumbrar en las pocas líneas dedicadas en las “Memorias” del INBA de aquellos años. En esas páginas, sólo aparece una magra descripción de la organización llevada a cabo. Con todo, en los años siguientes, el ejemplo de corporativismo cultural del festival se repetiría incansablemente.



Evgueni Evtushenko

Evgueni Evtushenko

Invitado por el PEN Club y la Asociación de Escritores de México, el poeta soviético Evgueni Evtushenko dialogó, el 12 de marzo, con los asistentes a una sesión en la Sala Ponce. La reunión estuvo presidida por el presidente del PEN Club y director del Instituto Nacional de Bellas Artes, José Luis Martínez, y por los escritores Salvador Novo y Carlos Monsiváis. Reproducimos a continuación, sintetizadas, algunas de las preguntas y respuestas que fueron recogidas por Rodolfo Rojas Zela en *El Día* (20 de marzo).

“¿Cómo es la situación de la poesía femenina en la URSS?”

“En la URSS hay un desarrollo formidable de la poesía femenina. Después de la muerte de las dos más grandes mujeres poetas, ha surgido una pléyade de grandes valores. Bela Ajmadulina creo que es la mejor. En la URSS hay quienes consideran a Bela la mejor poeta entre las mujeres y entre los hombres. Tiene 29 años y su estilo es refinado...”

“¿Qué influencia tiene la crítica imperialista?”

“Sé que en el mundo capitalista

hay grandes críticos de poesía, pero al mismo tiempo la literatura soviética ha tenido mala fortuna con los críticos extranjeros. Ocurre que tratan nuestras obras no desde el punto de vista literario y por ello incurren en muy serias equivocaciones. En cuanto un poeta soviético critica a su país, comienzan a interpretar eso como un ataque a nuestro Estado. En otros casos, cuando el poeta ensalza a su propio pueblo, lo interpretan así: “Claro”, este joven era valiente cuando criticaba la situación de su país, pero luego el Kremlin lo agarró del oscuro y lo obligó a escribir versos que lo alaben”. Para mí siempre es un principio válido lo que decía Lenin de que cuando nos criticamos entre nosotros mismos, los enemigos recogen las imajetas y les sirven de alimento.

“¿Qué opina sobre la literatura de protesta?”

“La poesía en grande siempre es la poesía de protesta. Pero hay diferentes tipos de protesta. Frecuentemente, sobre todo en la juventud, se piensa que los criterios políticos son la esencia de la poesía de protesta. Eso creía yo cuando era joven. Pero ahora, a mi juicio, la forma más preferente de

ese tipo de poesía es el análisis histórico que se haga de una época. Sus análisis, comprendo que hay momentos en que es imposible contener la voz de protesta y entonces sí, vamos a gritar pero a gritar profundamente.”

Otto Mayer Serra

El 19 de marzo dejó de existir el crítico de música Otto Mayer Serra. Había nacido el 12 de junio de 1904. Estudió musicología y composición en Berlín con Hermann Albert y Curt Sachs. Obtuvo su título de doctor en musicología con la tesis *La sonata romántica para piano* (1929). En 1932 radicó en Barcelona, y después de la Guerra Civil salió a Francia y luego, en 1939, vino a México.

En la semblanza publicada en la revista *Tiempo* (1º de abril) se lee: “Se dedicó a la crítica musical, y al magisterio, y ocupó la cátedra de Historia de la Música en la Escuela Superior Nocturna de Música. Organizó diversas empresas musicales, en las que ocupó cargos importantes, como el de gerente de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, cuando la dirigía José Néstor Luján. Otto Mayer Serra fue también fundador y director de la serie de grabaciones “Concertivos Musart”, en la que dio oportunidad a varios ejecutantes mexicanos a grabar muy en especial la música mexicana.

Como director de revistas musicales inició sus actividades en 1951 y 1952 con *El músico*. Fundó, en 1952, la revista *33 1/3*, que en 1954 se transformó en *Arquiva y Audio* y en 1959 en *Audio-música*.

Como escritor deja un legado importante y rico que consta, entre otras obras, de *Romanticismo musical* (1941), *Panorama de la música contemporánea; Panorama de la música mexicana*, escrita para El Colegio de México; *Silvestre Revueltas* (México, 1941); *Carlos Chávez* (México, 1942); *Almas y músicos de Latinoamérica* (1952), diccionario en dos tomos; *Present State of Music in Mexico*, edición bilingüe de la Unión Panamericana en Washington (1956), y *Brice diccionario de la música* (1948). Además fue traductor del *Diccionario enciclopédico de la música*, con tres ediciones en México: 1945, 1946 y 1952.”

Escuela de Ballet

El Presidente de la República, Lic. Gustavo Díaz Ordaz, inauguró el

NOTAS

¹ Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*, traducción de Martha Pou, Grijalbo/CNCA. México, 1990. (Los noventa).

² Batis, Huberto. *El Renacimiento*, *op.cit.* p. XI

³ *El Renacimiento*, *op.cit.* p. XII

⁴ *El Renacimiento*, *op.cit.* p.XIII-XV

⁵ "(...) utilicen el género - la novela- como artificio para descender a la masa, doctrinas y opiniones (...) tras la fantasía debía estar la historia, la moral, la política, el análisis social, nivelar las clases, educar las costumbres, buscar la mejora de la humanidad() una novela vigorosa() alejada de los modelos franceses ... así como repudiadora de la quejumbre sentimental de los españoles" *op.cit.* p.XV

⁶ Leopoldo Zea, *et al.*, *Características de la cultura nacional*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 1969 p 9

⁷ Altamirano, Ignacio Manuel "Escritos de literatura y arte" en *Obras completas*, SEP, México, t.I, 1988. Selección y notas de José Luis Martínez, p. 10-11

⁸ *Op.cit.*, p. 13-14 A nuestro entender, Altamirano fijó su idea de cultura que puede resumirse en: Literatura como expresión de nacionalidad, independencia cultural que se logra con obras propias, conocimiento y dominio de otras disciplinas artísticas sobre todo extranjeras, recrear temas propios con realidades propias, incluir nuevas especialidades culturales, combinación de disciplinas de creación y estudio, modernizar las instituciones, y abrir perspectivas intelectuales para contribuir al mejoramiento general del pueblo

⁹ Sheridan Guillermo, *México en 1932. La polémica nacionalista. Vida y pensamiento de México*. FCE, México, 1999 Pp 16-60

¹⁰ Victor Díaz Arciniega hace una amplia reseña crítica del libro de Sheridan y en ésta comenta la descarnada brutalidad de los mecanismos empleados en esa lucha de poder *México en 1932: La polémica nacionalista. Vida y pensamiento de México*. Separata de *Literatura Mexicana*, vol. XI, núm. 1, 2000 pp 394-395

¹¹ Sheridan Guillermo, *México en 1932. La polémica nacionalista. Vida y pensamiento de México*. FCE, México, 1999 P 51

¹² Nuestra cultura es francesa sin proponérselo artificialmente, lo es de una manera natural () Digo exactamente, que el pensamiento francés ha sido la influencia más importante que ha experimentado nuestra cultura nacional, que dicha influencia es patente en nuestras obras literarias, artísticas, escolares, políticas y jurídicas, es decir, en nuestras manifestaciones estrictamente culturales. () Pero hay que advertir que, fuera de esta reducida minoría, la nación mexicana no ha tenido una verdadera existencia propia, no ha concebido nunca su responsabilidad histórica como tal, que nuestra sociedad nacional ha sido creación y responsabilidad exclusiva de sus desarraigadas obras, no han existido ni voluntad ni conciencias nacionales dignas de este nombre () Ya encuentro formulada, en una admirable y

sagaz teoría histórica de Vicente Riva Palacio, la tesis de que nuestra existencia como nación ha sido producto de un acto fundamentalmente externo a nuestra historia, que no tiene sus raíces ni en nuestra vida indígena, ni en nuestra vida española (...) Este acto externo tiene sus raíces en Francia. Cuesta, Jorge *Poemas y Ensayos*. Prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación de notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider. UNAM, 1964, t.1. p. 194.¹³ Martínez José Luis "Política cultural", manuscrito s/f p. 5.

¹⁴ *op.cit.*, p.4 En el manuscrito de referencia José Luis Martínez apunta: "(...) La preocupación por la cultura popular suele caer fácilmente en dos confusiones contra las cuales conviene prevenirse. La primera es la de ofrecer a la masa subproductos, arreglos, condensaciones supuestamente accesibles de las obras originales en lugar de atraerlas a la comprensión y al disfrute de las auténticas creaciones por medio de una introducción gradual y pedagógica (...) la cultura de un pueblo la forman tanto sus expresiones incipientes, tradicionales e infantiles como sus manifestaciones adultas (...)"

¹⁵ Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, Alianza, México, 1996 p.43

¹⁶ "Dos años y medio del INBA. Informe presentado por el INBA a la Secretaría de Educación Pública sobre sus actividades realizadas de enero de 1947 a junio de 1949" México, 1950

¹⁷ El documento se expresa así: "(...) presentó difíciles problemas (...) El estímulo a la creación literaria, *per se*, no parece muy viable, ya que está ligada a otras disciplinas distintas que son su base, tales como la historia, periodismo, cinematografía (...) Cuando el INBA llegue a contar con mayores medios económicos, podrá atacar de varias maneras el problema del estímulo a la creación e investigación literarias "

¹⁸ Véase, Monsiváis, Carlos, "Noción de unos cuentos y las esperanzas románticas. Notas sobre la historia del término 'Cultura Nacional' en México" en José Emilio Pacheco, Nicole Girón, et al., *En torno a la cultura nacional*, SEP/80, México, 1982 pp. 207-208

¹⁹ Se infiere que independientemente de la razón que el INBA esgrimió para considerar las obras experimentales, era claro que como Institución era la que decidía qué cosa se destinaba a tales o cuales públicos. Este hecho tal vez causó problemas o inconformidades en el ámbito del campo artístico, la referencia hacia "como quisieran los partidarios de determinadas tendencias artísticas", es bastante significativa. Véase *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, Resumen General del Sexenio. Presentación de Celestino Gorostiza, INBA, p. 6

²⁰ *Op.cit.*, p. 8 Otra de las protestas en este apartado tenían que ver con las quejas sobre los precios de algunos espectáculos extranjeros considerados "excesivos para las posibilidades del público mexicano" Sin embargo, la salida al paso por parte de la institución fue que "la sola circunstancia de que el público haya pagado esos precios, echó por tierra tal versión". Se trató de espectáculos como la presentación del Ballet Moiseyev, el Ballet Bolshoi, o la Compañía de la Comedia Francesa.

²¹ *Op.cit.*, pp. 9-10

²² *Op.cit.*, p. 10

²³ En realidad son tres los tapatíos si a la lista adicionamos el nombre de Huberto Batis. La frase chuseca de Emmanuel Carballo "Solo el tiempo borra este pecado original: la desdicha de no haber nacido en Jalisco" publicada en *La Cultura en México* No. 183, 18/ago/65 con el título, "Novedad. Hace 10 años en la *Revista de la Universidad* se decía "

²⁴ Uno de los escritores más influyentes de nuestras instituciones literaria y extraliteraria, cofundador de la revista literaria *Bandera de Provincias* y simpatizante en sus juveniles de la figura de Vasconcelos y del movimiento de los cristeros en su estado natal a finales de la década de los veinte, recibió la consagración en el campo literario con la publicación de su novela *Al filo del agua*, y con ella, las obligaciones no solo de la institución literaria que le ofreció un sitio distinguido a cambio de cumplir con sus expectativas laicas, modernas y críticas, sino del organismo gubernamental que se encargaba de proveer de educación a todo el país. Por su parte, José Luis Martínez además, uno de los críticos literarios más respetados en los círculos culturales, exsecretario particular de Jaime Torres Bodet (1943-1946), llevo como

consigna a su administración, el discurso del cosmopolitismo, legado inmenso que Martínez y Yáñez absorbieran de los *Contemporáneos*.

²⁵ El *tratemos* que he puesto en cursivas no fue sólo un *lapsus* del historiador en la entrevista, en realidad, Martínez se ha sentido comprometido con los ideales de Altamirano desde hace ya mucho tiempo. De cualquier manera, el *lapsus* es muy significativo. Entrevista a José Luis Martínez, 1998.

²⁶ Novo crónica el suceso: "No sorprendió mucho a los observadores que la lenta y firme carrera de Agustín Yáñez llegara a su meta en Educación. Una de las primeras cosas que hizo fue refrendar con una comida en el Museo los premios nacionales de 1964, en ella pronuncia un discurso en que anuncia que los escritores serán llamados a colaborar desde su especialidad en la tarea de la educación mexicana (...)" Novo, Salvador, *La vida en México en el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz*, CONACULTA, México, 1998, p. 18

²⁷ "(...) establecer escuelas, laboratorios e institutos de investigación científica (...) Además señala como una facultad y deber específicos la necesidad de estimular la investigación científica o de "alta cultura" por medio de la edición gratuita de las obras, de otorgamiento de subvenciones o recompensas o distinciones honoríficas."

²⁸ González Casanova, Enrique "Los intelectuales no quieren chambas, quieren un trabajo decoroso", en su columna *Personas y Lugares* en Revista "Siempre", *La Cultura en México*, núm. 157, febrero 1965 p. XV

²⁹ INBA, *Memoria 1964-1970*, Preliminar a cargo de José Luis Martínez, México, 1970 pp. 6-9. La coordinación de esta publicación estuvo a cargo de Sergio Galindo y Ali Chumacero. Diseños tipográficos y cuidado de la edición Gustavo Sainz

³⁰ (...) Las naves de la Pinacoteca Virreinal fueron aprovechadas para efectuar conciertos de música de cámara y se ofrecieron audiciones en el Conservatorio Nacional de Música. En el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes se instaló una tienda de arte. El crecimiento más importante del INBA tuvo lugar en sus actividades regulares que llegaron, en cada una de las ramas, a cifras nunca antes alcanzadas: 526 exposiciones de artes plásticas, 1940 funciones de danza, 708 audiciones musicales, 175 funciones de ópera, 6593 funciones de teatro - tomando en cuenta cerca de cinco mil de teatro escolar y de teatro popular de los grupos Trashumantes - 280 publicaciones, 509 exposiciones en provincia y 1667 presentaciones de conciertos y espectáculos también en los centros regionales de la República () *Op cit* pp 8-9

³¹ Entrevista, 1998. El funcionario al que aconsejó fue Rafael Tovar y de Teresa, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en la década de los noventa. El cuadro pagado en abonos "de 5 mil" fue la obra de un pintor colonial comprado a la viuda de Alejandro Quijano en 15 mil pesos. Martínez no proporcionó el nombre del pintor

³² "Yo era muy amigo de Yáñez y él siempre fue muy generoso conmigo. Me dejó hacer absolutamente lo que yo quería, todo lo que hacía estaba bien hecho para él y luego el subsecretario de Cultura que era Mauricio Magdaleno iba a verlo con mis papeles para pedir autorización para esto y lo otro y me decía: pero hijo, ¿que me vienes a pedir? lo que quieras hacer está bien hecho y ya". No había ningún conflicto () Entrevista a José Luis Martínez.

³³ La versión de José Luis Martínez está reportada en la entrevista realizada en 1998, de la versión periodística, véase la revista *Siempre* Núm. 801 de Octubre/30/68, en la sección "Vida Pública"; de la versión de Yáñez, véase Yáñez, Agustín, *Discursos al servicio de la educación pública. Tercera serie correspondiente al año de 1967*, SEP, México, 1968 P. 148

³⁴ Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1977

³⁵ Yáñez, *op cit*, p. 149

³⁶ *Der Spiegel*, febrero, 1968. La versión de los fragmentos originales citados se debe a Guadalupe Medina quien los tradujo desde Austria para este trabajo

³⁷ *Siempre* núm. 763, 7/feb/68, núm. 787, Jul/24/68, núm. 675, Jun/66

³⁸ El texto completo dice: "Cuando se habla de la próxima olimpiada que se celebrará en nuestro país, todo el mundo alude al prestigio que México obtendrá por el simple hecho de ser la sede de un acontecimiento deportivo de alcance universal (...) Que la olimpiada es una especie de promoción publicitaria, nadie lo niega pero hay maneras mucho más baratas de hacer promociones turísticas. Lo que resulta, en resumen, es que la Olimpiada es una carga para el país. Vamos a gastar millones y millones de pesos a cambio de prestigio ¿Nos interesa el prestigio? Ciertamente el país lo desearía Pero ¿está México en condiciones de obtener prestigio pagado a tan alto precio? (...) queremos hacer gala de generosos ante todas las naciones del mundo, cuando carecemos de los recursos para ello. ¿Qué sucederá? Nadie lo ignora, pues la respuesta es obvia: tendremos que sacar fuerzas de flaqueza, tendremos que echar mano de recursos escasos, reservados para más vitales necesidades y dedicarlos a quedar bien". *Siempre!*, Editorial núm. 683 Julio 27/66, "La olimpiada, una pesada carga".

³⁹ Rafael Solana, uno de los primeros promotores de la Olimpiada Cultural, escribió desde sus páginas en la revista *Siempre!* " (...) nada se ha hecho nunca en ninguna parte que tenga mayor importancia con este sentido; nunca ningún organismo internacional, ninguna encíclica del sumo pontífice, ningún Premio Nobel hizo tanto por mostrar al mundo la posibilidad de que la amistad de todos los pueblos llegue a ser un hecho (...)". núm. 804, Nov/20/68.

⁴⁰ *Ensayo de memorias 1987*, dictadas a Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas. Texto inédito proporcionado por Huberto Batus.

⁴¹ (...) El costo más alto (en el Palacio de Bellas Artes) es de 125 pesos. Es alto sí para la clase popular, pero normal para una gran cantidad de población. Sin embargo con la preocupación de que llegue al pueblo, obtuvimos del Sindicato Nacional de Ferrocarrileros el préstamo muy generoso de su teatro, sin ningún costo para el Comité organizador (...) El promedio es más o menos de 8 a 10 pesos lo que se está cobrando en el teatro de los Ferrocarrileros (...) La Dirección de Acción Social del gobierno del Distrito presenta la mayor parte de los espectáculos gratuitamente en la Alameda central (...) se han estado filmando desde el principio, en videotape todos los programas de la importancia que se han presentado los diversos países en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Todos estos programas serán presentados periódicamente al público con una característica que honra a la televisión (...) saldrán sin ninguna promoción comercial "Ramírez Vázquez y la Olimpiada ¿Ha llegado al pueblo la Olimpiada Cultural?" revista *Siempre!*, núm. 798, oct/9/68.

⁴² (...) Estoy de acuerdo con Carlo Coccioli (articulista de la revista *Siempre!*) en la censura que hace de la llamada Olimpiada Cultural (...) está dividida, ¿como no! en dos partes: una destinada a los ricos que se desarrolla en el Palacio de Bellas Artes y donde únicamente tienen acceso los banqueros, los políticos y cosas de esas. No solamente son los altos precios que cobran sino la imposibilidad de obtener boletos debido al cupo reducido de ese salón. La otra parte, la destinada al pueblo está constituida por funciones teatrales donde se exhiben espectáculos al nivel de Capulina con obras majaderas por su mal gusto y su bajo nivel artístico. ¿No sería posible que los espectáculos que se presentan en Bellas Artes puedan ser llevados al público a través de la televisión? ¿O es que solo tienen patrocinadores las películas de *gangsters* y los melenudos que berrean y que ya nos tienen hasta el copete?" Angel Miramontes *Cartas a Siempre!*, núm. 780 Junio/5/68.

⁴³ La respuesta de Carballido dice: "Querido Alberto (Domingo) Te dirijo la presente a causa de tu nota que publicas en *Siempre!* en la cual te refieres a nuestros programas y compartes la impresión que la prensa y el público han tenido (correcta por cierto) de que solemos demorar en entregarlos y de que raramente están, no digamos para el estreno, ni siquiera para la temporada misma a la que se les destinaba. *La difusión internacional, por tanto, es el propósito básico de los programas y la calidad gráfica no puede sacrificarse a la puntualidad las publicaciones van representando a México. La distribución en México es obviamente secundaria* (...) Cada programa es trilingüe. El responsable de la redacción total soy yo, en lo tocante a teatro y ballet. Recibimos textos que generalmente necesitan reelaborarse y luego traducirse a dos idiomas, estos textos nos llegan siempre con retraso (...) de ahí la necesidad de que nuestros fotógrafos tomen personalmente las fotos que ilustran cada programa (...) por cierto, el arquitecto Urrutia no tiene nada que ver con nosotros. Publicaciones funciona en contacto directo con el arquitecto Ramírez Vázquez. El papel es importado oficialmente, sin

impuestos resulta más barato que el nacional... *el consuelo es que el impacto internacional de las publicaciones ha sido espléndido y ha dado el debido relieve mundial al Programa Cultural de la XIX Olimpiada. Te saluda afectuosamente, Emilio Carballido. Depto. de Publicaciones. Comité Organizador de la XIX Olimpiada". Siempre'* núm. 787 Jul/24/68. Las cursivas son mías

⁴⁴ *Siempre!*, núm. 790 Agosto/14/68, sección "La Vida Airada", las cursivas son mías.

⁴⁵ *Siempre!* Mazo/27/68, sección *Vida pública*, p. 9

⁴⁶ Esto escribió Alberto Domingo al respecto: "(...) los encargados de la publicidad de los eventos de la Olimpiada Cultural deben divertirse de lo lindo (...) El señor José Luis Martínez está puestísimo para las fotografías y el señor Magdaleno, ¿bien? Gracias" en *Siempre'* núm. 793, Abri/17/68.

⁴⁷ Novo, Salvador, *La vida en México en el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz*, CONACULTA, México, 1998.

p. 165.

⁴⁸ "(...) las danzas africanas que nos envió Guinea despertaron el vivo entusiasmo en el público por su vigor, autenticidad y deslumbrante colorido y energía (...)" *Siempre'*, núm. 790, Ago/14/68

⁴⁹ *Siempre'* núm. 787 Julio/24/68

⁵⁰ El editorial del número 787 de la revista *Siempre'* reza en medio de una preocupación creciente: "(...) Pero también pensamos que los esfuerzos de toda índole que realiza México para dar esplendor a la sede y para acrecentar el prestigio mundial de nuestra patria después de ese torneo, tendrían mejor garantizados sus óptimos resultados si cada año uno de los mexicanos - y todos en conjunto- aplazáramos durante ese febril mes de octubre nuestras diferencias justas o egoístas, razonables o ambiciosas() Y nada pierde el interés de un sector determinado, el obrero, el capitalista, el campesino, el estudiantil, con estar consciente de esa importancia y aplazar, para cuando el nombre de México sea evocación grata en quienes fueron nuestros visitantes, los argumentos y las presiones para obtener la satisfacción de sus demandas() Es un llamado que igual podría escuchar - y valorizar- un capitán de la iniciativa privada como don Emilio Azcárraga Milmo o un líder apasionado y respetable de la lucha de clases como Jacinto López o Arturo Corona. Una tregua olímpica será la mejor expresión de un limpio y consciente patriotismo. ¡Será por México! "Tregua Olímpica. Es por México" Julio, 24, 1968.

⁵¹ A finales de los setenta, la periodista y ensayista, Malkah Rabel, entrevista a Yañez para el periódico *El Día*. Yañez acepta la entrevista con la condición de no hablar de su función pública. *Voces en el tiempo*, Colección de Periodismo Cultural, CONACULTA, 1998

⁵² Como ejemplo, véase "Ser intelectual no es ser inteligente. Tienen derecho a odiar al gobierno, pero sean decentes. No vivan de él." Roberto Blanco Moheno, núm. 802, Nov/6/68, pp. 30-31.

⁵³ Idem, "Habla el escritor Juan García Ponce. Entrevista con Elena Pomiatowska" p. 45

⁵⁴ *Siempre'*, núm. 782 Jun/19/68

⁵⁵ Las declaraciones de la Garro involucrando a sus pares produjo meses después, un absoluto rechazo de casi todos los integrantes del campo cultural de los sesenta. En consecuencia, y viendo en el autoexilio una especie de liberación, la autora de *Los Recuerdos del porvenir*, decidió salir de país y residir una larga temporada en París. El campo cultural mexicano cerró sus filas de tal forma que en pocas ocasiones se ha visto tanta cohesión y coherencia de los pares por tan prolongado tiempo. La escritora, una de las más talentosas de su generación, sufrió de ese rechazo del silencio absoluto hasta su muerte. El día de su sepelio sólo acudieron

unos cuantos amigos — poquitos en realidad— y el titular del órgano institucional de cultura, Rafael Tovar y de Teresa. Curiosamente y a diferencia de lo sucedido con la polémica en 1932 donde se llegó al desprestigio abierto del talento y la persona, en esta ocasión el prestigio literario de Elena Garro permanece incolumne

⁵⁶ A más de 30 años de distancia la acción de Paz sigue causando controversia. Para unos, Paz vio oportunamente la posibilidad de consagrarse como un artista prodemocrático y se convirtió en un líder natural que lo llevó a las más altas consideraciones por muchos de sus pares dentro y fuera del país, y en numerosos campos literarios, para otros, la acción se reduce a una clara habilidad que el poeta tuvo para salir a tiempo y sacar provecho de la situación. El mismo Díaz Ordaz en una entrevista en España, después de haber cumplido su mandato presidencial, habla y denosta a Paz: "Si renunció, pero siguió viviendo del gobierno porque no dejamos de pagarle". Noticieros Televisa, 1971

⁵⁷ *Siempre!* núm. 801 Oct/30/68, "El intelectual, he ahí el enemigo".

⁵⁸ *Siempre!*, núm. 349 Octubre 23/68

⁵⁹ "Le dije a Yáñez que renunciaríamos, que me iba con él y mucha gente más. No me dio ninguna respuesta pero supe que él trató de renunciar pero el Presidente no lo aceptó." Entrevista a José Luis Martínez, 1998

⁶⁰ Huberto Batis comentó que incluso llegaban "oficios" que reprendían tanto a Yáñez como a Martínez por la actividad política de su subordinado, inconveniente y rebelde. Para ese entonces, mientras los dos funcionarios guardaban silencio, mantenían las formas pero ciertamente participaban de manera muy discreta. Batis, ya firmaba desplegados en favor de la no violencia. Entrevista a Huberto Batis, 1999

⁶¹ Entrevista con José Luis Martínez, 1999

⁶² Nació en 1933 en la estación de ferrocarril Zyra, región de Siberia, terminó sus estudios en el Instituto de Literatura Máximo Gorki en Moscú. Su primera obra fue publicada en 1949 y escribió uno de los poemas que más lo hicieron famoso: *Babi Yar*. Este poema, traducido por el padre de Margo Glantz, Jacobo, nació según la nota aparecida en la revista *Cuadernos del Tiento* en 1964, a raíz de la visita que Evtushenko hace a Kiev donde fueron enterrados semivivos 709 mil judíos por el nazismo. Para los críticos de entonces, el poema cumplió la misión reveladora: invocar la atención mundial a un problema humano.

⁶³ *New York Times*, febrero 13, 1965. Sección "Various" p. 7A

⁶⁴ *Siempre!*, Alberto Domingo No. 793, Abril/17/68

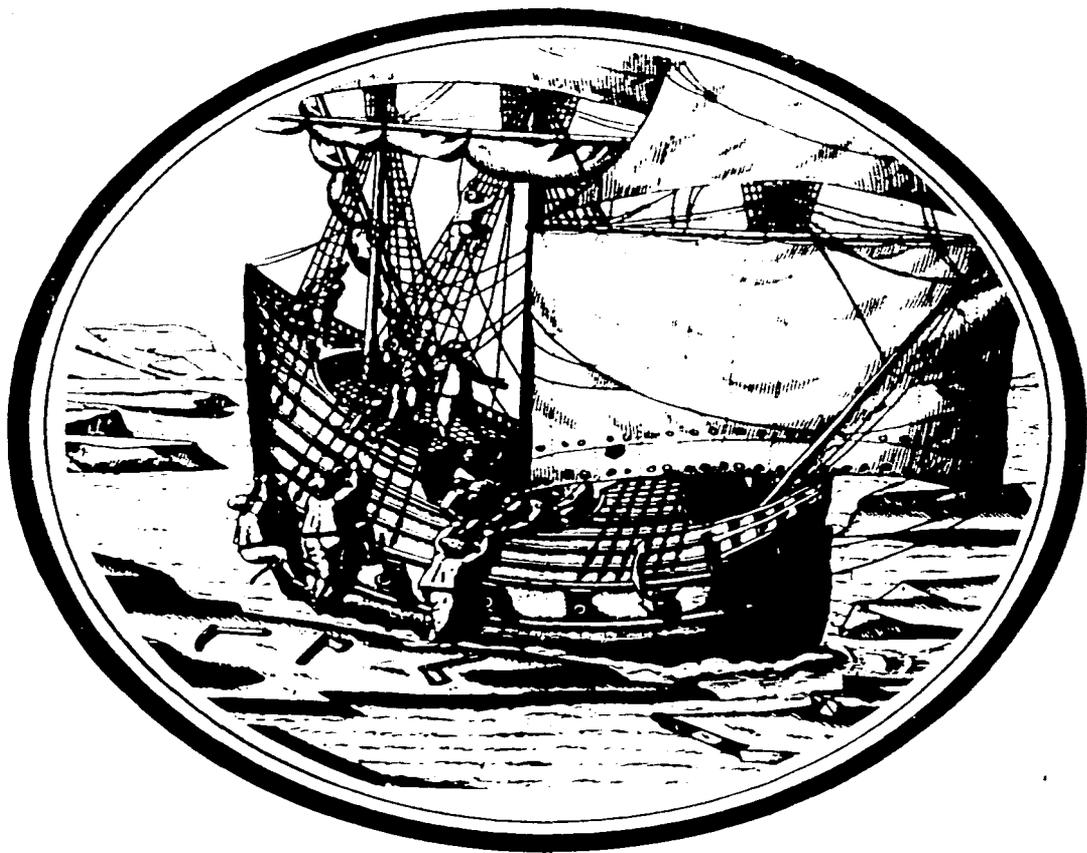
⁶⁵ *Siempre!*, núm. 770 Marzo/27/68, "Ídolo y vedette pero no héroe socialista".

⁶⁶ Pero en el deporte soviético tuvo que escribir poemas al volibol, al basquetbol, al box, al alpinismo () y como el medio lo pedía, Al año nuevo, al 1º de mayo () eran tiempos de Stalin... Se le acusó de nihilismo y en el heraldo de una juventud soviética que "había perdido el respeto a las tradiciones revolucionarias del país" y que vestía () con pantalones estrechos, que amaba el jazz, leía a Hemingway y admiraba a Picasso. Un periodista del *Paris Match* lo llamó "poeta maldito" de la Plaza Roja () Eugenio Evtushenko responde ante la demanda de la razón por la cual los poetas occidentales se ahogan en los frufrus de sus encajes () en los golfos de sus yos muy personales. En Rusia explica [con la presencia y la participación política de Marakowski (con la lengua bruta de mis carteles, limpio la suciedad de la poesía tuberculosa.)] "Marakowski, poeta produjo al Marakowski fenómeno. Muchos poetas comenzaron a imitar su estilo, dedicándose a la poesía política. Aparecieron poetas que creyeron cantar al 1º de mayo () surgió entonces entre los jóvenes la idea de apartarse de la tendencia oficialista. Sentimos que la calle agonizaba otra vez sin un lenguaje apropiado. *Siempre!* "Con Evtushenko voz, llama y luz", núm. 770, Marzo/27/68

REVISTA DE
**BELLAS
ARTES**

1

1965



HOMENAJE A T. S. ELIOT Fernández de Lizardi (**Viaje a la
Isla de Ricamea**) * **POESIA DE ARIDJIS / MONTES DE OCA / ZAID / MEJIA SANCHEZ**

Textos de José Emilio Pacheco y Luis Guillermo Piazza

CRUCES • COLON • COLLEEN SERPES • CANTABRIGIA • CANTON • Notas bibliográficas • Documentos

IV REVISTA DE BELLAS ARTES

Huberto Batis y su idea de promoción cultural

A finales de la década de 1950 y principios de los sesenta, la figura del promotor cultural apenas se vislumbraba en el panorama literario mexicano. Promover la literatura a sus escritores, plantear un nuevo cariz en las relaciones públicas, construir una literatura nacional y a través de ésta una cultura nacional, era una actividad que no se distinguía bien si era propia del creador de bienes culturales o simplemente una actividad administrativa.

¿Qué significaba ser un promotor cultural en el siglo XIX? Si se deja de lado por un momento el rigor de la historia, y se toman algunos contextos decimonónicos, se puede deducir que probablemente uno de los primeros promotores culturales de nuestro país fue Ignacio Manuel Altamirano. Si este personaje sirve como un ejemplo, entonces un promotor cultural en el siglo XIX, tal vez tendría estas características: ser un creador de bienes culturales, es decir, pintor, escritor o científico o un hombre de cultura; el que establece relaciones de amistad o simpatía con sus pares, sin importar otra cosa que la calidad de la obra; el que crea métodos de difusión para las obras producidas— ya sea las propias o de otros — con el fin de darlas a conocer a un mayor público; el que fomenta la creación artística en cualquiera de sus ramas — ya sea de manera económica o a través de terceros —, el que por encima de sus intereses personales busca, en aras de la construcción de una identidad nacional, el talento de los otros y contribuye a su desarrollo.

En nuestro país, aún no existe un estudio serio que aborde las diferentes maneras en que se ha realizado la promoción de cultura ni en manos de quién ésta se ha ido construyendo con el paso del tiempo. Sin embargo, ha sido un promotor cultural tanto aquel que con una obra modesta publica en un periódico una reseña —el más modesto colaborador de Altamirano en *El Renacimiento*; el más conspicuo y generoso hombre de cultura que ha dado nuestro país — Alfonso Reyes; como el que en la Secretaría de Educación Pública, ya en el siglo XX — Vasconcelos, Torres Bodet o Yañez, entre otros — han contribuido de alguna manera a forjar la historia de nuestra cultura

Así, la figura de un promotor cultural de los sesenta es un híbrido entre el que crea y el que administra, el que fomenta y el que desempeña un cargo público; promotor cultural puede llamársele a personalidades como don Arnaldo Orfila — que no es precisamente un creador artístico, por ejemplo— como Juan José Arreola o Juan Vicente Melo, escritores a cargo de la Casa del Lago.

En los sesenta, ser un creador de bienes culturales no fue necesariamente, como en antaño, un requisito indispensable para fungir como promotor cultural. El promotor de esta época puede trazar una línea de acción en la escritura, en la investigación, en el teatro o en cualquiera de las artes; puede tener un cargo público o no, y contribuye con su muy particular punto de vista, al desarrollo del talento de los otros. Eso sí, hay que estar "en el medio", ejercitarse en las relaciones públicas, leer, visitar exposiciones, obras de teatro y colocarse en las páginas de algún medio impreso ya sea institucional o privado.

Con estas características que se fraguan en el siglo XIX y se transforman a mediados de los sesenta, en el siglo XX, la lista de promotores culturales es amplia e importante. Uno de ellos es, sin duda, Huberto Batis

Poseedor de algunas lecturas, deseos de escribir y una gran curiosidad, llegó a la Ciudad de México procedente de su ciudad natal, Guadalajara, Jalisco. Su carta de presentación: un artículo sobre *La cólera de Aquiles*, que llevó por instrucciones de Alfonso Reyes, a Jaime García Terrés

“ para quien me dio una nota manuscrita”, a la *Revista de la Universidad*, cuyos jefes de redacción eran entonces Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo.

Conocer a Alfonso Reyes fue para Batis un alivio a su precaria situación de joven estudiante. Un personaje al que con los años le guardaría admiración y agradecimiento¹. Sin embargo, y decidido ya a volver a su tierra natal, Batis cuenta que Reyes “me convenció de entrar al Colegio de México”. La institución le proporcionaría una beca que consideraba “de sobreviviente” y, a cambio, realizaría estudios de filología: “Carlos Valdés y yo ayudábamos a corregir las galeras de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, pero (la filología) no se me dio”. Aún así, Batis conoció a muchos hombres y mujeres que en plena formación constituirían, con los años, la plana entera de la filología mexicana: Ernesto Mejía Sánchez, José Pascual Buxó, Margit Frenk, Juan Miguel Lope Blanch, Paciencia Ontañón y Antonio Alatorre, entre otros

Sin embargo, la beca no duró mucho tiempo. Al morir Reyes, en 1959, Daniel Cosío Villegas y según Batis, “Daniel El Travieso, nos quitó la beca a muchos, incluyendo a Octavio Paz”. Y siendo estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, fue acogido en la Imprenta Universitaria por

Rubén Bonifaz Nuño y Enrique González Casanova. El duro oficio de corregir galeras representó para él el aprendizaje de las técnicas editoriales — así como las de investigador cuando fue becario de El Colegio de México — a la vez que una forma de sustento. Corregir libros y revistas fue, dice, una forma de hacerse en la cultura.

(...) difunde cultura tanto el director de Difusión Cultural como el humildísimo corrector de pruebas de una imprenta. Era poco gozo trabajar en una cosa así, sin embargo, te iba formando, para mí era un gusto saber que lo que corregía se multiplicaría por miles de ejemplares y eso iba a ayudar a muchos a estudiar y a saber. Puedo decir que tuve una educación privilegiada porque leía libros de filosofía, a los clásicos latinos y romanos, y al corregir las galeras de la *Revista de la Universidad*, pues sabía que lo que escribía tal o cual autor vivo... era una maravilla.²

El aprendizaje a fuerza de reseñar libros de diversa índole, corregir pruebas aquí y allá, tuvo para Batis un buen resultado. Con el paso del tiempo, el ejercicio de reseñista lo llevó a ser uno de los mejores críticos literarios de la época, (“así uno se convertía en un crítico precoz por conveniencia y a destajo”). El trato con impresores, tipógrafos, editores y escritores le dio la experiencia necesaria para, después de *Cuadernos del Viento*, lanzarse a proyectos con más amplias expectativas.

Su paso por distintas revistas, laborando como corrector, crítico o editor, (lo fue en la revista del Banco de México, (Banxico)) con Enrique Alatorre —otrora hermano del estudioso Antonio Alatorre— le reveló al incipiente editor el sinfín de dinámicas tanto estéticas como extraliterarias de la clase intelectual de la época, además de situarlo justo en el centro en donde la nueva literatura mexicana emergía. Estar en el centro equivalía, entre otras

cosas a “clasificar los libros desde lo más vil a lo más pedestre”,³ pero gracias a esto, muchos escritores en el medio lo conocían. Algunos de ellos se volvieron sus amigos entrañables, otros más sus fervientes colaboradores y otros, sin poder él evitarlo, sus enemigos. Lo cierto es que su relación en el medio cultural se dio entonces en dos vertientes: primero como reseñista y luego como editor.

Sin embargo, el situarse justo en medio de un campo literario convulso y exigente como lo era el de aquel entonces le trajo ciertos problemas en sus relaciones personales con otros escritores, pues para él “había que decir cuándo un libro es malo o no lo es, y eso no era del todo permitido. Me di cuenta de que en realidad no existía la crítica, nunca quise participar de la política cultural *mona* que se daba en esos momentos”.⁴ Aun así, Batis tendría que tomar partido alguna vez, en algún momento.

Parte del talante de este joven editor fue ciertamente el tono de irreverencia que encajó perfectamente bien con la actitud de sus compañeros de generación: Igual podía reunirse con sus amigos (Juan García Ponce, José de la Colina, Juan Vicente Melo, Juan José Gurrola) y cantar con ellos en un tono de abierta burla, en el cine Versailles, a Carlos Fuentes (entonces ya una figura importante en el medio): “si en algo te ofendi, perdón, perdón”; ante la indiferencia que éste mostraba con los jóvenes recién llegados a la comunidad literaria; como bien echar a andar su especial olfato para detectar dentro y fuera de su campo de acción, el talento literario

Aunque algunos autores lo clasifican como uno de los miembros “más conspicuos” pertenecientes al grupo cultural más poderoso de los sesenta, la

“mafia”⁵, Batis se situaba en posiciones ambiguas que le permitian jugar en bandos opuestos. Personalmente no se sentía ni en uno ni en otro, aunque a veces el sentido de pertenencia al grupo emblemático le traía beneficios inmediatos. En un artículo publicado en la Revista Mexicana de Literatura titulado “ lo que el viento se llevó” Juan Vicente Melo les reprochaba a él y a Carlos Valdés de su falta de imaginación y su poca capacidad de editor de una revista “abierta para todos, que publica cosas que en realidad no deberían ni siquiera tomarse en cuenta” (se refería a *Cuadernos del Viento*), le dio a Batis la entrada al singular grupo, habida cuenta de que era “cerradísimo”, le quedó claro que tendría que aceptar fungir como miembro de la “aristocracia en el terreno del arte”. Según él, el término “aristocracia del espíritu” era una de las frases que tanto García Terrés como Segovia o Paz utilizaban para designar quién era quién en esos terrenos.⁶

Como editor de *Cuadernos del Viento* y como estudioso de la obra de Ignacio Manuel Altamirano — en 1963 se tituló con una tesis sobre la revista *El Renacimiento* — Batis observó la subsistencia, casi un siglo después, de muchos de los problemas que el escritor decimonónico afrontó desde las páginas de su revista. Así como su personaje de estudio lo pensó, Batis concordaba con la idea de que la literatura es un instrumento de estabilidad y crecimiento social; si para Altamirano la conformación de una nueva literatura mexicana fue una preocupación personal, también lo fue para Batis. Las ideas liberales que sobre la cultura aprendió del escritor decimonónico trascendieron en muchos actos de su quehacer cultural. Sin embargo, y con un carácter más belicoso en tiempos no precisamente de guerra, Batis rechazaba la crítica tibia

para "quedar bien"; se negaba a aceptar una República de las Letras que según él era "cortés y educada, donde no pasaba nada", rechazaba a quienes utilizaban la cultura y la literatura en especial para escalar puestos políticos u obtener privilegios.

Sin embargo, aunque siempre participó abiertamente en todas las dinámicas literarias y extraliterarias que conocía muy bien, siempre se debatió entre llevar la carga a costas de "la aristocracia", que hasta él lo "salpicaba" con privilegios, y tomar una actitud democrática ante los literatos y la escritura.

7

Por esta razón, Batis nadaba a contracorriente. Mientras cada uno de los miembros de su generación hacían lo propio ya fuera en la escritura o en la crítica, Batis se ganó el mote de "el chismocito" que le aplicó Joaquín Diez Canedo. Agustín Yáñez le llamaba la atención por sus osados comentarios sobre tal o cual personaje de la comunidad literaria. Yáñez, que desde la gubernatura de su estado ya había utilizado su poder para fomentar instituciones y actividades culturales en Guadalajara y después en la Ciudad de México, como secretario de Educación Pública, hizo ver al joven impetuoso que cualquier crítica literaria que hiciera tendría eco — consecuencias o privilegios — pasando los años. El exgobernador le advertía. "¿Qué no te das cuenta de que los próximos sesenta o setenta años vas a vivir en compañía de estos escritores y funcionarios públicos, y no puedes decir esas cosas de sus libros? El día que necesites algún favor, no te lo van a hacer. Si hay que decir a un autor que su libro es malo, hay que saber decirselo pero de manera sutil, elegante e inteligente." Por su parte, el filósofo Ricardo Guerra y en tono de

burla, llamó a Batis y amigos que compartían la misma posición en cuanto a la crítica, *los bonzos*, porque según él “se quemaban solos.”⁸

A pesar de las recomendaciones y de los llamados de atención que lo invitaban a ser más conciliador y menos tajante, Batis siguió practicando su política personal de “puertas abiertas”, sacrificando la “conciencia de grupo”. Mas y al poco tiempo de hacer caso omiso de quienes conocían muy bien las dinámicas, sus causas y efectos en el terreno literario, se dio cuenta de que tanto él como su revista (*Cuadernos del Viento*) quedaban situados en los medios del coso, como alguna vez lo expresó: “los proyectiles que los del sol tiran a los de la sombra o a los de la barrera y viceversa, pasan sobre nuestras cabezas, aunque por desgracia, nos toquen las pedradas desviadas de los contendientes (...)”. Sin embargo, y por encima del interés de los grupos en el poder, esperaba que algún día “se pudiera lograr que todos los hombres cultos de México, trabajen por elevar al pueblo el cual se interesa muy poco en las estériles contiendas de nuestras facciones literarias...”⁹

En un tenor mucho más lúdico que trágico, el editor disfrutaba de su privilegiada posición en el medio cultural. Poseía, según la tónica de Bourdieu, y el perfil creado con el ejemplo de Altamirano, un valor agregado que muchos de sus pares no tenían: Era un productor de bienes culturales (el editor de una revista independiente), que no sólo se limitó a hacerse de colaboradores para su publicación — una lista larga, completa y representativa de las distintas tendencias estéticas de su tiempo — sino que invitó a jóvenes novelistas, traductores, poetas, investigadores o críticos que aún no formaban parte de

ningún grupo y que iniciaban sus carreras literarias, a colaborar en publicaciones en las que incluso él no tuvo gran influencia.

Algunos de los entrevistados y con quienes Batis ha compartido una larga amistad con el paso de los años, lo consideran una versión moderna de Altamirano en el siglo XX, que reactualiza una tradición que casi se pierde al construir una cultura nacional con la filosofía de puertas abiertas y otros — que probaron los sinsabores de su carácter— lo consideran más bien un provocador, un dinamitero, un agitador más que un conciliador, un hombre que sin embargo, “está lleno de pasiones”.

Paradójicamente comentó Luis Cortés Bargalló, uno de sus discípulos y miembro de una de las generaciones que el mismo Batis contribuyó a formar “se conciliaba peleándose con todo el mundo, su forma de conciliar es armar tremendas broncas”. Desde siempre, la vocación de Batis se ha caracterizado por tener una entrega absoluta a la literatura, a su mundo y a una “fidelidad de carbonero con respecto a la gente de su generación”.¹⁰ Como lo hizo Arnaldo Orfila con él cuando dirigió en la Imprenta Universitaria en 1967. Huberto también asesoró a quienes solicitaban su ayuda.¹¹

¿Qué es lo que diferenció a Batis de otros promotores culturales como Fernando Benítez, fundamentales en la vida cultural del país? ¿qué tanto pudo hacer desde una pequeña trinchera (*Cuadernos del Viento*), que no llegó a circular ampliamente ante la demanda de novedosos productos culturales? ¿Qué tanto sirvió esta trinchera de aparador para los escritores incipientes? Tal vez las respuestas a estas preguntas tienen su razón de ser en un modo particular de aprehender la literatura, un *modus operandi* que tuvo más que ver

con la vocación literaria que con la oportunidad de hacerse de un capital simbólico que pudiera administrarse — como lo define Bourdieu — ante sus pares.

La acumulación de capital simbólico e intercambiable se da con mayor prontitud en el campo político que en el cultural, y depende de la habilidad de quien lo detente, que ese capital simbólico reditúe ganancias. Así, aunque pareciera que la función del editor es una sola, la distancia que existe entre editar textos literarios en una revista de naturaleza netamente literaria (Batis) y conjugar literatura y política (Benitez) en un suplemento, es abismal.

Según los testimonios recabados para este apartado, como el de Cortés Bargalló, “Huberto no cree en los proyectos, cree en la energía y tal vez no mucho en las personas (...) cree en la magia del instante (...) De hecho su actitud es la de un artista(...)”, su mérito asegura, “es haber creado una serie de generaciones donde no había el menor resabio de que pudieran existir.”¹² Según Cortés Bargalló “nunca tomó una actitud de medir qué posibilidades personales le redituaba la relación con tal o cual personaje, no pidió nada a cambio, ni veía en tal o cual grupo su mesa de redacción del próximo proyecto cultural”.

Batis se rebeló y reveló después de *Cuadernos del Viento* sus proposiciones sustanciales: la urgencia de superar entre los que escribían la política cultural del momento, con sus iglesias y prosélitos, así como rebelarse frente a un maquiavelismo del poder cultural que lo saturaba todo. Como editor literario *sui generis*, propuso en la literatura un aprendizaje arduo y hasta alegre del oficio literario y de su contenido ético, una teoría viva derivada de

los problemas que encuentra el escritor ante la escritura que se resuelve sólo poniéndose a escribir:

Huberto Batis sabía abrir las puertas de su casa a sus discípulos más próximos (...) para seguir comentando las obras que leíamos. A veces visitaban a Huberto en su casa, durante aquellas reuniones, amigos suyos de la época de los legendarios *Cuadernos del Viento*, como Inés Arredondo, Isabel Fraire, Tomás Segovia o el mismo Carlos Valdés que dirigió con él aquella revista.

La generosidad de Batis lo llevaba a realizar a sus discípulos ante aquellos amigos suyos que eran poetas y escritores con nombre y obra y algunas veces el encarecimiento lo llevaba a hacerles oír nuestras cosas. La mayoría de aquellos amigos escritores suyos tenían entonces alrededor de cuarenta años y pertenecían a aquella memorable generación de la *Revista Mexicana de Literatura* y de la Casa del Lago (...)

Una generación que confirma plenamente aquella constante tragicómica del desarrollo cultural que quiere que la literatura y las artes florezcan y alcancen plenitud - como por ejemplo el Siglo de Oro Español - en épocas grises y mediocres en lo político y en lo histórico. Los amigos de nuestro profesor tenían en común, además, ser escritores y artistas y haber entregado su vida al arte y la literatura, compartían la idea de que los valores de la contemplación y del ejercicio estético están por encima de los valores mercantiles morales o políticos en la medida en que los sintetizan y expresan, y se movían, en fin, en un ámbito cultural cosmopolita y poco propicio a los candores del naturalismo y el costumbrismo.¹³

En las etapas difíciles de la edición de *Cuadernos del Viento* — de 1962 a 1964 la revista apenas sobrevivía — Yañez ya secretario de Educación lo llamó a editar la revista que Elías Nandino dejaba acabado el sexenio de López Mateos en el INBA. Con José Luis Martínez como superior inmediato, para Batis no fue ardua la nueva labor encomendada, sobre todo porque los ahora funcionarios públicos que lo invitaban a colaborar compartían hasta cierto punto la misma idea de cultura. No fue casualidad que Yañez fuese sinodal en su tesis de licenciatura (1963), ni que lo animara a "cavar más profundo" en *El Renacimiento*. Por su parte, José Luis Martínez también había

realizado investigaciones importantes sobre Altamirano, y había sido profesor de Batis en la Facultad de Filosofía y Letras, en un seminario de crítica literaria.

HISTORIA DE LA REVISTA

Consideraciones generales

Yo no conocía bien a Huberto, pero él tenía alguna relación con Yáñez y me dijo: "tengo un muchacho que me parece bueno para esto". Hablamos y se nos ocurrió (llamarlo) para la revista. Yo tenía planes de hacerla lo más amplia posible, con imaginación. Como yo estaba muy atareado con actividades de Bellas Artes, le dejé toda la responsabilidad a Huberto. Libertad y recursos para hacerlo (). lo hice porque lo mismo hicieron conmigo tiempo atrás, sobre todo Mario de la Cueva y porque así era simplemente ()¹⁴

Así, en un "pedacito" de oficina que generosamente cedió Antonio Acevedo Escobedo, a cargo del departamento de Literatura fue donde se instalaron Batis y Rita Murúa, su incondicional secretaria de redacción, para conformar la *Revista de Bellas Artes*. Este órgano de difusión del INBA nació, según su editorial, con un objetivo "promover la relación entre escritor y público lector. Una revista que estimulara, principalmente, el desarrollo de las

manifestaciones artísticas escritas del país (poesía, cuento, novela, obras de teatro, crítica), y esto (...) en su más amplio sentido".¹⁵

Tal y como lo marca la cita al principio de este apartado: "recursos para hacerlo", este factor no fue lo más importante para la edición de la *Revista de Bellas Artes*. Dado el clima de libertad que propició José Luis Martínez para trabajar: "la hacíamos con toda libertad, como le pareciera a Huberto (...), no quiero quitarle ni mérito ni responsabilidad en esto",¹⁶ a Batis le quedó claro que estaba situado ahora, del lado oficial, y que la revista que editaría tendría un carácter distinto. Por esta razón trataría de darle cabida a todas las corrientes "sin tomar partido". Esta "línea" editorial es la que marcará la diferencia en la edición de la revista con Batis a la cabeza. Al mismo tiempo, el recién nombrado editor estaba consciente de que ésta sería una plataforma más para publicar a otros, ciertamente una plataforma muy especial, capital simbólico que en sus manos lo convertían, lo quisiera o no, en un modesto pero importante administrador de capital cultural.¹⁷

Sin dejar la edición de *Cuadernos del Viento* ni sus clases en la UNAM ni su labor de reseñista — donde firmaba como HB al lado de Reyes Nevares en el suplemento de Benitez — el editor, que ya contaba con un nutrido grupo de colaboradores que trasladó de una a otra revista, contó que "nunca hubiera podido tener (en su revista) las firmas y las colaboraciones que tuve en la *Revista de Bellas Artes*, porque había paga, se difundía porque era una revista oficial (...) además, lo que me interesaba era publicar no a las grandes firmas, sino a los jóvenes de mi grupo, a nuevos talentos y hasta a mis enemigos."¹⁸

Uno de los aciertos de que un nuevo grupo de la comunidad literaria ocupara cargos públicos fue en favor de la desburocratización en relación con los colaboradores. Cuenta Batis que le pidió a José Luis Martínez agilizar el trámite y evitar “las colas” que sus amigos tenían que hacer para recibir el pago de sus colaboraciones; Martínez así lo concedió. Otra de las ventajas de “estar entre amigos” y tal vez en función ya de un capital cultural propio, el editor no trataba asuntos con jefes situados en escalafón, simplemente hacia su trabajo y trataba muy de vez en cuando asuntos directamente con el director del INBA: “No había juntas con las demás cabezas — que en verdad eran muchas — y nadie se metía conmigo”¹⁹

Para sus pares, la edición de la *Revista de Bellas Artes* fue de algún modo, la continuación de *Cuadernos del Viento*

(...) Si bien es cierto que tanto *Cuadernos* como *Bellas Artes* las hacía un mismo hombre, se ve cierta evolución, *Cuadernos* fue un laboratorio, pero con dinero, *Bellas Artes* ya no fue solo la experimentación sino abordar el oficio de edición de una manera amplia y cabal, fue una de las revistas más bonitas de la época, una de las más lujosas, publicar ahí era importante para nosotros (...) Imaginate que la mayoría de los escritores consagrados pertenecía a la clase media alta, pero nosotros éramos unos chamaquitos y sobrevivíamos de milagro (...)²⁰

Tal vez con mayor presupuesto, y con la suficiente libertad para editar lo que quería y aunque recibió sutiles sugerencias en cuanto a quién publicar y a quién no, las intervenciones de sus superiores no marcaron una gran diferencia. Eso sí, había una limitación puntual “no había libertad para atacar”, al decir de José Luis Martínez. Difícilmente este “atacar” podía hacerse desde las páginas de *Bellas Artes*, no sólo porque era una revista de corte literario e institucional, sino porque además Batis tuvo que ser mucho más prudente para



EMILIO CARBALLIDO



Luisa Josefina Hernández



CARLOS VALDÉS



ÁLVARO MUTIS



Garivel

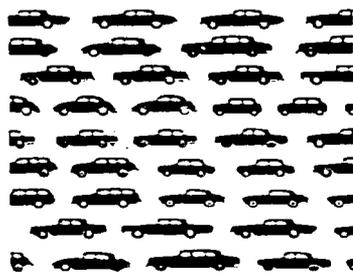
Por ERNESTO
MEJÍA SÁNCHEZ
y RUBÉN DARÍO



Jonathan Swift



Lola Álvarez Bravo



GABRIEL ZAID

DIBUJOS DE
CUEVAS



no convertir la publicación en una pira de *bonzos*. Cabe sumar el *modus operandi* de Batis, quien hizo caso omiso de las “sugerencias” que Martínez u otros miembros de la jerarquía estamentaria de la comunidad literaria, por ejemplo, los “Exquisitos” o “Divinos” (García Terrés, Díez Canedo, Paz, etc) hacían respecto a la edición de algún texto en este sentido. La calidad o el prestigio no significaban una influencia que Batis considerara o repercutiera sobre él, a la hora de escoger el material. Al contrario, si Martínez decía “deberías publicar algún texto de Kerouac, en lugar de uno de Baudelaire” — que no estaba de moda, por ejemplo —, Batis discutía: “Nuestra generación quería recuperar todo aquello que ellos habían tomado y dejado en el camino. A mi generación, por ejemplo, Reyes se le caía de las manos, Baudelaire, no”.

Si las “sutiles” sugerencias descendían desde las autoridades hasta la mesa de redacción, no hubo ninguna de Batis, como editor/mediador, hacia su mínimo equipo de redactores: Rita Murúa y Jorge Ayala Blanco, los más constantes. Para el ahora investigador y crítico de cine

(...) muchas veces senti más restricciones en cuestión de publicación en la *Revista Mexicana de Literatura* que en la *Revista de Bellas Artes*. En la *Mexicana de Literatura*, si no le caías bien a Monsiváis o a Vicente Rojo, automáticamente estabas fuera. Me consta haber visto a Rojo vilipendiar a tal o cual escritor y ver a este sin posibilidades de colaborar en esas páginas. En cuanto a *Bellas Artes*, me parece un gran mérito que José Luis Martínez, dueño de una habilidad notable para manejarse en las esferas del poder, haya dejado tanta libertad a Huberto (...).⁵¹

Si Nandino tuvo que “ceder” mucho del espacio, de *Cuadernos de Bellas Artes* para la publicación de materiales propios de las actividades del Instituto, Batis no lo hizo. De hecho, hay sólo una presencia discreta de Yañez, cuyo discurso “hubo que meter” a propósito de la Conmemoración del VII

Centenario del nacimiento de Dante en un lujoso número especial de antología de textos. Según algunos testimonios, Yáñez "sugería" a otras revistas la conformación de números monográficos, por ejemplo, de J. Othon u otros escritores de su predilección, en la *Revista de Bellas Artes* no lo hizo. Su presencia se limitó a lo necesario. Martínez por su parte, publicó dos discursos: Uno ilustrado con delicadeza y gusto para las inauguraciones de la "Exposición Escuela de París" y otro sobre "Tapices franceses antiguos y modernos", que se ilustró también de manera especial y vistosa. Dada su formación de historiador y en calidad de un simple colaborador, Martínez escribió un extenso y ameno ensayo sobre Victoriano Salado Álvarez, y tuvo una amplia participación en la conformación de un número especial titulado *La Luna*.

El primer número de la revista aparece "con retraso" en enero-febrero de 1965. Con una periodicidad bimestral, la "presentación" no firmada que aparece en la primera página de la revista no deja lugar a dudas de una nueva época y una conciencia clara de su tiempo. En ella se argumenta que el país ha ido creando más y más publicaciones que recogen "la opiniones de grupos y tendencias, lo cual ha beneficiado históricamente nuestro desarrollo cultural"; y reconoce una pluralidad de sectas por las cuales la revista, en su carácter oficial, no puede tomar partido. Sin embargo, sus mejores intenciones son las de aspirar a una cultura y un arte que "lleguen a todos, consideramos que al mismo tiempo, es compatible un criterio de rigor en la selección de los materiales". "Selección de materiales", dice Batis, en la publicación que, número a número, "echará toda la carne al asador" aprovechando la oferta de colaboradores.

Contenidos

La *Revista de Bellas Artes* fue en del ambiente literario, uno de los instrumentos que permiten identificar la consistencia estética, lingüística e ideológica de nuestro país en la década de los sesenta. Aunque no partió de una estructura física totalmente nueva, ya que conservó algunas formas de su antecesora, (los *Cuadernos...* de Elías Nandino) la publicación refleja en sus páginas el reacomodo y creación de los diferentes campos artísticos que dan sustento a la cultura nacional. “Conscientes del decoro literario y la necesidad de establecer normas de convivencia”,²² al igual que lo hizo la revista decimonónica *El Renacimiento*, Batis trató de definir a Bellas Artes por :

- el ideal cosmopolita.
- la idea de que la política no era ajena al escritor aunque su compromiso no llegue a la militancia.
- la “institucionalidad” que no implicaba necesariamente “subordinación absoluta.”
- mantener una conducta unificadora que sirviera de base para la construcción de una nueva identidad cultural
- ser un escaparate de los intereses estéticos de la época

Página por página, la revista reveló, mucho más que sus pares, aspectos de la nueva cultura mexicana y latinoamericana porque incluyó, en su nómina de colaboradores, a plumas importantes del resto del hemisferio que no se publicitaban dentro del *boom* en boga

Practicando sí una política de "puertas abiertas", la selección de los textos se hizo cada vez más evidente, al igual que la conformación de una voz colectiva, sin embargo, pueden percibirse ausencias que Batis no atribuye a exclusión sino sólo a la casualidad. Por otro lado, el grupo cercano al editor, pequeño pero sólido, con el que además coincidía con ciertas normas estéticas y era uno de los más influyentes a nivel político y literario, sí tuvo una clara presencia: Juan García Ponce, Juan Vicente Melo e Inés Arredondo, entre otros.

A pesar de que la revista se dirigía a un grupo de lectores cultos, la idea de Batis fue abrir el espectro de lectores potenciales publicando una gran diversidad de temas, que obedecían también a una gran curiosidad intelectual. Según él, desde las páginas de la publicación podía aplicarse el ánimo que reveló Altamirano con el cual tanto Yáñez como Martínez coincidían: "No pelear, darle juego a todo el mundo, dar cabida al mayor número de gente, ésa era la idea de cultura institucional de ambos". Así se abordaron temas que le atraían a él, que desarrollaban sus colaboradores por devociones particulares, asuntos de moda, investigaciones literarias, el siglo XIX mexicano; en una palabra, la buena escritura. La revista mantenía - a pesar de las circunstancias sociales que empapaban los textos de otros escritores en otras revistas - el buen gusto.

Por otra parte, escritores extranjeros ejercían gran influencia en el desarrollo de la cultura latinoamericana y mexicana. Faulkner, Joyce, Woolf, Musil, Proust y esto se reflejó en la publicación de los textos de los colaboradores. Quedó claro entonces que, nuevamente, el gusto de los

escritores mexicanos estaba definido por consideraciones artísticas pero también por consideraciones ideológicas. En nuestro país la influencia primera, para bien o para mal, fue Octavio Paz.

Mientras en otros países como Argentina, por ejemplo, se rechazaba el modelo literario predominante, la novela realista, en México se amalgamaba en ella: el realismo mágico, el nacionalismo y las preocupaciones locales.

Muchos de los textos que publicó la *Revista de Bellas Artes* podrían considerarse en primer término, poemas juveniles o ensayos de ese tenor, pero la solidez de las ideas y la calidad de la escritura los revaloran. Tal vez por el temperamento de los escritores mexicanos, ante el mundo que enloquecía, la respuesta del intelectual fue la de participar en aspectos extraliterarios, particularmente los que tocan los biseles de la política. Según Bourdieu, esta "conducta" del intelectual tuvo su primera manifestación en el siglo XIX francés en el caso Dreyfuss, cuando Zola interviene en su favor "A partir de ahí dice Bourdieu, el intelectual tuvo claro que la política también era cosa de escritores".²³

Por primera vez en mucho tiempo, un escritor como Juan García Ponce, compañero entrañable de Batis, por ejemplo, publicaba su primera versión del ahora famoso cuento *El Gato* en la *Revista de Bellas Artes* y, al mismo tiempo, escribiría feroces comentarios sobre la cultura institucional y/o en contra de las instituciones políticas, en el suplemento de *Siempre!* Lo hizo por el despido de Arnaldo Orfila en 1965, y cuando se declaró en contra de la toma de la Ciudad Universitaria en septiembre de 1968. Así, con el manejo de estos dos discursos, nadie podía esperar que personalidades como la de García Ponce o la de otros

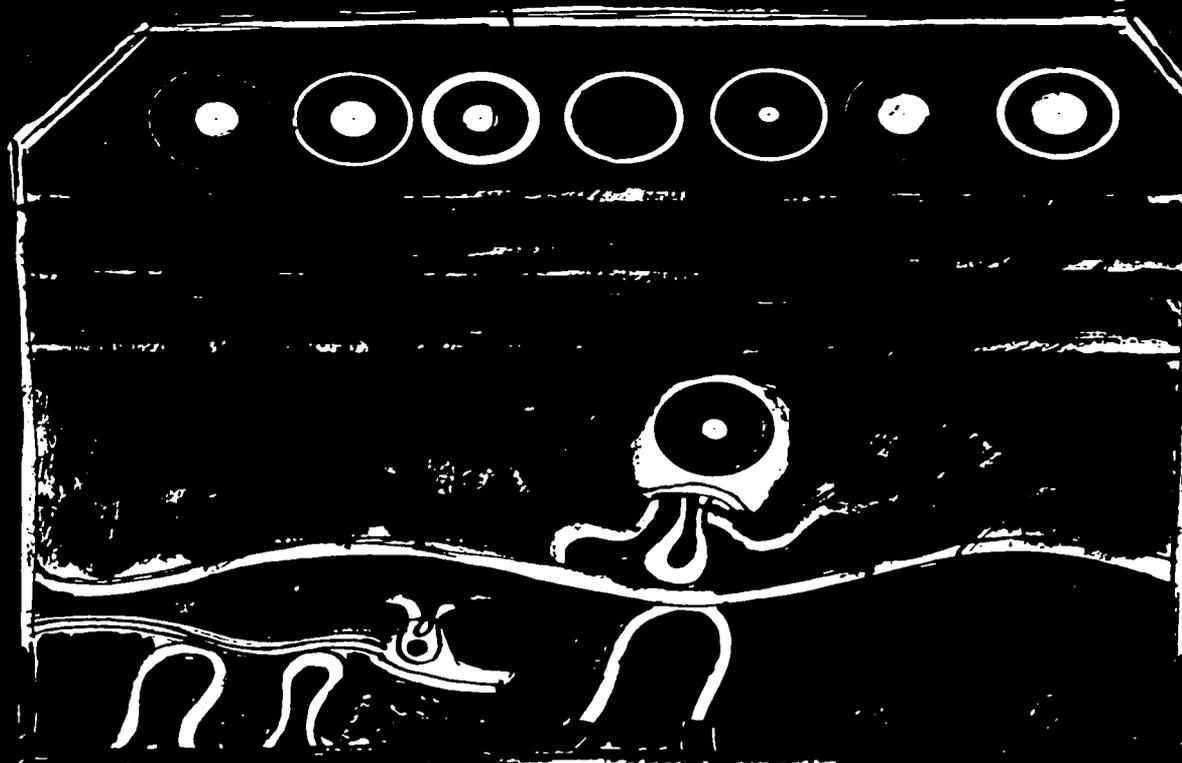
miembros de su generación y la del 68 se suscribieran a la escena puramente literaria. Cabe hacer mención que lo mismo sucedió con otros escritores como Carlos Monsiváis, Juan Vicente Melo o José Revueltas, en revistas más de corte periodístico.

La Revista de Bellas Artes no fue ambiciosa en cuanto al reclutamiento de colaboradores extranjeros: “nunca me atrajo hacer cartas o intercambiar correspondencia, no se me da un trato así, ni cuando viene (al país) un escritor famoso voy a verlo, ni ando detrás de él (...), a mí me interesan más los libros que las personas”²⁴

A pesar del dicho de Batis, sus páginas muestran colaboraciones del autor venezolano Adriano González León, quien poco tiempo después fuera acreedor al premio Seix Barral de novela; traducciones de Kasuya Sakai de escritores japoneses, etc.

Por otra parte, existieron dos números especiales que reflejaron los gustos personales de sus titulares: A sugerencia de Agustín Yáñez y José Luis Martínez, con la ayuda de Homero Aridjis se conformó el número dos dedicado a la figura de Dante Alighieri, que con motivo de su nacimiento, celebró el secretario de Educación Pública con un discurso ante las autoridades de la embajada italiana. Fue uno de los números más importantes de la publicación, no sólo por su contenido – amplio en ilustraciones, traducciones y diseño- sino porque en él se concentran una cantidad considerable de textos en torno a la figura del poeta italiano, antología que no se ha repetido de esta manera, en ninguna revista literaria ²⁵

La prensa recibió así el número dedicado a Dante:



EMILIO CARBALLIDO
Antes cruzaban ríos (monólogo)

REVISTA DE
**BELLAS
ARTES**

14

1967

JEAN-LUC GODARD ◊ La mujer casada ◊ MICHEL THÉVOZ

Teatro
épico - de la crueldad
y del absurdo

Problemas
de una sociología
novelística

Las traducciones interpoladas con toda intención en los textos, nos los hacen tan comprensibles y cercanos como los autores de los ensayos quisieron que los encontráramos. Ilustraciones sacadas de grabados y pinturas de todos los siglos, ricas, hermosas, nos dan la idea visual de la manera cómo Dante ordenó los estratos, círculos y tormentos del infierno y el purgatorio y una iconografía importante del autor. Ellas y un formato pequeño, luminoso, hacen más grata la lectura de esta compilación de grandes ensayos contemporáneos sobre Dante. Es el de *La Revista de Bellas Artes*, el mejor homenaje que se le haya hecho en México en el séptimo centenario de su nacimiento.²⁶

Los números 28, 29 y 30 fueron dedicados a *La Luna*. Para celebrar la llegada del hombre al satélite, José Luis Martínez sugirió la realización de una antología literaria de los mejores textos dedicados al astro desde el siglo XIX. Aquí como en la antología de Dante recopilaron textos muchos colaboradores, coordinados por Huberto Batis. Sin embargo, y contrariamente al número inspirado en Dante — donde Batis coordinó el número entero —, el correspondiente a *La Luna* salió con un agradecimiento de José Luis Martínez al grupo de colaboradores. El ejemplar resultó de tal forma rico en el sentido editorial, que se imprimió de manera separada, con ilustraciones de Vicente Rojo y más tarde se convirtió en un número independiente de la revista. La edición que después se convirtió en un libro estuvo a cargo de la editorial ERA y “ahí quedaron los negativos”.

Más que obedecer a razones específicas, conforme los amigos se dedicaban a la creación literaria y, por ende, sus colaboraciones eran pocas, con el paso de los años en que duró esta época de la publicación, los números de la revista perdieron fuerza pero no calidad. Se abría en esos momentos, el espacio para nuevas generaciones como una necesidad de renovar a la elite intelectual. La revista tomó entonces giros “democráticos” que dieron

oportunidad a jóvenes emanados no de una alta cultura en su totalidad, pero con mayor información y sin la especialización que se requería para considerarlos escritores consagrados. Así la “fauna nacional” florecía en las páginas de la revista, con políticas culturales bastante *sui generis*. Según Jorge Ayala Blanco,

(...) a la hora de formar la revista, el liderazgo cultural de Batis emergía portentoso. Era un pulpo de mil manos. La frase con la que yo me quedaría para tratar de describir a Batis era “¡aviéntate pendejo, a quién le tienes miedo!”, y esto obviamente te hace de todos los enemigos del mundo; en el caso de otras revistas, como la que llegó a dirigir Carlos Monsiváis, por ejemplo, sería: “Ya te volviste a aventar por la libre, cabrón”. En estas frases, se ve también la línea de una política cultural. Desde luego, yo prefería la primera.²⁷

Por otra parte, si se valora hasta qué punto los sucesos de 1968 minaron la dinámica de procuración de la elite cultural, puede decirse que ésta fue seriamente mermada por su confrontación con el gobierno. La cultura de elite en ese entonces aparentemente se disemina, pero tiempo después se define con más precisión. A raíz del involucramiento de algunos personajes de la vida cultural en el movimiento estudiantil, el campo literario estableció un filtro que puso a prueba talentos y talantes. Así, las presiones sobre los colaboradores de la *Revista de Bellas Artes*, en el mismo Instituto Nacional de Bellas Artes, y las reconveniones al orden, provocaron que algunos intelectuales tomaran una posición de abierto desacuerdo, que otros claudicaran en su acciones, otros más se resguardaran en un sospechoso silencio y otros se alinearan manteniéndose — más por razones económicas que ideológicas — en sus puestos como funcionarios públicos. Incluso las revistas de corte independiente que

mostraron en ese particular año una feroz actitud contra el gobierno, abandonaron su beligerancia característica de años anteriores al 68.

A modo de un mecanismo interno propio del campo literario, el filtro que por las circunstancias se estructuró de una forma asombrosa, definió ahora sí, y con mayor precisión los grupos, sus tendencias y alcances. La intervención de los intelectuales extranjeros, el uso de tribunas periodísticas en favor y en contra del movimiento, la toma de una posición abierta hacia las acciones del gobierno, la solidaridad mostrada por algunos pares hacia los acusados y, hay que decirlo, la oportuna renuncia de Octavio Paz a la embajada de la India fue lo que permitió que el campo literario no sufriera una devastación interna. De no haber sido así, probablemente en pleno siglo XX la intelectualidad mexicana sería otra muy distinta.

Uno de los méritos del editor de la revista fue abrir las páginas a la investigación literaria, tan *de mode* en estos momentos y sin embargo, tan valiosa. Así, eran tan importantes el ensayo, las traducciones y la poesía, como la investigación sobre temas en su mayoría mexicanos; y tratando de mantener el equilibrio entre la innovación y la tradición tanto en textos como en autores, en un mismo número convivían ensayos sobre Lizardi y T S Elliot, en el número 1; textos inéditos de Villaurrutia preparados por Miguel Capistrán en el número 7 y el arte prehispánico de Nuristan, un ensayo de Octavio Paz sobre Marcel Duchamps — enviado directamente a José Luis Martínez para su publicación —; uno sobre “lo cursi” de Ramón Gómez de la Serna y la reseña de los comentarios de una mesa redonda sobre el *Nouveau Roman*. Batis comentó:

Hay que procurar un balance para no descuidar las otras ramas: pintura, música, teatro (...) He preferido dedicar algunas páginas de cada número a reproducir los grandes ensayos de los clásicos del siglo XX, grandes relatos difícilmente asequibles y algo de lo actual: estructuralismo, nueva crítica, los pleitos lingüísticos de Picard y Barthes, la joven poesía norteamericana, los novelistas franceses de la colección *Tel Quel* (...) Vas a encontrar traducciones de poetas *beat* (para nosotros eran viejos, pero había que tomarlos en cuenta, además le interesaban a José Luis Martínez) y así como tenemos a japoneses, a los críticos literarios como Julio Ortega, Emir Rodríguez Monegal, que me daban ensayos sobre literatura en general, o Inés Arredondo y Tomas Segovia que estuvieron un tiempo en Uruguay y traían cosas interesantes del Cono Sur, nos hablaban de los escritores de allá. Inés me hablaba mucho de Onetti. A través de ella publiqué a muchos uruguayos y a través de Angel Rama, de Martha Traba, su esposa, de Rufinelli, críticos que me allegaban textos de escritores ()”²⁸

A la distancia, la *Revista de Bellas Artes* puede ser considerada como una publicación de vanguardia que, al contrario de muchas de sus pares, no fue un conjunto de páginas de elogios mutuos, y en este sentido, tal vez el grado de institucionalidad “balanceaba” de tal manera las críticas que no hubo en lo que se refiere a las reseñas, por ejemplo, ningún rasgo de condescendencia hacia la escritura y a la calidad de ésta. Ocupó también un lugar en la corriente central de la literatura contemporánea y se propuso ser dentro de los límites de la institucionalidad - que con Batis y Martínez fueron hasta cierto punto amplios-receptáculo de los textos de jóvenes escritores. Como editor mostró su talento para descubrir lo nuevo, incluso en los últimos números publicados puede leerse a una tercera generación de escritores en formación, que hoy día son parte importante de nuestra República de las Letras

La revista se conformó entonces con colaboraciones de escritores que aunque no tuvieran una simpatía explícita por la institución, si la tenían con su

editor. Aquí no había límite de extensión a los colaboradores, afortunadamente “la revista puede absorber piezas cortas de teatro (Jorge Ibarguengoitia, Luisa Josefina Hernández) e incluso relatos largos y guiones de cine, capítulos de libros en preparación, etc.”²⁹

Entonces, publicar en una revista elegante, que pagaba las colaboraciones, era desde luego, una ganancia para todo el que se acercara. Por otra parte, Batis se sentía feliz con las colaboraciones de autores ya con renombre, aunque como en el caso de Arreola, los sufriera: “Esos textos fueron la peor pesadilla de mi vida, porque tuve que arrancárselos de las manos por su manía de corregir *ad infinitum*”³⁰; pero la prensa lo celebró: “Juan José Arreola entregó a la *Revista de Bellas Artes*, media docena de textos inéditos.”³¹

La Revista de Bellas Artes y los acontecimientos del

2 de octubre de 1968

A pesar de la institucionalidad que el equipo de Yáñez en el INBA debía respetar, Batis se movía en terrenos que podían volverse pantanosos y estiraba a su vez los límites de lo permitido. Ante las barreras que impedían publicar textos abiertamente políticos, edita en uno de los números que corresponden al tercer bimestre del 1968 (núm. 21, mayo-junio) el texto *Crítica de la tolerancia pura. La tolerancia represiva*, un ensayo traducido por Juan García Ponce del filósofo Herbert Marcuse. Llamado el “filósofo de la destrucción” por el presidente de México, Gustavo Díaz Ordaz, Marcuse se hizo famoso en México a través de la traducción que hizo García Ponce de *Eros y civilización*

— que apareció en alemán en 1955 y en español, 10 años después— y convirtió al filósofo en un escritor apreciado por el público universitario. En ambas obras, Marcuse lanzaba un nuevo reto de optimismo revolucionario que lograría seducir a los jóvenes.

El hombre unidimensional también fue traducido por Juan García Ponce en 1968, y a esas alturas, el traductor de Marcuse — tenía en esos momentos 36 años— no sólo era uno de los colaboradores más beligerantes en la prensa nacional y uno de los más influyentes ante la opinión pública, sino que representó sin lugar a dudas en esa época los alcances que un “recién llegado” al campo literario podía tener. Sin embargo, fue uno de los intelectuales que más sufrió en carne propia la hostilidad del gobierno: Detenido, interrogado y torturado — la versión oficial es que “fue confundido” con uno de los líderes del movimiento, Marcelino Parelló, que al igual que el escritor, usaba una silla de ruedas —, gracias a la intervención del periodista Julio Scherer, fue liberado. Nadie se salvó de la cacería feroz.¹²

Al menos en la *Revista de Bellas Artes* García Ponce colaboró año con año (1965, 66,67,68 y 69) y después de su traducción sobre la tolerancia, volvió a colaborar, cinco números después, (núm. 26, 1969)

En esos momentos, y sin tomar en cuenta lo institucional de la revista, sus redactores reaccionaron contra el régimen. Tanto Rita Murua como Jorge Ayala Blanco, con una trayectoria intelectual en ascenso y con una militancia política decidida, participaban en todas y cada una de las reuniones que el Comité de intelectuales y Artistas (constituido formalmente el 15 de agosto de 1968), llevaba a cabo en torno a los hechos. De la misma manera firmaron

desplegados en la prensa al lado de muchos de los colaboradores de la revista. De hecho y según lo comentó el crítico de cine, fue Rita Murúa (su esposa) quien convocó a Elena Garro a una de las reuniones: “a Rita se le hizo fácil invitarla. Tomamos el directorio de la *Revista de Bellas Artes* y sin distinción convocamos a las reuniones. Garro, dijo, empezó a paranoizar a todo el mundo (...)”³³

Después de los acontecimientos del 2 de octubre, vendrían más tarde varios intentos “subversivos” y de defensa por parte de la intelectualidad ante la represión pero, a excepción de lo mencionado en líneas anteriores, el resultado de las acciones no fue del todo a favor ni de la comunidad intelectual ni de la población en general.³⁴

Sin embargo, hubo voces de protesta: En *La Cultura en México* se publicaron los puntos de vista de numerosos intelectuales en relación al movimiento estudiantil. María Luisa Mendoza (“Sobre una fotografía tomada de las calles de mi ciudad, el 31 de julio de 1968”); José Carlos Becerra (“Hermosa Lección”); Raúl Cosío (“¿Quién detrás de la puerta?”); José de la Colina (“Los malos son los otros”); Gustavo Sainz (“Memorándum desde la ira”); Julieta Campos (“Dueños de la conciencia”); Parménides García Saldaña. (“Los fantasmas llegaron ya”). Se firmaron entre 5 y 8 desplegados y entre los firmantes, apareció el nombre de Huberto Batis, nunca los de José Luis Martínez ni Agustín Yáñez.

*Diferencias de generación en la Revista de Bellas Artes
y el racismo de la inteligencia*

En la prensa mexicana pocas veces se criticó a una revista oficial, ya sea de corte político o literario; era una costumbre que obedecía a causas de diversa índole que oscilaban entre las simpatías y el rechazo, cuando no al aburrimiento del lector; se prefería entonces, dejar pasar o simplemente mostrar indiferencia, cuando más silencio. El hecho de salir al mercado de bienes culturales como una revista institucional, fue bastante condenada en los sesenta. Sin embargo, la *Revista de Bellas Artes* fue bien recibida por los pares gracias tal vez a la figura de su editor, a la formación de sus colaboradores y a la hechura del propio trabajo de edición. Así, mientras algunas pasaban sin pena ni gloria ante la prensa, ésta no fue sometida a críticas que cuestionaran su contenido o presentación; al contrario, los comentarios coincidieron: "en todos los sentidos excelente publicación".³⁵ En todo caso, tal vez quien fue sometido a críticas por parte de los intelectuales fue Huberto Batis y en terrenos totalmente extraliterarios.³⁶

La política de "puertas abiertas" no incluyó, entre otros, muy pocos en realidad, a Ricardo Garibay Batis explica que, a pesar de que José Luis Martínez no tenía mayor injerencia en la selección de los textos, sí censuró al autor hidalguense sus textos le parecían feos y populacheros

El texto que ofreció Garibay hablaba sobre Acapulco, sus zonas rojas, sus putas, sus teporochos () él (Martínez) dio la orden de que no se publicara. Se lo dije a Garibay y se puso furioso, como era gente que escribía para el cine, se le consideraba de segunda, no estaba dentro de los gustos de "Los Exquisitos". Lo mismo pasó con José Agustín. Yo creo que terminaron por asumir que no estaban considerados como colaboradores () Si se hablaba de autores extranjeros, se estaba de moda. Hablar de putas, boxeadores o teporochos eran cosas de populacheros, de pueblerinos. Mal visto. A mí me parece que era una cuestión no de moral sino de clases sociales. Clase social a nivel no sólo intelectual sino a nivel económico, de raza. Gustavo Samz y José

Agustín, por ejemplo, eran morenos, tenían una forma muy especial de expresarse, hijos de clase media, sin abolengo.¹⁷

Vale la pena detenerse en lo dicho por Batis sobre este tipo de selección y valoración. ¿Cómo funcionaba dentro de la *Revista de Bellas Artes*?, ¿cómo funcionó en general en el campo literario? ¿cuál o cómo es este clasismo y racismo?

Al respecto, para Pierre Bourdieu, quienes poseen un prestigio intelectual dentro del campo literario (Yáñez, Martínez y Batis) adquieren, al mismo tiempo, la facultad de "administrar el capital institucional", que decide a quién le "otorga crédito" y "da la palabra" o la página. Esta facultad, que permite en términos prácticos decidir quién colabora y quién no en una revista, coloca - con la aceptación o el derecho de entrada- a determinado grupo o individuo (Ricardo Garibay o José Agustín) en "una estructura de distribución del capital", que en este ejemplo es de naturaleza literaria y cultural.

Pero quienes son aceptados de esta manera en la estructura no pueden actuar por cuenta propia. A través de esta "aceptación", el campo y los administradores del capital, ejercen una verdadera censura con el pretexto de una "valoración" y "selección" sobre lo que "se quisiera decir", por muy distinto, nuevo, bueno o aceptable que pudiera parecer el discurso del nuevo colaborador, sólo deja pasar de éste, lo que considera aceptable o decible. En este mecanismo que es propio del campo literario y se extiende a los medios de comunicación, sobre todo los impresos, pareciera que con la mayor facilidad "todo puede decirse", pero en realidad nunca ha sido así.

En el caso que nos ocupa, si bien la intención de Batis fue "abrir las puertas", su superior inmediato jugó en este sentido el papel del *gate keeper*.

filtro institucional que colocaba las posiciones donde “se habla”, diríamos, “donde se escribe”— aunque de una manera sutil y en escasas ocasiones— a la gente que dirá lo que el campo autoriza y desea. El campo literario institucional de entonces no permitió que la prosa y los temas característicos del Garibay, Agustín o Sainz de esa época figuraran en una revista institucional como la de *Bellas Artes*, simple y sencillamente porque no “cuadraban” con la imagen que el INBA deseaba promover dentro de sus márgenes oficiales. Publicar significaba autorizar y validar al colaborador ante la opinión pública.

Además, la censura ejercida no se queda sólo ahí. De manera más profunda, este mecanismo es una de las formas más eficientes que el campo posee y otorga a quienes distribuyen o administran el capital — cualquiera que sea su naturaleza— para reducir a la gente al silencio, es decir, excluirla de las posiciones donde “se puede hablar”.¹⁸ Tomando en cuenta que una revista es un bien cultural que funciona entre otras cosas porque da a conocer nuevos valores y los prestigia, quienes eran excluidos por este mecanismo de control vieron reducidas sus posibilidades de participación. Habría entonces que buscar otras tribunas con mecanismos menos estrictos de censura.

En el caso particular de Garibay, fue ésta una de las tantas razones que retardaron el reconocimiento a su carrera literaria. El prestigio que logró ante sus pares, y que se le dio plenamente pocos años antes de morir, fue ganado a pulso, encima de las dinámicas del campo literario, aunque en ocasiones, con muy poca suerte.

Apelando al dicho de Bourdieu, puede decirse entonces que dentro de la *Revista de Bellas Artes*, como en todas, el ejercicio de la censura dejó claro

quién podía colaborar y quién no, quién era digno de tribuna y quién debería estar al frente de ella para “decir”. Lo importante del caso es destacar que este tipo de censura fue una práctica común dentro de los grupos revisteriles de la época, que no obedeció a caprichos o temperamentos del editor en turno, sino a la búsqueda de una estética definida que bien podía representar a la aristocracia intelectual (*La Revista de Bellas Artes*), representar al proletariado considerado ramplón (textos para revistas o periódicos tipo *La Prensa*) o trasgredir todas las reglas de cualquier estética literaria siendo aún más una estética elitista (*S.nob hebdomadario*). Luego entonces el ejercicio de esta censura —que de cualquier manera es una barrera para el desarrollo del escritor — le da al medio que la reproduce una característica específica que no tiene otro medio y así sucesivamente. La censura ejercida en revistas como *Bellas Artes*, *S.nob* o *Espejo*, por ejemplo, no fue la misma pero funcionó en razón de la especificidad del medio.

En el mismo tono pero en cuanto al “racismo de la inteligencia”, pareciera que su existencia es difícil de definir, aunque sea una práctica común sin embargo, dentro de los campos artísticos, en este caso el literario, es este mecanismo el que ha determinado no sólo trayectorias individuales sino colectividades y incluso una cultura nacional.

Tratando de buscar una explicación que aclare este “racismo” del que Batis habló, para Bourdieu, ésta es una actitud propia de los grupos dominantes — en este caso los “Divinos” (cercaños a Alfonso Reyes) y los “Exquisitos” (cercaños al rector Ignacio Chávez) “los que se reunían a comer en el Bellinhausen”) —cuya reproducción dependía de un capital cultural *heredado*

por grupos de intelectuales-funcionarios públicos de generaciones anteriores. Así, como toda herencia que se recibe, y algo así como una teodicea de su propio privilegio, este racismo que hacía que algunos se consideraran *superiores*, también fue practicado dentro de los grupos de jóvenes talentos — “Esta es una fiesta familiar, elitista y privada, éramos muy pedantes”, decía Batis — que peleaban por un lugar propio en el mapa literario del país.

Por su parte, la “pulsión racista”- explica Bourdieu- sólo puede expresarse en formas eufemísticas,³⁹ en pocas palabras, transmitían una actitud de rechazo haciéndola pasar inadvertida. Por eso, los mensajes fueron entendidos a cabalidad por los escritores, que con todo y su talento fueron rechazados. Figurar en el mapa de las letras equivalía, sí, a la exposición no sólo de las ideas, sino del ser en general; la vida social de la “mafia” era, en este sentido, elocuente.

Si Batis consideró que este racismo iba más allá de las clases sociales y lo centraba en el color de la piel, es menester considerar que esta actitud llegaba incluso a las preferencias intelectuales. Ya Guillermo Sheridan, en su introducción del libro *México en 1932: la polémica nacionalista*, menciona que en el caso de Jorge Cuesta y Gilberto Owen — “que no se interesaban ni en Freud ni en Marx o en Lawrence o Huxley — tuvieron un destino de parias intelectuales que se les había impuesto desde 1925 y que en 1932 ya habían terminado por asumir”⁴⁰ Aunque Sheridan en este caso aborda otros tópicos extraliterarios, la cita es pertinente porque el autor mismo, al sentenciar la actitud de rechazo de estos dos Contemporáneos, sugiere un tópico que tiene que ver con este racismo.

Tema aparte, no hubo en la revista colaboradores "originales". lo cual permitió mayor flexibilidad a la hora que un joven escritor quisiera publicar en sus páginas. Pero como quedó establecido, no se recibía a cualquiera ni cualquier cosa. Los jóvenes amigos de Rita Murúa, estudiantes y egresados de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, por ejemplo, tuvieron su oportunidad cuando, por necesidades de la edición, hacían falta críticas, reseñas literarias o simplemente notas breves: aunque, por otro lado, varias de las generaciones que formaron la elite cultural crecieron juntas en las páginas de la revista: los Segovia (Tomás y Rafael), los Xirau (don Ramón y su hijo Joaquín), Lauro Zavala y Silvio Zavala, los "Mester" de Juan José Arreola o "los Arreolitas" , los Castro Leal (don Antonio y su hija Paloma) y los Gorostiza (José y Celestino)

En función de su carácter institucional, *La Revista de Bellas Artes* no prestó espacio a opiniones personales, no estimuló ningún tipo de crítica, ni hubo un afán de innovación a ultranza; en cambio, dirigió como parte de una institución gubernamental el gusto estético de sus lectores, y perfiló una visión menos tradicional y mas cosmopolita de las revistas editadas y promovidas por el gobierno.

Los colaboradores

FRANCISCO CORZAS MÉTODO Y MITO

Se desanda el camino que ya nos había conducido a esa ebriedad suprema que es el conocimiento de lo real. Hay algo de esta caminata, de esta cura, en todo movimiento que tiende a convertirse en grafía: en toda imagen que se forma. Parece como que todo fuera un instante de ese retorno del último fondo *sentimental* de la materia, que encierra, para mí, la esencia de esas representaciones que constituyen la obra pictórica. Pero ahí también está la infinita melancolía del drama estático de estos espectáculos sublimemente lamentables. Está también esa quietud mineral, frágil tal vez, cuya substancia es la tibieza musgosa de ciertas comisuras o la opacidad cavernosa que las cabelleras negras, malignas y sedosas como las que imagina Baudelaire crean en la densidad translúcida de los cuadros.

Lo anterior se ajusta a un propósito intelectual: demostrar el carácter eminentemente gratuito que tienen muchos proferimientos críticos acerca de la pintura. No sirven para contestar de una vez por todas, la siguiente pregunta: ¿por qué *preferimos*?

El primer cuadro de Corzas que vi en mi vida es un desnudo de mujer y la impresión que me produjo esa pintura nunca se ha borrado. Persiste con la desfachatez y con la certidumbre que tienen algunos hechos que resultan inclasificables a la conciencia que tenemos o que guardamos de ellos.

A esto contribuye sin duda el carácter eminentemente cultural que damos a nuestra actividad de clasificación. Esto equivale a situar la obra de arte en un punto determinado, del transcurso de una actividad que, a su vez, sólo ocupa un punto determinado, pero desconocido, en la extensión de lo que la actividad clasificatoria más vasta abarca, no siendo esta extensión sino una zona mínima del espíritu. Se trata entonces de situar ese hecho destinado a la eternidad en confrontación con esa eternidad que lo contiene. Ese tipo de análisis de la obra de arte sólo es posible si se prescinde en él del concepto o figuración del tiempo. La mente humana sólo puede realizar esta operación si concibe que el mundo es una sucesión



1965

Debido a la oportunidad que un grupo grande de escritores tenia de publicar en diferentes espacios, no podemos hablar de "herederos" de la *Revista de Bellas Artes*, aunque era claro que no todos los colaboradores gozaban de los privilegios de pertenecer a un grupo definido. Así el grupo de *La Cultura en México* tenia sus "satélites", que a su vez pertenecian o formaban su grupo, y ahí estaba Huberto Batis. En una actitud completamente contraria, Fernando Benítez procuró a personalidades que -autónomas muchas gracias a él- tuvieron carreras literarias hasta cierto punto independientes, pero que en conjunto constituyeron grupos de poder literario muy importantes. A lo largo de la dirección de Batis, se pueden identificar tanto a aquéllos interesados más en una carrera literaria- política como a quienes se procuraban una formación netamente literaria.

Pero ninguno de sus colaboradores se asume como "el grupo de la *Revista de Bellas Artes*", de hecho ésta no nació ni tenia los propósitos para ello, puesto que era por sobre todo una revista institucional; pero hay ciertas presencias, cuya identificación no dependió del número de colaboraciones que publicaron, sino por lo conspicuo de sus personalidades, independientemente de que las afinidades con el editor fueran minimas o nulas, por ejemplo Guadalupe Dueñas, de una generación anterior a Batis, publico un relato, un ensayo y una reseña de cine casi al final de esta época, Sergio Fernandez, cuya amistad con Batis lo llevó a la edición de su primera novela, publico un ensayo y reseñas críticas; Sergio Galindo publicó dos fragmentos de sus novelas *Las resurrecciones* y *El nudo*, Jorge Ibarquengoitia publico una obra en tres actos, *La conspiración vendida* o Alejandro Jodorowsky su cuento *El perro de Ptoxis*

La revista se mostró más interesada en mostrar un marco de creación en todos los géneros de la escritura, que en promover la institucionalidad que le era inherente. Comparada con otras que compartían la misma naturaleza literaria, fue la *Revista de Bellas Artes* tal vez la más ajena a la conformación de grupos, en comparación con la *Revista de la Universidad*, de García Ferrés; de hecho, varios de sus colaboradores también lo eran de la de *Bellas Artes*, y muchas de sus inquietudes literarias, plasmadas en sus páginas - a la distancia de más de treinta años- no sólo tienen una actualidad rutilante sino que sirvieron de base para la construcción de una nueva identidad cultural

El círculo cercano

La base del campo literario donde Batis pudo sembrar y cosechar la constituyen presencias importantes que además formaron su grupo más cercano, no sólo en términos profesionales — con ellos compartió una misma idea estética de la literatura — sino personales, donde caben la simpatía y el amor. Con Inés Arredondo, según comentó, “nuestros hijos crecieron juntos”, y entre escritora y editor pareció existir un nexo amoroso que se difuminó con el tiempo; sin embargo, la cuentista fue una figura nodal para la conformación de los números de la revista Batis, que confiaba a ojos ciegos en su gusto literario, publicó a recomendación suya a los que con el tiempo, se consideraran importantes escritores dentro la literatura hispanoamericana. Homero Aridjis, siempre entusiasta, era uno de los primeros colaboradores que conseguían textos según lo planeado por el editor, Jorge Ayala Blanco, que



José María Shest, Jomí García Ascot, José Luis González de León, Luis Buñuel, Gabriel Ramírez, Emilio García Riera, Armando Bartra, José de la Colina y Salvador Elizondo.

llenaron de regocijo y todavía son motivo de gratas añoranzas.

Constantemente recibíamos cartas y visitantes de todas partes del mundo. Íbamos en delegación al hotel X a saludar al periodista o funcionario Y, del país Z, para tomar con él una copa en el bar. Allí explicábamos al buen amigo que el cine nacional iba de la patada y que con suerte lo íbamos a renovar. El personaje quedaba muy impresionado por nuestros conocimientos filmográficos y nuestro don de gentes. Después se iba dejándonos muy ilusionados, quién sabe por qué. Esas escaramuzas nos hacían sentir muy internacionales.

El grupo era homogéneo y peleador, pero al mismo tiempo muy anárquico. A veces no había forma de entendernos. A Colina, una de nuestras "plumas de oro", se le pasaron un día las copas y nos calificó a los demás con feo epíteto. Salió del grupo, pero *Nuevo Cine* sin él no era *Nuevo Cine* y su reingreso no se hizo esperar. Las discusiones entre Elizondo y Colina resultaban memorables e ininteligibles.

Organizamos un cine-club que se particularizó por su completa falta de sentido práctico. En la Sociedad de Arquitectos presentamos un ciclo dedicado a Edgar G. Ulmer que nos dejó perplejos, como perplejo se quedaba el público ante las esotéricas presentaciones con que Paul Le-

duc trataba de justificar la exaltación de tan misterioso cineasta. Después, hubo ciclos dedicados a Cukor (que no le gustaba a Elizondo), a Kazan (que no me gustaba a mí) . . . y a nadie más, por culpa del estado desastroso de nuestras finanzas.

La misma razón —las malditas finanzas— acabó con la revista. Y empezó el éxodo. Leduc y Pérez Turrent se fueron a París, Chagoya a Montreal, Torres a Lodz y, después, Colina a La Habana. Pero lo cierto es que el grupo estaba desanimado y cansado de que no pasara nada. Esa fue la razón principal de su desintegración.

Varios años más tarde, cuando *Nuevo Cine* era ya un recuerdo, se convocó el Concurso de Cine Experimental. ¡La ocasión que esperábamos! *Helas . . . !* Ni González de León, ni García Ascot, ni Colina ni Elizondo participaron. De los últimos miembros de *Nuevo Cine*, sólo yo intervine en una película como adaptador (*En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac). Bueno: Carlos Monsiváis apareció como extra en tres cintas. Nuestro fantasma resultó al fin y al cabo el elemento más visible del grupo.

Pero el espíritu *Nuevo Cine* sigue vivo. Se manifiesta cuando dos ex miembros nos encontramos, nos miramos fijamente y nos preguntamos: "¿Has visto el último Hawks?"

fungió como traductor, crítico de cine y miembro emergente de la redacción de la revista⁴¹; Beatriz Espejo, la amiga de siempre y una talentosa escritora ; José de la Colina y Juan Vicente Melo, por quienes Batis tuvo y tiene un especial apego; Jorge Arturo Ojeda, uno de sus más cuidados discípulos; Gustavo Sainz, el encargado del diseño gráfico y un entrañable admirador, colaborador, amigo y alumno; Tomás Segovia, uno de los creadores más respetados por Batis y el miembro más accesible de “Los Divinos”; Kazuya Sakai, “porque escribía bien y traía muchas novedades” ; Max Aub, “ le publicaba lo que me trajera, sentía un gran cariño por él” Por último, Rita Murúa y Juan García Ponce merecen aquí unas líneas aparte

A la distancia, Batis comentó que en este esfuerzo editorial existen pequeños atisbos de lo que fue la década de los sesenta en el mundo. Para él, lo plasmado en las páginas de la publicación tienen un tono muy característico de la literatura nacional, muy propio.⁴² En el campo cultural, el papel de esta revista institucional fue entre otras cosas informar a una minoría de la creación o del momento creativo de esa minoría y sus resultantes productos culturales.

Aparecía cada dos meses y en sus páginas se leen entrevistas de fondo con autores de prestigio, fotografías exclusivas que Batis tomaba personalmente para ilustrarlas — iniciando así una de sus debilidades hoy características — y temas que por su importancia podrían considerarse todavía de actualidad. Gracias a que muchos de sus colaboradores ejercían el periodismo cultural y a que la revista pagaba bien, el editor podía obtener de primera mano gran cantidad de información que procesaba dentro de las páginas de cada número. Esto le permitió al equipo de redacción disponer de

páginas de cada número. Esto le permitió al equipo de redacción disponer de traducciones, solicitar textos a escritores extranjeros o pedir primicias, etc. Todo esto hizo de la *Revista de Bellas Artes* un producto cultural vendible y atractivo — con un valor de uso y de cambio — para un público lector emergente.

Responsabilidad directa de Batis, la revista se integró al circuito de publicaciones literarias que no sólo ofreció tribuna a nuevos y viejos talentos sino que se convirtió en un plataforma para la publicación de obra en libros. Por su parte el editor trazaba su propio camino hacia el reconocimiento de sus pares y el prestigio en el campo literario.

Rita Murúa

Uno de los nombres que parece diluirse en esta historia es el de Rita Murúa, sin embargo, se tiene una gran deuda con personas que como ella sirvieron como una base sólida para la concreción de proyectos culturales. Egresada de la Facultad de Ciencias Políticas, Murúa se relacionó con Batis desde la época de la *Revista Mexicana de Literatura*. Con un modo de ser amable y diplomática, con talento para el trato con las personas, prefirió siempre hacer el trabajo tras bastidores. A cargo de la redacción de la revista, a decir verdad, nunca apareció como tal. Ella fue el tipo de personas que — según su esposo, Jorge Ayala Blanco— “siempre sacaban al buey de la barranca”

“Rita tenía un sentido práctico del quehacer de una redacción” y sus criterios respecto a la calidad literaria o personal de tal o cual escritor - a

diferencia de su jefe inmediato- prefería no comentarlos más que en lo privado. Becaría del Centro Mexicano de Escritores, se le consideraba un personaje “muy extraño”. Fue una de la escasas mujeres que en la década de los sesenta, adoptó un compromiso político real que la llevó a militar abiertamente en el Partido Comunista Mexicano. A modo de broma, cuando la visitaban en la redacción para la entrega de los textos, García Ponce, por ejemplo, le decía: “Ahl tú siempre con tus partiditos”.

Para Ayala Blanco, “Rita tenía un sentido más hedonista de cómo manejarse ante la literatura; era tal cual lo hacía escribiendo”⁴³; y su producción literaria se refleja en las numerosas traducciones hechas para la revista además de la publicación de un libro de poemas que pasó inadvertido.⁴⁴

En el trabajo propio de la redacción, si en determinado momento hacían falta colaboraciones de reseñas críticas, Murúa organizaba a “su banda de Ciencias Políticas” y pulía una y otra vez los textos hechos por sus compañeros. Para ella, era importante que se lograra un alto nivel en la escritura. Por otra parte, gozó también de ciertos privilegios: podía en determinado momento, “impulsar” a aquellos escritores de su gusto y preferencia que a la vez compartía con Batis.

Sus escritores preferidos: Sergio Galindo y José Emilio Pacheco, entre otros. Se infiere entonces que las pocas intervenciones de éstos en la revista se publicaran gracias a ella. A la distancia, la labor de Rita Murúa al frente de las redacciones de las revistas en las que participó se mira dedicada, respetuosa, puntual, y solitaria; características que en un medio plagado de varones y de actitudes machistas, lograron destacarla, no así reconocerla

A Rita Murúa se le ha escatimado el reconocimiento; ni siquiera Batis, tuvo mayores palabras cuando se le preguntó sobre ella, cuya constancia a lo largo de los seis años de la *Revista de Bellas Artes*, es invaluable y cuyo estado de salud era muy precario a finales de los noventa. Cuando quien esto escribe conversó con él para esta investigación, la señora Murúa había fallecido.

Pero esto no fue privativo de Huberto Batis, sino de todos a quienes se entrevistó. Ninguno la mencionó; en la prensa de la época no existió ni una sola reseña que hiciera alusión a su creación poética o a su trabajo como traductora. El campo literario simplemente la excluyó con ese silencio abrumador del que se habló en líneas anteriores.

Todo lo anterior invita a hacer algunas preguntas, que no tienen una respuesta definida: En los años que aquí se analizan, ¿era Batis una sombra demasiado grande para crecer literariamente a su lado? ¿Se podría hablar de discriminación? ¿Acaso tuvo algo que ver su abierta militancia política para ser aceptada dentro del campo literario? ¿En realidad no tenía talento para la escritura? Aunque podría considerarse una posición cerradamente feminista de quien esto escribe, es importante señalar que estas interrogantes no tienen un afán meramente retórico, las dudas salen a la luz en el marco teórico que hemos abordado a lo largo de los capítulos de esta investigación. A la distancia puede verse que sólo en contadas ocasiones y con ejemplos notables, los patrones de conducta actuales no difieren sensiblemente de los hasta aquí analizados.



Juan García Ponce

Un inmenso cariño y respeto han mantenido a Batis muy cerca de Juan García Ponce con el paso del tiempo. Más que una fidelidad a toda prueba del uno para el otro, es una relación de "orden en términos de conciencias"⁴⁵. Compañeros de lecturas, de gustos literarios y estéticos compartidos; de puntos de vista concordantes, Juan García Ponce es tal vez el autor más representativo de la década de los sesenta. Hijo de una familia de clase media, García Ponce se desarrolló en el medio cultural a raíz de sus trabajos literarios y de su participación en este mismo campo como una promesa literaria que daría mucho de qué hablar. Si en los sesenta existía una "mafia" literaria, su contraparte fue García Ponce que en estos juegos de poder logró ser un personaje importante tanto para sus pares como para la construcción de una nueva cultura nacional. Decidido, mucho más impetuoso que sus coterráneos, con una gran capacidad de liderazgo, este hombre que muy joven el destino ancló a una silla de ruedas, fue una especie de conciencia o *alter ego* de su amigo, el editor de la *Revista de Bellas Artes*. Considerado por algunos como un cacique cultural no logrado (le faltó tiempo y lo inmovilizó la enfermedad), en una actitud que muchos podrían pensar de abierto cinismo, fue el que en su oportunidad también decidió quien era quien en el mapa cultural que estaba conformándose — "aquí no publica ese pendejo, porque me cae gordo" — "Aquí no publicas a..."⁴⁶

Más, independientemente de la función que como creador y hombre de cultura ejerció García Ponce en nuestra época de estudio, es importante resaltar

Herbert Marcuse

CRITICA DE LA TOLERANCIA PURA

*LA TOLERANCIA
REPRESIVA*

[Traducción de JUAN GARCÍA PONCE]



que la relación entre el entonces crítico y escritor con Batis fue más allá del ente activo o el pasivo. Según el testimonio de quien los ha observado, como Jorge Ayala Blanco, en esa época, “uno es el aventado y otro el reticente, es como el que alimenta al otro para que formule lo que los dos están pensando, valora. En ellos hay una relación metafísica rarísima, pero el que alimenta la imaginación de Ponce es Huberto; gracias a Juan, Huberto se siente con el derecho de no escribir o no escribir tanto como hubiera querido. En una palabra, Juan era el que realizaba con talento lo que tú no podías hacer, bajarle la novia al amigo, escribir lo que fuera y escribirlo bien. ¿Qué mas quieres?”.⁴⁷

Para dar a conocer la primicia del ahora famoso cuento *El Gato*, que García Ponce dio a Batis para la *Revista de Bellas Artes*, se preparó el número 17 con un elegante fondo azul, donde se muestran los trazos de ese animal diseñado por Roger von Gunten hechos para ilustrar tanto la portada como las páginas interiores. Muy aparte del prestigio que pudiera o no tener el escritor para figurar en una portada de revista — “se lo merecía ¿no?!!”, exclamó con énfasis Huberto Batis —, nadie - del abanico de escritores e intelectuales que gozaban de la simpatía y respeto del editor - se hizo acreedor a “la portada de *Bellas Artes*” en forma tan definitiva como García Ponce,⁴⁸ y no sólo eso, Batis escribió un ensayo de largo aliento, —tres números después de publicado el cuento, (núm. 20, 1968) — dedicado a la obra hasta en esos momentos realizada por el autor de *Tajimara*. Un rasgo digno de tomarse en cuenta indica que ésta fue la única colaboración especial que el editor escribió para la publicación que dirigía. El tema: *La obra literaria de Juan García Ponce*.

INTRODUCCIÓN

Renovarse o perecer, fue la disyuntiva.

Por fin, las religiones optaron por reformarse, por adecuarse al ritmo de la vida moderna.

A buen tiempo: cientos de años sin ningún cambio profundo.

CAPÍTULO ÚNICO

Aunque se tiene noticia de milagros colectivos, la gran mayoría han sido individuales (el mortal pide, la deidad concede). Pero en esta segunda mitad del siglo xx, se habla de grupos, de sociedades, de masas, de colectividades, de justicia social, de multilateralidad; se habla de democracias. Las religiones obviamente reflejaron el mismo problema y en todas ellas la dicotomía surgió imponente: milagros individuales o milagros colectivos (o simultáneos). Como las religiones son doctrinas personales (del hombre con la divinidad) hubo dudas, temores, incredulidades, y lo espinoso del tema ocultó la polémica tras de altares e incensarios.

La televisión y su Santidad, el Papa, sin quererlo, dieron con la salida. Durante su visita a Nueva York, a la ONU, el alto prelado se colocó frente a las cámaras, que enviaron la imagen por medio de un satélite artificial (Early Bird) a gran parte del mundo. El Papa bendijo y docenas de enfermos que curiosaban ante sus televisores y, a la vez, rezaban, aliviaron sus dolencias en segundos, mágica-



Colaboradores latinoamericanos

La popularidad del *boom* fue catalizada en gran parte, por las dinámicas del mercado y un número creciente de lectores de clase media. Aunque ninguna revista pudo pasar por alto el fenómeno y la gran mayoría se dio a la tarea de promover tanto a sus integrantes como a sus obras, nadie de ellos escribió expresamente para la *Revista de Bellas Artes*. Sus ausencias, según Batis, obedecen meramente a la casualidad.

Sin embargo, que no se escape aquí el acento en los detalles. Batis — que se burló junto con Ponce o Melo del poder de Fuentes — uno de los consentidos del *boom* —trajo como consecuencia, cierta antipatía no explícita del autor de *La región más transparente* hacia el editor de *Bellas Artes*.⁴⁹ Como es fácil suponer, Fuentes no colaboró en la revista de manera directa; tampoco lo hicieron los otros miembros promientes del *boom*: Cortázar, Vargas Llosa o José Donoso. Probablemente resulta aventurado decir que por esta razón ellos no están presentes en la revista, pero el campo literario suele ser muy susceptible. Además, Batis desconfió en su momento de la gran cortina de humo que cubría los ojos de los lectores emergentes haciendo de lado a otro tipo de escritores que obviamente no estaban dentro de la marquesina centellante del *boom*. Sospechar de esa publicidad avasallante detrás del *boom*, y los resquemores de Fuentes, fue lo que hizo que a final de cuentas la revista no editara a sus autores. Sin embargo, Gabriel García Márquez tiene una tímida presencia en el índice de la revista con el guión cinematográfico de *Tiempo de*

morir, adaptada también por Carlos Fuentes y de éste, una reseña a su libro *Zona Sagrada* publicada en el núm. 13 correspondiente a 1967.

En cuanto a Mario Vargas Llosa:

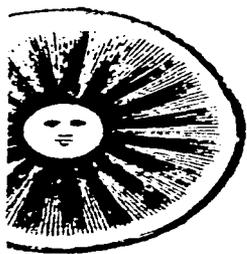
Luis Mario Schneider descubrió a Vargas Llosa en París y me envió un fragmento de *La ciudad y los perros*. Carlos Valdés y yo lo leímos y no nos gustó para publicarlo en *Cuadernos del Viento*. Luis Mario entonces nos dice "¿qué les pasa?, es un buen escritor", Juan García Ponce pensó lo mismo que nosotros y a la fecha no nos gusta, sin embargo, Vargas Llosa dice que yo fui su primer editor en México.⁵⁰

Más otras presencias importantes de Latinoamérica si aparecen en la publicación del INBA. Juan Carlos Onetti, por ejemplo, es recomendado y editado en la *Revista de Bellas Artes* gracias a Inés Arredondo. Por su parte Batis editó a Adriano González de León (venezolano) que ganó en 1966, el Premio Seix Barral de novela breve, precisamente por la obra de la cual Batis publica un fragmento, *Hombre que daba sed*, y a Roberto Fernández Retamar (cubano), con una serie de poemas.

Breve conclusión

Independientemente de abordar en líneas siguientes y con más detenimiento los géneros y subgéneros artísticos de esta revista, varios factores la definieron:

- la práctica de la curiosidad intelectual en distintas áreas artísticas
- un punto de vista universal y cosmopolita
- un compromiso político definido por su carácter institucional.



ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

A la cena familiar

A Hernando Valencia Goelkel

EN el verano vamos por las orillas del Manzanares, playa de Madrid, a la cena que recrea y enamora. Llevamos sandías y melones, ciertos vinos frescos, jamoncillos raídos y los ojos abiertos a rabiar. Vino clarete y pobrete de Valdepeñas, que dejamos reposar en el agua; sandías y melones de Villaconejos, que no somos villamelones para colocarnos cocaloecas en los colones. Y ellas, qué mirar, qué sonreír, y dan la vuelta por la Ermita y vuelven a pasar y a volver los ojos con qué discreción, con familiar curiosidad animal. —Vos convidamos, vidas, acercáos. —Qué extraño habláis y qué modales, querer alternar por una mirada. —Es que nos quedamos allá, en el siglo xvi. Y ellas confusas, aturdidas, imaginan borrosamente una tienda, una tasca nombrada El Siglo Veinte, El Siglo de Oro o El Siglo de las Luces. Serán ellas sin saberlo nuestras primas, y nosotros haremos de sus primos, en la cena dichosa, alegres y frugales, como quien no quiere forzar la parentela.

Por otra parte, a pesar de que existieron filtros de naturaleza extraliteraria, aunque manejados como estética, esto permitió un mayor número de colaboradores de distintas corrientes y expresiones culturales. En el filo de los márgenes de lo público y lo privado, fue una revista arraigada en plena convulsión social, política y cultural, que aspiró a ser la expresión de una intelectualidad renovada.

Aunque fue editada en una época de cambios, la *Revista de Bellas Artes* pasó por años de difícil definición y algunos momentos violentos persecución policiaca e intelectual. Por su naturaleza institucional no apoyó abiertamente a ningún movimiento social en especial o con acciones concretas. En cuanto a la literatura, prefiguró en sus páginas un coro de voces que se convirtieron en una sola al finalizar la década de los sesenta.

Un factor determinante que caracterizó su conspicuidad y por ende la de su editor, fue por tanto la aparente contradicción entre el compromiso institucional y "hacer lo que se me diera la gana". Aún así, aunque para algunos Batis terminó alineándose al sistema mas por razones económicas que ideológicas "() a la revista no podía renunciar porque era el único trabajo que tenía para mantener a mi familia"; rindió su causa a la literatura publicando y dando un lugar específico, a quienes representaban y representan hoy día las letras mexicanas.

Tuvo éxito con sus traducciones y ayudó a crear una comunidad de lectores, al mismo tiempo, demostró que ser "institucional" no quiere decir "obediente", construyó puentes entre generaciones de escritores, hecho que muy pocas revistas gubernamentales e independientes hicieron. En sus páginas

hay más que una muestra al azar de textos heterogéneos, hay una visión de la literatura que contribuyó a que las publicaciones institucionales ampliaran sus estrechos márgenes y se abrieran no sólo a los “consagrados”. Sin embargo, no podemos decir que la publicación llegó a tener influencia en sus lectores, pero sí formó parte de la construcción de una nueva cultura, dentro de las instituciones dedicadas a la disciplina y en las publicaciones que emanan de ellas; así ayudó a trazar el curso de las nuevas letras mexicanas.

Finalmente, se juzgue como se juzgue a la revista y a su editor, muchos de sus colaboradores, a la distancia de más de 30 años, coinciden en que fue en esa época donde la institución cultural cumplió las más altas expectativas a las que puede llegar una publicación gubernamental de promoción cultural.

NOTAS

¹ "Cada año, *Cuadernos del Viento* conmemoró la fecha de su muerte publicando algún inédito suyo proporcionado religiosamente por Ernesto Mejía Sánchez". Batis, Huberto. *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. CONACULTA, México, 1984.

² Entrevista a Huberto Batis, 1999

³ Como parte de un proceso de consolidación que tenían que pasar "los recién llegados" al campo literario de entonces, Batis, al igual que muchos otros, hacían la talacha: "(...) García Terrés me pedía, para la *Revista de la Universidad*, que clasificara los libros desde lo más vil y pedestre, es decir "lector no lea nunca este libro" hasta la categoría de "lealo inmediatamente". Hacia reseñas de corte fenomenológico donde describíamos el contenido del libro y al final cerrábamos con breves comentarios personales. Juan García Ponce hacía crítica de artes plásticas, al igual que Carlos Valdés, José de la Colina sobre cine (...) Era el trabajo más humilde, mal pagado, duro, pero permitía que te dieran libros gratis. Llevabas una reseña con Joaquín Díez Canedo al Fondo de Cultura Económica y te daban un libro de la mesa de novedades (...) fui crítico de libros desde geografía hasta medicina porque los de literatura le tocaba a "los críticos" como García Terrés, Carballo, García Cantú." Entrevista a Huberto Batis, 1999

⁴ Entrevista a Huberto Batis

⁵ José Agustín así se refirió a él en su *Tragicomedia Mexicana I - La vida en México de 1940 a 1970*. Planeta, México, 1991

⁶ Desde luego, la *Revista de Bellas Artes* era el reflejo de sus gustos y predilecciones, pero también el de sus colaboradores. Entrevista a Huberto Batis, 1999

⁷ "Me pasó una vez con un libro de Torres Bodet sobre Balzac que reseñé en *La Cultura en México*. Me gustó mucho, era de la colección Breviarios del FCE, pero Benítez tituló mi reseña "El Balzac de un burócrata" (...) tiempo después, Torres Bodet me cobró esa cabeza cuando quise ser agregado cultural a propuesta de Agustín Yañez, en Suiza Bodet, que estaba en Relaciones Exteriores, no autorizó mi viaje ni mi cargo (...) Como Julio Torri decía, "Sali dispuesto a perderme pero las sirenas no cantaron para mí." Entrevista a Huberto Batis, 1999

⁸ Guerra hacia alusión a aquellos inconformes que se bañaban en gasolina y prendían fuego en señal de protesta por la guerra de Vietnam, y terminaba su frase el filósofo "¿Por que no se quedan callados y se acomodan y siguen haciendo sus cosas o váyanse al campus de C U y préndanse fuego" Entrevista a Huberto Batis, 1999

⁹ Batis, Huberto. *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*, CONACULTA, México, 1984

¹⁰ Entrevista a Luis Cortés Bargallo, 2000

¹¹ "(...) Huberto, con sus conocimientos profundos del oficio de impresión y edición me ayudó a publicar algunos folletos que organizaba con mis alumnos, folletos que para mí fueron el antecedente de la revista *Punto de Partida* que fundé y dirigí en Difusión Cultural durante la época del rector Barros Sierra, de 1966 a 1969. Sin su ayuda, no hubiéramos podido hacerlo." Entrevista a Margo Glantz, 1999

¹² Al igual que Luis Cortés Bargallo, citado aquí, las mismas opiniones Beatriz Espejo, Margo Glantz, José de la Colina y Jorge Ayala Blanco fueron recogidas

¹³ Adolfo Castañón, "Runa Llena". (reseña de un libro de Juan Carvajal) en *Los Universitarios* núm. 47, 3^a. Época, mayo, 1993

¹⁴ Entrevista a José Luis Martínez (padre), 1998

¹⁵ Estas son las líneas con que el Instituto Nacional de Bellas Artes define la creación de su órgano literario: "(...) la *Revista de Bellas Artes* cumple la tarea fundamental de promover la relación entre escritor y público lector. Es una revista de literatura que estimula principalmente el desarrollo de las manifestaciones artísticas escritas del país (poesía, cuento, novela, obras de teatro, crítica), y esto significa, en su más amplio sentido, que cuando se publican traducciones de obras de autores extranjeros su selección obedece al interés que ya suscitan entre los autores nacionales que los leen. En sus entregas bimestrales se ha recogido a los mejores logros de intelectuales y artistas consagrados o no por el tiempo o por la fama, que profesan credos, ideologías y estéticas muy variados. Además de su actividad primera que dedica a la publicación de literatura, la Revista reserva buena parte de sus páginas a las manifestaciones artísticas, a la reseña crítica de novedades editoriales, cine, teatro, espectáculos y resituye a otros artistas la oportunidad de manifestarse en los terrenos de la tipografía, la fotografía y el dibujo ilustrativo. *La Revista de Bellas Artes* incluye regularmente la Sección "Vida Cultural" en la que se reseñan las actividades del INBA y se recogen los comentarios que han suscitado" INBA, Memoria 1964-1970, México, 1970. Preliminar de José Luis Martínez. Coordinación de Sergio Galindo y Ali Chumacero. Diseños y cuidado de la edición, Gustavo Sainz. P. 88

¹⁶ Idem.

¹⁷ Entrevista a Huberto Batis por Luis Fernando Brehm "Huberto Batis habla de la *Revista de Bellas Artes*" en "El Semanario" del periódico, *El Universal*, 9/Mzo/69

¹⁸ Entrevista a Huberto Batis, 1999.

¹⁹ Idem

²⁰ Entrevista a Beatriz Espejo, 1998.

²¹ Entrevista a Jorge Ayala Blanco, 2000

²² Batis Huberto, *El Renacimiento*, introducción.

²³ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1998.

²⁴ "Las traducciones que publico son reflejo mismo de los intereses de nuestros escritores y críticos, de lo que escritores en el exilio envían. La revista podía llenarse con páginas de escritores extranjeros, pero no es ÇÉsa su función" Entrevista a Huberto Batis, 1999

²⁵ "Esa antología la hice con el auxilio de Homero Aridjis, reunió una pléyade de ensayos dantescos de grandes escritores. La selección debió hacerse con trabajos de nuestros especialistas ¿cuáles? Puede decirse que es casi imposible reunir materiales dignos para número monográficos señeros" Entrevista a Huberto Batis, 1999

²⁶ *Sempre!*, núm. 186 *La Cultura en México*, Sep/8/65

²⁷ Entrevista a Jorge Ayala Blanco, 2000

²⁸ Entrevista a Huberto Batis, 1999

²⁹ Idem

³⁰ Los textos publicados en el número 3 fueron tal vez una de las últimas colaboraciones que Arreola escribió para una revista. Según José Luis Martínez y el propio Batis, los textos se publicaron a cambio de una ayuda económica que Arreola pidió para seguir dando el Taller Literario que daba en su casa. Entrevista a Huberto Batis, 1999

³¹ "Arreola, jefe de Taller", *Sempre!*, núm. 179 *La Cultura en México*, 14/jul/65

³² "(...) Un día José Luis Martínez me escribió en un papel " hay microfones, cuida lo que hablas (...) " Yañez me enseñó una carta donde (el Secretario de gobierno), Martínez Manatou, sentenciaba que un "enemigo del régimen" dirigía la *Revista de Bellas Artes*. Yañez, como secretario de Educación Pública me defendió. Aun así me interrogo sobre lo que hacía, por ese entonces yo ya no daba clases en la UNAM y solo asistí a algunas reuniones en la Facultad de Filosofía y Letras. A la revista no podía renunciar porque era el único trabajo que tenía para mantener a mi familia." Entrevista a Huberto Batis, 1999

³³ Entrevista a Jorge Ayala Blanco, 2000

³⁴ "(...) escribimos nada que se considerara aguerrido, a excepción de unos cuantos, y con reservas (...) Aunque fue torpe no haberlo hecho en su momento, librábamos batallas personales (...). Yo siempre me he reprochado que a pesar de que formaba parte de la Asociación de Escritores de México, debí haber renunciado y demandado que lo hicieran personajes como Salvador Novo, por ejemplo (que en aquel entonces era el presidente de la Asociación); pero era muy joven y muy babosa, (...). También estaban Rulfo y Revueltas, pero ninguno hizo nada para pedir la renuncia de Novo a pesar de que Revueltas era el vicepresidente de la asociación; para entonces ya había sido apresado () Nos faltó agilidad (...) es que éramos escritores no periodistas (...). Emmanuel (Carballo) me cuenta que tuvo la idea de tomar la Asociación junto con las hermanas Galindo, pero no lo hicieron, nomás lo pensaron () ni Rulfo ni nadie. ¡Qué barbaridad!" Entrevista a Beatriz Espejo, 1998

³⁵ "(...)Llega a su número, la *Revista de Bellas Artes* () por todos sentidos, excelente publicación. El material incluido y su espléndida presentación la singularizan dentro de las actuales revistas mexicanas dedicadas a las artes y las letras" *Siempre*, *La Cultura en México*, núm. 744 Sept/27/67

³⁶ "(...) Decían que me había vendido por dinero a una revista institucional, que había dejado mi proyecto personal, pero la verdad me pagaban una miseria, mil pesos para cuidar la chamba fuerte de la edición de la *Revista de Bellas Artes*, conseguir el material y tal, pero creo que tuve mucha libertad, a excepción de no publicarle a Ricardo Garibay e imposiciones de José Luis Martínez de publicar textos de Pellreer o Paz que en todo caso, ¿que imposiciones podían ser?(...); que si Caillois aparece por influencia de José Luis Martínez, pero eso no es cooptación (...) Las páginas de loas a la labor de Bellas Artes no las hacía yo, sino Ali Chumacero y vienen al final de la revista e incluso impreso en un papel más delgado para que pareciera publicidad *Vox populi* me agradecieron colocar las crónicas de Chumacero al final de la revista y no como parte del cuerpo de la revista (...) Se pagaba tan poco en colaboraciones que no había el argumento de cooptación, no había ni escritores oficiales, ni pintores oficiales, jamás tuve una imposición de esa naturaleza (), lo único que me censuraron fue la reproducción de un cuadro de Picasso que representaba un coto. Parece que a la esposa del presidente (Díaz Ordaz)le molestó, dijeron que habían ordenado retirar la revista porque era obsceno, pero nunca lo constaté ()" Entrevista a Huberto Batis, 2000

³⁷ idem

³⁸ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Traducción de Martha Pou, Grijalbo-CNCA, México, 1990

(Los noventa) pp 160-164

³⁹ Idem

⁴⁰ Sheridan, Guillermo, *México en 1932: La polémica nacionalista. Vida y pensamiento de México*, FCE, México, 1999, Pp 49-50

⁴¹ A raíz de un embarazo peligroso, y para hacer frente a todas las actividades que implicaban la edición de la revista, Murua invitó a su esposo para sustituirla. Una vez nacido el bebé, Rita se reincorporó al trabajo

⁴² Entrevista a Huberto Batis, 1999

⁴³ Rita Murua murió después de una enfermedad que la tuvo en cama por largo tiempo a finales de los noventa. Sin embargo, en las conversaciones con Jorge Ayala Blanco, la imagen de Rita pudo apenas apuntarse entre tantos temas tratados en la conversación con el crítico de cine. Entrevista a Jorge Ayala Blanco, 1999

⁴⁴ Debido al cúmulo de trabajo que representa editar una revista literaria, Murua y Ayala Blanco elaboraban para la *Revista de Bellas Artes* traducciones que aparecían con el nombre de uno y otro. Sin embargo, es difícil identificar quien había traducido a quien porque "la firma" estaba en función de la cantidad de colaboraciones en determinado número. Así por ejemplo, si en el número 12 había más textos firmados por Murua la traducción hecha por ella, aparecía

con el nombre de su esposo y viceversa. Según Ayala Blanco, "Rita traducía del inglés y yo del francés". Entrevista a Jorge Ayala Blanco, 2000.

¹⁵ Al indagar sobre cómo es que se ha visto la relación entre Batis y García Ponce desde los sesenta a la fecha, muchos de los entrevistados coinciden en que esta amistad no solo es entre personas sino entre conciencias.

¹⁶ Al respecto, Jorge Ayala Blanco que colaboraba en varias revistas, comentó que no sólo García Ponce tenía esa actitud sino también personajes como Vicente Rojo

¹⁷ Entrevista a Jorge Ayala Blanco, 2000. Los comentarios en este párrafo provienen de distintos testimonios, entre ellos, el de Beatriz Espejo y Margo Glantz, entre otros.

¹⁸ *Bellas Artes* no fue la única que privilegió a García Ponce sobre otros escritores. En la prensa nacional, en especial en la revista *Siempre*, pueden leerse numerosas colaboraciones que lo exaltan o comentan. De hecho, en la sección "Cartas al Editor" de esa revista, los lectores se quejan de la machacona presencia de García Ponce. Aunque a ninguno de los entrevistados se le preguntó en forma específica a qué se debía, infero que debido a su beligerancia política de aquellos años (1967-1968, especialmente), y como una estrategia política por parte de la prensa, a García Ponce "se le protegía" de una posible represión. La estrategia se sabe, no dio resultados. En lo que respecta al ensayo de Batis, me parece que se debió más a razones de índole sentimental que políticas, aunque no se descarta que el editor se haya unido a este particular modo de "protección".

¹⁹ "En una ocasión, cuenta Batis, Fuentes y yo nos encontramos en algún lugar. Yo ya me iba y Fuentes no tenía en que irse. Le ofrecí encaminarlo y aceptó. En el trayecto, ninguna palabra, ningún comentario. Llegamos, dio las gracias y se bajó del coche." Entrevista a Huberto Batis, 1999. Cabe hacer mención que Batis no aclaró si fue antes o después de la desafortunada serenata.

²⁰ Entrevista a Huberto Batis, 1999.

Maria Aull
Retrato de Díaz-Canelo
y Antología

Johns Bravil
La presencia de Baudelaire
en la literatura norteamericana

Francisco Monja Sánchez
A la cena familiar
Historia breve y verdadera del
perro mexicano y La Sopera

Poemas
Oliverio Elvís
Anton Aguilera
Luis Bón
Jorge Arana
Oscar
Cecilia Oliva
Hilario Pérez

Relatos
Wladimir
Johán Pava

Artes plásticas
Miguel Ángel

Teatro
Osvaldo

REVISTA DE
**BELLAS
ARTES**
18
1967



KURT SELDMANN

V LOS GÉNEROS

Estos últimos veinte años de literatura mexicana han sido más importantes que los cien años de literatura del siglo XIX.
Fernando Benítez, 1966.¹

La estética literaria de los sesenta

La razón de sistematizar las *ideas estéticas* en los sesenta no resulta una tarea fácil si se toma en cuenta que existe una diversidad de definiciones y sentidos para esas palabras en la crítica literaria. Lo mismo sucede cuando con un afán tal vez ingenuo, se pretende encerrar en un sólo término, *la estética* y la diversidad de posiciones literarias que se dieron a lo largo de la década de estudio. Baste decir que todos los conceptos que existen sobre este término coinciden en un punto común que se refiere a cambios notables de la sensibilidad humana (actitudes y sentimientos) que se reflejan tanto en la técnica como en los temas en todas las expresiones artísticas. De ahí partirá este breve recuento de los géneros en la *Revista de Bellas Artes*.

Aunque en la publicación se dan cita numerosos colaboradores pertenecientes a distintas generaciones, diversas tendencias, influencias y posiciones estéticas, la generación de *Medio Siglo* fue la que, de alguna manera, imprimió el tono que vistió a la revista a lo largo de los seis años en que fue editada.

Precisamente por afinidades literarias, los textos publicados en la revista buscaban como los *Contemporáneos* trascender lo nacional. Creían, como tanto lo creyó Alfonso Reyes desde siempre, que en la universalidad del

arte y la cultura, existe una gran capacidad de comunicar; y en el ejercicio de las disciplinas artísticas la escritura fue en este caso, la posibilidad de establecer nexos con los demás seres humanos, sin importar la latitud en la cual estuvieran situados.

Así, sus prosas, poemas, ensayos, artículos o breves notas intentan colocarse dentro de un ámbito cosmopolita. Los colaboradores de *Bellas Artes*, hacen todo: leen a autores fundamentales para la cultura del siglo XX, desde los estadounidenses hasta los japoneses, pasando por los franceses y los de lengua alemana. Los traducen, los comentan, se obsesionan con algunos de ellos y se ponen a escribir. En cuanto a la ficción, la crítica, el ensayo y la poesía se muestran orgullosos de sus influencias y las hacen evidentes. Esta serie de actividades que conforman una actitud nueva en las artes, los convirtió en una nueva elite y ciertamente fue ésa la consideración que el lector tenía de la publicación.

Como en un coro de voces que hacen una sola, en la *Revista de Bellas Artes* se habla en su conjunto, con un lenguaje artístico — que no se aparta del todo de lo político— y en donde la recreación de otra forma de vida que no es *normal* y que es literatura. Por esa recreación valiosa de por sí, se vuelven posibles los mundos míticos que pueblan los textos publicados como *El río subterráneo* de Inés Arredondo, *El gato* de Juan García Ponce o *El agua cae en otra fuente* de Juan Vicente Melo, por mencionar a algunos

El resultado *estético* de la revista, si puede decirse así, fue reunir a quienes podían, con su talento transformar la literatura hispanoamericana para sacudirse los lastres de la imitación y del exotismo, cuando mucho de lo

producido en décadas anteriores era una mala imitación de lo europeo, y donde las revueltas políticas habían marcado la imagen del continente con los signos de la violencia y lo exótico.

Muy a su modo, los más de 300 colaboradores de la revista, tanto nacionales como extranjeros se preocupan por el arte mismo y por el problema de la creatividad en todas sus ramas: en el cine, el teatro, la traducción, la ficción, la poesía, la pintura, la fotografía, la música, el ensayo, la reseña crítica y quieren saber qué es lo que sucede afuera, es decir, se interesaron por la recepción: qué sucedía con el espectador frente a una obra, cómo coincidía la confrontación de lo artístico con la vida y si eran capaces de provocar cambios en el individuo y en la sociedad. En pocas palabras, su preocupación nodal fue descubrir los signos característicos del hombre y la mujer modernos. Así, la occidentalización de la cultura nacional se concretó en las generaciones de *Medio Siglo* y del 68.

Por otra parte, para este estudio, el material publicado en la *Revista de Bellas Artes* ha sido dividido en géneros para su presentación. Debe aclararse que dicha división es sólo una manera de organizarlos y que las definiciones que se ofrecen de cada uno de ellos son sólo asideros convencionales para una mejor ubicación. Además y debido a las transformaciones de la literatura de la época, se incluyen géneros que comúnmente se reconocen propios del periodismo pero que son, al mismo tiempo ejemplos literarios. Me refiero a la entrevista, la crónica y la reseña de libros.

La narrativa

Si bien es cierto que la *Revista de Bellas Artes* incluyó un abanico literario variado en formas y contenidos, me detengo aquí un poco en la generación de *Medio Siglo*, porque los textos que algunos de ellos ofrecieron a la revista fueron primicias para su amigo editor y además, porque pasando los años de su primera publicación, sus textos son ahora considerados “clásicos” en nuestra literatura.

Dentro de la efervescencia cultural de la época habrá que ver a las obras y sus autores, como un reflejo de las nuevas tendencias y técnicas de creación pero también como parte de los mecanismos de presión que se ejercen sobre el campo literario para que finalmente, se abriera en el mapa artístico un lugar para otro autor más. De esta peculiar situación que vivían los escritores de la época, Juan García Ponce explicó:

(...) la defensa que tuvimos que hacer a través de nuestras obras y nuestras actividades culturales y a pesar, en efecto poco recomendable conducta contra la estupidez, el nacionalismo, los criterios moralistas, los burócratas de todo tipo, los hombres justos con criterio político y la madres y los padres de familia incluyendo a nuestros propios padres y madres y toda esa demás calaña que ahora se lamenta que Juan Vicente Melo casi no siguiera escribiendo después de *La obediencia nocturna* (yo diría, ¿cómo iba a poder hacerlo si su obediencia era en verdad nocturna?), de que Inés Arredondo sólo haya publicado dos libros más después de *La señal*, de que Sergio Pitol siga escribiendo con un mantenido ritmo y una igual calidad desde Varsovia, Budapest o Moscú para liberarse de la idiotez mexicana y sin preocuparse en lo más mínimo del lugar que le den dentro de la cultura a su singularísima figura de escritor, de que José de la Colina después de la promesa de sus tres primeros libros de cuentos sólo haya publicado relatos aislados y anuncia a sus amigos que no deja de trabajar en distintas novelas mientras anima las principales publicaciones literarias de México...²

Esta defensa que fue más que nada una posición ante la cultura pudo ejercerse en efecto, desde las páginas de la *Revista de Bellas Artes*. Un fervoroso espíritu comunitario reunió estos textos fomentando la exploración de sus autores en los distintos géneros literarios.

A este respecto, la prosa mexicana e hispanoamericana en general representaron en los sesenta, una revelación y una liberación. La rebelión iniciada por los vanguardistas de los años veinte, reaccionaba contra un concepto de “realismo” y de “realidad” que era demasiado estrecho y que a menudo daba origen a obras esquemáticas en las que los escritores se mostraban más preocupados por la receta que por la sustancia. Si no era en este sentido, los temas tratados, en particular en nuestro país, no dejaban muchas opciones para sobresalir en la literatura: ¿escribir temas del campo mexicano mejor que Rulfo?

¿Escribir sobre la Revolución cuando *Los de abajo* habían copado el tema? ¿Escribir al estilo Arreola, al estilo Proust, al estilo Joyce? ¿Qué decir y cómo?

Porque todo en la literatura es un *continuum*, una vez que los escritores se desembarazaron de la idea de que la novela era “realista”, al parecer se sintieron libres para usar el flujo de la conciencia joyceano, el tratamiento de la memoria y del tiempo a lo Proust, la densidad de James pero también la parodia dadaísta, la fantasía surrealista, etc. Se produjo entonces un brote de energía creadora y se desarrollaron estilos y técnicas completamente nuevos.

En la mayoría de los textos, llama la atención cómo en las páginas de la *Revista de Bellas Artes*, el lector puede encontrar en un mismo número, un texto sin una pretensión precisa como el de Max Aub sobre signos de ortografía —que es más un divertimento y una exploración lúdica— así como una sátira sobre los *Milagros televisados*, pero también el relato primero de *Río Subterráneo* de Inés Arredondo, o las notas variopintas de José Revueltas.

De la infinidad del universo literario, los fragmentos de novela, cuentos, poesía y ensayos, los escritores que publicaron en la revista descubren al lector y se descubren a sí mismos como un coro de moralidades distintas, ya no es un universo moral reconocible y único como en el caso de Juan Rulfo, sino que el mapa se extiende a una geografía moral que abarca tanto a escritores

mexicanos como hispanoamericanos. Cada uno, desde sus textos, construye su particular geografía, pero al mismo tiempo, coinciden en identificar y expresar muy a su manera, a los eternos y a la vez nuevos enemigos del hombre: la suciedad, la rutina, el dinero, y sobre todo, la desesperanza: muchos de ellos son, en su escritura y en su personalidad, densos, opacos, en el extremo, irónicos, e irritables.

La prosa se vuelve entonces, una gran ventana donde el *voyeur* todo lo domina, lo critica, lo observa, lo enjuicia, lo exhibe; y cuando el autor decide no convertirse en el observador omnisciente, la biografía personal e inefable se transparenta y forma parte de la trama. Así se une a un nuevo juego, una nueva forma de narrar en técnica y tema y la relación entre el creador, la creación y el público.

El lector potencial, el nuevo público que ellos van formando y que se va formando con ellos como lectores, es tal vez el elemento que centraliza la nueva forma de narrar de los escritores cuya trayectoria literaria se forma y transforma en la década de los sesenta. En innumerables ocasiones los estudiosos de la crítica literaria han dejado de lado la presencia oculta pero irrefutable del posible lector en el proceso de la creación y en numerosas ocasiones también, los escritores de distintas latitudes del continente han expresado que ese lector, no existe en realidad y que la obra se concibe sólo en un diálogo de dos: el pensamiento y la técnica. Sin embargo, muchos de los textos que el lector de la *Revista de Bellas Artes* puede mirar, dan firme cuenta de la manera en que este nuevo público sí está presente y que no sólo existe como un tercero sino que lo hace cómplice. El ejemplo que más represente este mecanismo es sin duda, *Rayuela* de Julio Cortázar, autor que no muy claras, no publicó en Bellas Artes. Pero si lo hicieron Juan Carlos Onetti, o Salvador Elizondo o José Emilio Pacheco, Luis Spota o Vicente Leñero, por mencionar algunos.

Las jerarquías tanto de valores morales de una sociedad, como las jerarquías de valores estéticos que generaciones anteriores impusieron en la literatura, el lenguaje y la filosofía son continuamente atacadas por medio de la parodia, la práctica de esa otra parte del lenguaje que no es agradable al oído y

los “ incidentes” que se convierte en ocasiones en hazañas personales que son para quien las escribe, “ las hazañas”.

Se trata entonces de romper con el molde, aprender de otros que lo hicieron en distintas latitudes y aderezar la ensalada usando los mitos y burlándose de ellos, extender las fantasías agregando humor e ironía. Como todo en la literatura es un *continuum* el escritor hispanoamericano y mexicano menor de cuarenta años –en la década que estudiamos– busca desesperadamente dominar su técnica y obtener con ella habilidad y cuenta ahora con una tradición prosística extraordinariamente rica en la que puede inspirarse y construye también una nueva tradición de prosa urbana.

Finalmente, para que no se crea injusto hacer de lado la gran cantidad de escritores que no pertenecieron a la generación mexicana de *Medio Siglo*, y que publicaron con Huberto Batis, es menester comentar que muchos de ellos dieron una vuelta de tuerca a esa gran tradición realista que heredaron y adaptaron con gran eficacia, sus técnicas y tramas a un marco contemporáneo. Para tener un panorama más amplio de sus preocupaciones estéticas, éticas y hasta políticas, en muchos casos se hace necesario conocer entonces no sólo su producción en la narrativa sino en el ensayo para comprender su personalidad histórica.

El cuento

Si a la narrativa nacional le faltaba por colonizar muchos territorios, el cuento adquirió en esta época su rango e independencia. A partir de lo escrito por la generación de *Medio Siglo*, y algunos otros escritores pertenecientes a generaciones anteriores, ya nadie pudo considerar al cuento como el gimnasio en que los buenos prospectos se entrenaban para escribir una novela. Sin embargo, la edición de cuentos en esta revista permite observar a la distancia, que muy pocos jóvenes de la nómina, se mantuvieron fieles al género y son

contados los que se sintieron cómodos en él y lo desarrollaron hasta sus últimas consecuencias.

En la *Revista de Bellas Artes* el género lució transformado, extendidos sus límites; se vuelve flexible y sus temas y autores van de un lado a otro, tanto como su curiosidad. Independientemente de los famosos cuentos ahora clásicos, *Río subterráneo*, *El gato*, y *El agua cae en otra fuente*, Batis le da difusión a este género, aun cuando no todos los autores que publicó pertenecieran a su círculo cercano.

De un modo general, se advertirán tipos distintos del cuento neorrealista, llevado a un extremo descarnado y desolador, pero también el cuento divertido, mordaz e irónico al que no le es ajena la literatura *beat*, en función de nuestra proximidad física con Estados Unidos pero también de una afinidad espiritual. El escenario geográfico predilecto para este género es en general, la gran ciudad y el tedio de la vida en ella, aunque el expresionismo como tendencia sigue manifestándose.

Particularmente en este rubro, se da cita una narrativa joven en una fase experimental, de escritores que incursionan en el género pero que en realidad poseen una fuerte vocación poética o ensayística. Me refiero entre otros a Carlos Montemayor —que en ese entonces también firmaba con su apellido materno, Aceves — o José Emilio Pacheco, que escribió, *La reina*. Este particular relato de Pacheco trata la historia de una adolescente fea y gorda cuyas penurias se duplican, precisamente por su peso y por la burla que de ella hacen los amigos y conocidos, en un carnaval en el cual participa. La adolescente sufre —como todas aunque veremos que tal vez un poco más que

todas— porque su mundo interior se vuelve cada vez más denso y oscuro. Al final, el escritor destina inexorablemente al personaje, a convertirse en su propia caricatura.

Para ampliar el mosaico de narradores, escriben aquellos que se perfilaron como representantes, practicantes y devocionarios de este género; me refiero a Beatriz Espejo, a Eraclio Zepeda y a Carlos Valdés; otros más jóvenes que ellos practicaron también el cuento aunque no de una manera constante: Carolina Calderón, Ulises Carrión, Alberto Dallal, Marcela del Río y Víctor Villela.

En este tenor, es lamentable que Marcela del Río, por ejemplo, no siguiera con paso firme su talento cuentístico, y la “extrañísima desaparición a la mitad de la carrera”³ de Carlos Valdés, no permitiera un ejercicio más constante del género.

En ambos cuentos —*Libra* y *El otro*, respectivamente— está presente la necesidad de revelar a través del cuento una experiencia de vida y, al mismo tiempo, el campo fértil para “trabajar” las emociones de la desolación y el desencanto propio de esos días y de la visión de sus autores.

Marcela del Río aprovecha la ciencia ficción para buscar un orden en el mundo o restablecerlo. El trabajo, el progreso y los mundos de la galaxia son algunos de los elementos que le permiten expresar también el desencanto ante un el universo que consume y se consume al mismo tiempo. Ilustrado con viñetas de *comic*, la lectura de *Libra* es amena e interesante y no deja de lado su anécdota principal: la destrucción del orbe y la esperanza de un equilibrio que va de lo espiritual hasta lo ecológico.

En *El otro* —anunciado en la portada del número 6 de la revista —Valdés se empeñaba en ofrecer una visión realista, cruda y un tanto cadavérica que no terminó por cuajar. De hecho, el personaje de su cuento tiene un físico delgado, desmoronado y ansioso a la vez y transita, casi fantasmal por la historia; una voz a modo de coro teatral, le permite al lector un respiro necesario para no dejarse imbuir por el cúmulo de sensaciones descritas. El uso de la segunda persona, tan de moda en la narrativa de los sesenta, marca aún más el sentimiento de desencanto y angustia del personaje. Sin embargo, Valdés se esfuerza tanto en desmenuzar las emociones que el punto central de su narración se pierde. Al final, le queda al autor un sinnúmero de emociones agolpadas sin una explicación clara del porqué se suscitaron y cómo

En la revista publican también, aquellos escritores que conforman hoy, algunas de las páginas memorables de nuestra literatura como las escritas por Guadalupe Dueñas, quien tras una aparente cotidianeidad e individualidad que en general enmarcan sus cuentos, se oculta siempre una extrañeza que aterroriza. En *Yo vendí mi nombre*, Dueñas se anticipa a deshacerse, precisamente de un nombre que se encumbra —¿el de ella? y que con el paso del tiempo, pierde hasta los rasgos tipográficos. Tal vez por esa característica especial de Dueñas, de negar toda fama y fortuna literaria es que escribe este texto desolador que al mismo tiempo, presagia ya un retiro prematuro del ejercicio literario.

(...) Padezco comentarios y juicios sin poder darme a la fuga. “dicen que ya no escribe, que está ciego” ¡Bah!- “estar ciego es estar muerto”. Un terror supersticioso me invade, un terror ajeno a vanidades y a esperanzas, la certidumbre de que en cuanto la última letras se esfume y

el punto final se diluya sobre el papel como una lágrima, mi vida, frágil e inútil vida, será renglón en blanco como el de los presuntuosos de ayer que ignoran su anonimato, aunque su engrimiento es sólo corrupción aprisionada en una fosa.⁴

De los escritores mexicanos, Batis convoca a José Revueltas, a Juan de la Cabada y a Augusto Monterroso que en *Las moscas*, (núm. 21, 1968) ya se distingue por la ejecución de textos breves donde reivindica la inteligencia, la simpatía y especialmente la prosa atendida a armas esenciales.

Joao Guimarães Rosa, publica a través de su traductora Virginia Wey, uno de sus textos más famosos: *el cocodrilo* y Juan Carlos Onetti publica gracias a la promoción de Inés Arredondo publica un texto que poco se ha reeditado: *Historia del Caballero de la Rosa y la Virgen encinta que vino de Lilibut*. En este mismo género, Batis publicó a Adriano González de León quien ganara también el premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral a finales de la década.

Por otra parte, la traducción en general y de cuentos en particular fue bienvenida en la *Revista de Bellas Artes*, pero también hay que decirlo, traducir era una de las formas a través de la cual se obtenía ingresos. Si no había producción de creación que publicar, se recurría a la traducción de textos que los jóvenes escritores leían en variopintas publicaciones del extranjero. Aunque no importaba del todo si el resultado final de la traducción como tal era de buena o mala calidad, lo que interesaba en todo caso era el tema, el personaje o el autor que en su mayoría obedecían a las inquietudes de sus nuevos traductores.

Así, Kasuya Sakai, muy interesado en la narrativa de sus antecesores —era argentino pero descendiente de japoneses— traduce relatos de autores

nipones; Sergio Pitó lo hace de uno de sus cuentistas más queridos. Witold Gombrowicz; y se publican textos de narradores que hoy son "clásicos": Robert Musil, (traducido por Esther Seligson); Jean Ricardou, (traducido por Jorge Ayala Blanco); James Joyce, (traducido por Sergio Mantilla Rivas); Bruno Schulz, (traducido por Juan Manuel Torres) y William Burroughs (traducido por Roberto Baresa), entre otros.

Novelas

Aunque ya Agustín Yáñez en 1947 utilizó procedimientos neojoyceanos en *Al filo del agua*, los fragmentos de novela publicados en las páginas de la *Revista de Bellas Artes* representan un abanico aunque somero, de las tendencias literarias en nuestro país en la década que nos ocupa. Fueron sólo 13 fragmentos de novela los publicados a lo largo de seis años, pero en éstos se observan ya la conciencia de clase como un asunto literario o la política como uno de los temas donde la literatura puede extenderse a niveles insospechados.

En términos editoriales, publicar fragmentos de novelas le ofreció a Huberto Batis la posibilidad de dar a conocer al público lector lo más reciente de la producción literaria, y al mismo tiempo, dar al escritor una tribuna para mostrar los avances logrados en el arte literario.

Los fragmentos publicados en la revista del INBA son ahora definitivos en nuestra literatura: *Animal de dos espaldas* de José de la Colina, *Las resurrecciones* y *El mudo* de Sergio Galindo, *La vida perdurable* de Juan García Ponce, *La mansión de Araucama* de Alvaro Mutis, *Más fácil que el tañido de*

una flauta de Sergio Pitol, cuyo título final fue *El tañido de una flauta*, y *Los sueños del insomnio* de Luis Spota, entre otras.

Respecto a la novela de Pitol y aunque según algunos críticos dan como fecha de edición de *El tañido de una flauta* el año de 1972, Batis publica en 1969 el fragmento de esta novela que como "es una buena primera novela, asemeja a un bien montado repertorio de marionetas cuyo hilaje es demasiado susceptible de enredarse para garantizar el control de su creador".⁵

Y es que pareciera que Sergio Pitol fue desde siempre un buen narrador, y tal vez esto tiene que ver con que el proceso de su escritura se dio fuera de las fronteras de nuestro país. Así, según él,

(...) experimentaba un sentimiento de libertad como nunca antes lo había conocido. Cuando cerca de un año después iniciaba el regreso a México, me sentía despojado de toneladas de polilla, libre de muchos esquemas que en mi país me habían acostumbrado a considerar como verdades irrefutables, principios inamovibles. Toda actitud chauvinista comenzó a resultarme intolerable, igualmente me desagradaban la improvisación y la deshonestidad en los medios culturales y políticos del país, y, sobre todo, me asombraba el tácito acatamiento con que todo el mundo legitimaba esa situación "

Más allá de las posiciones políticas y del medio cultural, Pitol se fue ganando un lugar dentro de la narrativa de la época y publicó en esta revista sus traducciones, un cuento, *La pareja* y su fragmento de novela.

En el caso de Luisa Josefina Hernández se registra que *Nostalgia de Troya* fue editada en 1970, pero la *Revista de Bellas Artes* publica en 1965 una de sus primeras versiones. Su edición, cinco años después de publicado el fragmento en la revista del INBA, dio mucho de qué hablar a los críticos. Antes de explotar su veta teatral, la autora mostró ya en este fragmento una economía de medios y ciertos trazos atinados de desencanto erótico que la unían a la idea

que sobre lo erótico tenían y escribían los miembros de la generación de *Medio Siglo*; además su habilidad mostrada en el manejo de las perspectivas narrativas le auguraban un futuro prometedor en la novela. Sin embargo, Luisa Josefina Hernández prefirió la dramaturgia y es al teatro a quien ha entregado la mayor parte de su vida literaria.

Como puede observarse, no fueron estos dos autores los únicos que trabajaron por más de cinco años sus novelas hasta antes de ofrecerlas a alguna editorial; Sergio Galindo, Juan García Ponce y José de la Colina lo hicieron de la misma forma.

Ensayo

Si el cuento en la *Revista de Bellas Artes* fue uno de los géneros activamente promovidos, más aún lo fue el ensayo. De la gran variedad de ellos — hay los que van de un corte puramente literario hasta los que hacen crítica social — sobresalen los que analizan a figuras emblemáticas de la literatura universal. El “centauro de los géneros” como bien lo llamó don Alfonso Reyes, cubre en esta publicación la tercera parte del total de los textos, lo cual quiere decir que la reflexión sobre diversos tópicos fue una de las principales actividades que giraron alrededor de la revista.

Así, la libre expresión de las ideas se dio en torno a la música, a la pintura, a la literatura, a la política, a la sociedad, a la literatura, al cine, a la historia y al teatro. No quedó prácticamente ninguna actividad humana que no

LA PRESENCIA DE BAUDELAIRE EN LA LITERATURA NORTEAMERICANA

por John L. Brown

Esta conferencia fue dictada durante las "Jornadas Baudelaire" llevadas a cabo en Bruselas y Namur en octubre de 1967 para celebrar el centenario de la muerte del poeta.

Las flores del mal no se abrieron camino muy rápidamente en los Estados Unidos. En enero de 1873, por primera vez apareció en el *Southern Magazine* un ensayo serio sobre Baudelaire, por el Prof. James Albert Harrison, de la Universidad de Virginia. Pero fuera de este ambiente universitario, Baudelaire era desconocido en América. Fue Henry James, en su volumen *French Poets and Novelists* (publicado en 1878), el primero que lo reveló a un público más numeroso. Pero James no estaba hecho para comprenderlo. Este novelista grande y delicado no gustaba del desnudo, ni corporal ni espiritual; para él era necesario que todo estuviese revestido, y la terrible desnudez de Baudelaire lo sacudió, lo horrorizó. Evidentemente, James era fundamentalmente puritano, *snob* y un poco afeminado. (Por ejemplo, nunca olvidó la impresión que experimentó cuando Flaubert lo recibió en bata.) Para él, que gustaba de las personas y las cosas "propias", *Las flores del mal* resultaron ser un espectáculo demasiado parisino, bien montado indudablemente, pero profundamente inconveniente. No comprendió las preocupaciones morales de Baudelaire y se apejó sobre todo (como la mayoría de sus contemporáneos) al ornamento superficial de la obra: "El mal se representa como una cuestión de sangre, de carne, de enfermedad. Para estar inspirado hace falta un marco de cadáveres malolientes, de prostitutas muertas de hambre y de botellas de láudano vacías."*

"Todo esto, no es el mal —es simplemente lo repugnante".**

Y concluye que Baudelaire es un artista muy inferior a Gautier.

* "Evil is represented as an affair of blood and carrion and physical sickness. There must be stinking corpses and starving prostitutes and empty laudanum bottles in order that the poet shall be effectively inspired."

** "El mal", exclamamos. "You do yourself too much honor. This is not evil; it is not the wrong; it is simply the nasty."

Por los años 1890, los Estados Unidos —especialmente Nueva York— ven surgir un movimiento "fin de siglo" (examinado por R. Tappin en *L'influence du Symbolisme Français sur la Poésie Américaine du 1910 a 1920*) que debe muchísimo a los poetas "decadentes" ingleses como Swinburne, Dowson, Wilde y Arthur Symons, quienes, a su vez, deben tanto a la poesía simbolista francesa, y principalmente a Baudelaire, Laforgue, Corbière y Verlaine. El libro de Arthur Symons *The Symbolist Movement in Literature* tuvo una gran influencia en Inglaterra y también en los Estados Unidos, y logró crear una imagen de Baudelaire como "poeta decadente" que subsiste aún en los medios semiliterarios anglosajones. En Nueva York una pequeña revista, *Mademoiselle New York*, fundada alrededor de 1890 por Vance Thompson, publicaba a menudo ensayos sobre los poetas simbolistas franceses —entre ellos, Baudelaire—, así como también traducciones de sus obras. El mismo Thompson pasó muchos años de su vida en París, donde frecuentaba los teatros, los talleres de moda, los ambientes simbolistas y sus revistas, y donde escribió una serie de estudios sobre la poesía francesa moderna que publicó más tarde (alrededor de 1900) bajo el título de *French Poets*.

Entre los colaboradores de *Mademoiselle New York* se contaban los escritores americanos más cosmopolitas de la época —Edgar Saltus (autor de muchas novelas "decadentes" en las que los protagonistas, muy *dandys*, suelen asustar a los burgueses al citar versos escandalosos de Baudelaire y de Verlaine). Su hermano, Francis Saltus, un protegido de Théophile Gautier, en sus colecciones *Honey and Gall* (1878) y *Flasks and Flagons* (1894) trató de imitar el estilo de Baudelaire con sus poemas titulados *Spleen*, *Landscape of Flesh*, *Venus Negra*, en los cuales se encuentran ecos más que baudelairianos, como:

*Can I forget thy coast, fair Zanzibar
Deluged in gold, in verdure, and in light?*

Entre los colaboradores de *Mademoiselle New York* figura también James Gibbons Hunee-

Bon à tirer.
Ch. Baudelaine

LES FLEURS DU MAL

165

(avant 9^e vers)

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'horribles araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

florant

Des cloches tout-à-coup sautent avec furie
Et passent vers le ciel un ~~long~~ ~~gémissement~~,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrément.



l'affreux hurlement,

d'anciens

— Et de ~~grands~~ corbillards, sans tambour ni musique,
Passent au fond de mon âme; et l'Espoir
Fuyant vers d'autres cieux, l'Angoisse despotique
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

défilant
lentement
dans

florant

Comme un
vaincu

15
matériel voyez
une organe
le ~~corbillard~~
à le
PARAP?

Je suis de par une découverte effrayante. En comptant 2 pages pour
les sonnets, 12 strophes à la vers par page, cinq strophes de cinq vers
sept de 8 strophes de 3 vers, 10 ou 12 strophes de deux vers,
on suppose toujours deux strophes au début de titre, et deux
pages pour les titres géométriques, on trouve ~~une~~ juste sur
240 pages 10 feuilles. — La table des matières est à part
sur 5 pages au plus. — 245. — pitoyable, très pitoyable. — Et il y a
un peu de retard. Car si on ne savait pas de faire des vers
nouveau, et les sonnets par la manière pour une excellente conclusion
Il paraît bien que les deux feuilles d'arrière doivent finir à la
10. May car on s'y joue pour la table et les Commentaires
de la brochure. Si l'on joint un morceau de vers florant de mal,
deux de sonnets par la manière sonnet rajouté sur la dernière feuille
à la lecture finale, et devient très avec la table. — Deux ou
trois, j'ai voyez entre à la page le matin de votre 8^e feuille
voilà voyez à votre plaisir. — Voyez deux Bonnelles
Beaumes pour Beaumes. 7 n. pour le volume, voyez j'en suis
sûr.

bière que por *Las flores del mal*. Técnico, más confuciano que cristiano, se preocupaba poco del drama espiritual del poeta, de su visión profética de la crisis moral de nuestra sociedad, de un modo "que va a terminar..." como escribe Baudelaire en *Fussées*, "no principalmente por la decadencia de las instituciones políticas sino más bien por 'el envilecimiento de los corazones'".

Eliot, por el contrario, desde el principio, captó mejor la significación total de Baudelaire como artista y como moralista. Hacia 1908, en Harvard, leyó el libro de Arthur Symons, pero no estuvo completamente de acuerdo con sus juicios sobre el autor de *Las flores del mal*. Más tarde, en su excelente ensayo *Baudelaire in Our Time* (publicado en la colección *For Lancelot Andrews*, en 1928), afirma que las traducciones de Symons falsificaron el rostro del poeta: ("*Symons made Baudelaire a 'poet of the 90's', a contemporary of Dowson and Wilde and of Symons himself*"). El Baudelaire de Symons, afirma concretamente, es un poeta "decadente" inglés, contemporáneo de Wilde, de Dowson y del mismo Symons. En realidad, insiste, Baudelaire es completamente diferente de ellos e infinitamente superior. Y explica el porqué en una página densa y muy bella que es, en efecto, el punto de partida para una apreciación más justa de Baudelaire dentro de la crítica angloamericana. "Swinburne y los poetas llamados decadentes no sabían realmente nada del Mal, del Vicio, del Pecado. Si hubieran sabido algo, no lo hubieran tomado tan a la ligera. Pero para ellos, el Mal era sencillamente un juego una diversión."*

Y Eliot continúa: "Es necesario no olvidar que Baudelaire es fundamentalmente un cristiano que se equivocó de época y un clásico igualmente nacido fuera de su debido tiempo. Su técnica literaria se asemeja más a la de Racine que a la del Sr. Symons. En cuanto a su sensibilidad se hermana con Dante, y no es lejana su relación con Tertuliano."**

¿De dónde venían estas opiniones tan justas y tan poco anglosajonas?

No olvidemos que el joven Eliot pasó en París el año lectivo de 1910-1911, donde frecuentaba la Sorbona, practicaba la conversación francesa con Alain Fournier, y leía enormemente. Pero él ya conocía a Baudelaire mucho an-

* "Swinburne and the poets of the 90's in England [y podríamos agregar en América también] knew nothing about Evil, or Vice or Sin. If they had known anything about it, they would not have had so much fun out of it. For Swinburne's disciples, the men of the 90's, Evil was just very good fun."

** "The important fact about Baudelaire is that he was essentially a Christian born out of his due time and a classicist born out of his due time. In his verse technique, he is nearer to Racine than to Mr. Symons; in his sensibility, he is near to Dante and not without sympathy with Tertullian."

tes. Sabemos que en 1907 descubrió *Las flores del mal*. En 1910, publicó en el *Harvard Advocate* un poema que anuncia ya *Prufrock* y que lleva el título muy baudelaireano de *Spleen*. Pero en París, comprendió mejor el significado de la obra de Baudelaire y empezó a estudiar su técnica poética —una técnica que emplearía más tarde, como es sabido, en sus propios poemas. Parece que por indicación de Alain Fournier leyó un artículo de Jacques Rivière sobre la dicción de Baudelaire, publicado en el número de diciembre de 1910 de la *Nouvelle Revue Française*. Rivière cita a Claudel a propósito del estilo de *Las flores del mal*: "... una mezcla extraordinaria del estilo raciniano y del estilo periodístico de su tiempo"—una frase que describe también el tono del *Waste Land* de Eliot. Para Rivière, la poesía de Baudelaire logró una síntesis lingüística totalmente nueva. "Las palabras más raras se mezclan con las más familiares, las más humildes con las más atrevidas. Pero metidas en el movimiento seguro y delicado del conjunto, ninguna sorprende." Hacer una mezcla tal de lo antiguo y lo nuevo, de lo literario y lo popular era precisamente la intención de Eliot, de Pound y de sus discípulos. Y en el *Waste Land*, Eliot dio una brillante demostración de sus teorías haciendo una oposición de palabras rebuscadas y vulgares, de las imágenes más refinadas y las más escandalosas. Muy a menudo va a insistir sobre esta idea, especialmente en *Four Quartets*, donde dedica un fragmento significativo al tema de este "comercio fácil entre lo viejo y lo nuevo" en el vocabulario poético.



Baudelaire, por V'eslaine

fuera motivo de uno, más aún si la traducción de algún escritor provocaba la reflexión y la polémica, como fue el caso de las traducciones de Garcia Ponce.

En una época donde se cree que la novela y el cuento fueron quienes cambiaron el rumbo de la literatura en nuestro país, puede asegurarse, por la muestra que ofrece la *Revista de Bellas Artes*, que el ensayo fue en realidad el gran centauro de la publicación y el género que revolucionó a los otros. Cabe hacer mención que no hay a la fecha ningún estudio literario que determine a profundidad cómo el ejercicio del ensayo promovió los cambios profundos que sufrieron otros géneros literarios en cuanto a sus métodos y conceptos.

En la lectura de los ensayos y de las ideas de los autores, los lectores y jóvenes escritores de los sesenta pudieron darle forma a sus creaciones. Además, el tipo de ensayos que se publicaron dieron cuenta de la afanosa búsqueda por la universalidad en los temas y una necesidad apremiante de aprehender y aprender de los otros.

Muchos de los colaboradores de esta publicación se convirtieron en verdaderas máquinas de traducir textos. Aquí sí importaba la rama artística de cada colaborador, pero dieron preferencia a los temas que no necesariamente tenían que ver con la vocación, sino con la curiosidad y tal vez con la paga. Así, Jorge Ayala Blanco, por ejemplo, traduce ensayos sobre cine, pero también sobre crítica literaria; Rita Murúa traduce algunos textos de la correspondencia de Baudelaire, aunque sus preferencias tendían a los temas políticos o sociales; Inés Arredondo traduce sobre la poética de la escultura y Esther Seligson comienza el largo camino del conocimiento de la obra de Cioran; Mariana Frenk, Teresa Segovia, Octavio Paz y Juan Garcia Ponce

traducen ensayos que se convertirán en revelaciones importantes para sí mismos y para los lectores.

En el ejercicio del ensayo como tal, y en esta revista, se dan cita la mayor cantidad de ensayistas del mapa literario mexicano, sin importar la generación o el grupo al que pertenecían o no. Los temas sobre México y el mundo tuvieron un papel preponderante. A nuestros escritores les interesó, sobre todo, incursionar en la obra y vida de otros autores, de sus métodos de creación y sus influencias. Huberto Batis como editor dio un lugar a ensayos que miraban no sólo hacia el presente o el futuro, sino al pasado, al siglo XIX. Las aportaciones que el ensayo tiene en esta década y en la revista, se multiplican con una actividad vertiginosa que trasciende los cafés y las aulas universitarias tanto en lo teórico como en lo práctico.

Poesía

La poesía publicada está muy lejos de ubicarse dentro de lo que Reyes llamaba "literatura en pureza", porque la versificación, los ritmos, la métrica y la rima no se adaptaron a lo que necesariamente pudo considerarse como una tradición estética. La gran mayoría de los poetas practicaron más la poesía de "verso libre" que tiene su propia cadencia y métrica, sus contenidos iban más allá de preocupaciones nacionales y fueron en realidad el reflejo de todos los días, de lo que se veía en la calle, de la naturaleza, de lo que sucedía en el extranjero o de lo que se escuchaba en la radio.

Impresa en hojas de color a modo de encarte especial, novedad que más adelante retomarían otras revistas como la de la *Universidad de México*, la creación poética guardó un lugar muy especial dentro de la *Revista de Bellas Artes*. Ahí publicó Dámaso Alonso, Griselda Álvarez, Ernesto Cardenal, Francisco Cervantes, Rubén Bonifaz Nuño, Roberto Fernández Retamar, Fernando Sánchez Mayans, Jaime García Terrés, Rosario Castellanos, Luis Ríuz, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Juan Bañuelos, como las nuevas generaciones: Homero Aridjis, José Carlos Becerra, Xorge del Campo, Francisco Hernández, Isabel Fraire, Enrique Huaco — acompañado de una presentación de Pablo Neruda —, Marco Antonio Montes de Oca, Elva Macias, Oscar Oliva, José Emilio Pacheco, Alejandro Aura, Jorge Arturo Ojeda, Elsa Cross, Rita Murúa, Héctor Valdés y Gabriel Zaid, entre otros

La revista tuvo una sostenida práctica poética en la creación y en la traducción con respecto a las nuevas tendencias, y no pasó por alto a los poetas que trataban problemas sociales; en cuanto a la poesía de la generación *beatnik*, ésta sólo apareció ya asimilada y deglutida por los jóvenes escritores de la época.

Si en los sesenta el problema fue publicar un libro de creación, mucho más lo era publicar poesía. Por eso la publicación que incluyera este género— generalmente eran el único espacio disponible, me refiero a las revistas o suplementos culturales— era abarrotada por los escritores. Pocos poetas publicados aquí provenían de provincia, salvo en contadas ocasiones, no fueron considerados. La gran mayoría procedía del centro del país, o de aquellos jóvenes que habiendo dejado su lugar de origen, probaban suerte en la capital.

Ese fue el caso de poetas como Francisco Hernández, que oriundo de Veracruz, logró a través de terceros publicar su creación en esta revista. Su propuesta poética, como la de muchos otros, combinaba ya elementos dispares con un gran tino y humor. En su caso: el ejercicio profesional de la publicidad y la literatura.

Muchos fueron los elementos que la poesía joven de los sesenta ofreció a sus lectores; la frescura que aún puede leerse en esos textos marcaron una nueva dirección de la poesía mexicana.

Sobre la vasta reunión de poetas en la revista, alguna vez Huberto Batis comentó que de alguna manera el trabajo creativo de los miembros de las nuevas generaciones en formación valían la pena ser publicadas porque, por un lado, en la *Revista de Bellas Artes* se ofrecían espacios pertinentes y, por otro, se mostraba el desarrollo del género y de sus autores. Gracias a ese fino olfato literario de Batis, puede verse ahora que muchos de los poetas publicados constituirían con el tiempo uno de los pilares más sólidos de la literatura nacional.⁷

Reseñas

Las reseñas críticas son lo que más abunda en la revista, tanto por la importancia que tenía para editor y colaboradores, como por su número. Casi ninguna revista de su corte prescindió del ejercicio de la reseña crítica en alguna de sus secciones, y ésta no fue la excepción.

La presentación y contenido de las reseñas fue un tanto desigual a lo largo de los seis años que se editó la revista, ya que tal vez por cuestiones de

espacio su número se fue reduciendo. Si al principio una reseña crítica podía ocupar dos o tres páginas, en los últimos números ocuparon tal vez una página completa o, en su caso, media página.

Es sumamente loable que en este rubro la revista no se convirtiera, como muchas que compartían el mercado literario, en un escaparate y recetario de elogios mutuos. No hay ningún reseñista que alabe desmedidamente a determinado escritor; por el contrario, las reseñas se caracterizan por los tonos mesurados, analíticos y cuidadosos de las obras literarias reseñadas. Si Batis detestó en algún momento la crítica tibia en las reseñas literarias, que se leían en algunas publicaciones de la época, en *Bellas Artes* todo podía esperarse menos la desaprobación tajante. Desde luego, no hubo descalificaciones *a priori* ni criterios subjetivos que dejaran entrever conflictos personales; se analizaba la obra, la estructura, el desarrollo, etc., nunca se tomó una reseña como arma para la batalla y es de suponer que Batis, una vez aprendida la lección de Yáñez, no lo permitió.

A pesar de que algunos de los escritores representativos de la generación del 68 no escribieron para la revista, sí aparecen en este rubro numerosas reseñas de los libros de José Agustín, escritas entre otros, por Gabriel Zaid y Gabriel Careaga, por mencionar algunas y otras, que versan sobre el trabajo literario de Gustavo Sainz.

Aunque muchos de los colaboradores eran reseñados como escritores con obra, se observa que no hubo abiertas preferencias y sí un ejercicio constante de "talacha". Todos, o tal vez la mayoría de los colaboradores de otros rubros como el de traducción o ensayo se ejercitaron en este género.

Por otra parte, una de las innovaciones que ofreció la revista gracias a la iniciativa y formación profesional de su autor, fue la crítica o reseña musical. Juan Vicente Melo fue quien, debido a sus afinidades melódicas y a su gran conocimiento de la disciplina, innovó la reseña de este tipo, casi inexistente en las revistas y suplementos culturales de la época.

A excepción de él, casi ninguna reseña musical se publicó cuya autoría no llevara el nombre de Melo. A él se debe, en gran medida, que el espectro cultural no se haya limitado a la reseña de literatura, sino que se ampliara a la música con notables resultados y despertando el interés de los lectores.

Entrevistas

Ésta que originalmente podría considerarse un género propio del ejercicio periodístico, también tuvo su lugar en la publicación. Si existe algún género que en los sesenta haya cambiado su estructura: rígida -pregunta-respuesta-, a una forma mucho más flexible, esa es la entrevista. Las aparecidas a lo largo de los 36 números muestran que el género se flexibilizó a tal grado, que muchas de ellas fueron más conversaciones entre amigos donde se observa un tono mucho más cálido y donde ciertamente el tratamiento de los temas es especializado.

Aunque se infiere que hubo oportunidad de editar muchas más entrevistas que las publicadas —se publicaron ocho en total—, era de esperarse que los temas y su tratamiento estaban sujetos a la edición bimestral de la revista y al espacio; así, aunque el tiempo de edición era mucho más lento en

comparación con un suplemento cultural editado semanalmente, los tópicos se sujetaban también a la vigencia.

Aun así, Emilio Carballido se reúne con Elsa Cross y Beatrice Trueblood para conversar con Eugene Ionesco a propósito de su visita a México en razón de las Olimpiadas Culturales, entrevista que da una cara del dramaturgo bastante crítica y desenfadada. Llama la atención que el padre del absurdo calificara de "insuficiente" la organización del evento y en realidad reconociera ciertos visos institucionales y extraculturales en la organización:

La Olimpiada Cultural sí es muy interesante, porque me permite ver a México. Es la meta de la Olimpiada, es por lo que las organizaciones mundiales y por lo que me imagino que el gobierno mexicano ha decidido hacerlas: para que yo pueda ver a México. Bromas aparte (...) creo que es interesante pero creo que no hay suficientes expresiones de la pintura, no hay bastantes conciertos y bastante teatro, creo que debería estar más completa (...) (Aunque Beatrice Trueblood argumenta el propósito de retomar la tradición griega, según Ionesco). ...no hay suficientes filósofos. No hay conferencias filosóficas (Núm. 27, 1969. pp.31-38).

Por su parte, Federico Campbell que ocupó por un número la "administración" de *La revista de Bellas Artes*, ejerce la práctica periodística que lo caracterizará años más tarde y entrevista a Salvador Clotas cuya edición se acompañó de sendas fotografías del personaje. Rosario Castellanos fue entrevistada por su sobrino, Luis Adolfo Domínguez y las fotografías a página completa fueron de la autoría de Huberto Batis. La entrevista aunque no es del todo sobresaliente, resalta que el entrevistador muestra gran interés en saber las opiniones de la autora sobre las "mafias" literarias y la calidad de la escritura de los personajes en boga como Carlos Fuentes. Castellanos, con gran

diplomacia, responde a las preguntas de manera muy general sin entrar de lleno a la intención de las preguntas.

Carlos Cortinez conversa “más bien desapasionadamente” con Gordon Brotherson, mientras Leonor de Lille “entrevista” a Henry Miller.

Uno de los riesgos que se observan en esta “flexibilidad” que alcanzó la entrevista es que el entrevistador resulte ser el protagonista de la historia. Eso sucedió con Leonor de Lille que, aprovechando su estadía en Estados Unidos, logra un encuentro con el mítico escritor norteamericano. Si bien la lectura de este texto descubre una faceta de Miller — desconfiado, evasivo, poco interesado— el resultado de la entrevista se caracteriza más por las vicisitudes de la entrevistadora que no sacó provecho del encuentro.

Por el contrario, si existen dos entrevistas memorables y con un peso específico por su contenido y su escritura son: la realizada por Francisco Pabón a Carlos Pellicer en los jardines de La Venta, en su estado natal, Tabasco (número 27); y el trabajo acucioso, inteligente y sagaz que Juan Vicente Melo hace con Marce Cuninham y John Cage, (número 24) En la primera, Pabón conversa largamente con el poeta sobre diversos tópicos de su vida y obra, y hace que Pellicer olvide por momentos al entrevistador que tiene enfrente y reflexione en voz alta, como contestándose a sí mismo. La entrevista cumple con su cometido porque las respuestas de Pellicer son memorables, no sólo por el humor con que responde a las preguntas sin evadir las respuestas, sino por la habilidad de Pabón al tratar con quien era uno de los escritores consagrados de la literatura mexicana.

Por su parte, Juan Vicente Melo hace gala en su entrevista no sólo del conocimiento sobre la música y la trayectoria de sus entrevistados sino que echa mano de sus dotes de narrador para describir las intervenciones, los gestos y las expresiones de sus entrevistados. En ella, se observa como a Melo le ganó el espacio otorgado por el editor para hacer su trabajo. Con la lectura de la conversación se mira a un Melo sumamente interesado, imbuido en el tema y en el carácter de sus entrevistados, y ofrece al lector una panorámica sobre los músicos y sus afinidades e influencias, pero a quien parece olvidársele que es él el entrevistador. Si bien el resultado final de la conversación deja un agradable sabor de boca, y una amplia información, es evidente que Melo se queda con muchas líneas en el tintero. Aun así, Melo no desaprovechó la oportunidad.

Teatro

La *Revista de Bellas Artes* publicó ocho fragmentos u obras de teatro incluyendo *La conspiración vendida* (núm. 3, 1965) de Jorge Ibarguengoitia, como primicia para la publicación. Según Batis, "Ibarguengoitia no encontraba quién le publicara la obra, así que se la publiqué". Curiosamente el mismo tema de la obra publicada sería el que veinte años después utilizara el dramaturgo y narrador en *Los pisos de López* para realizar una pintura mordaz, implacable, de los primeros héroes y esos primeros pasajes de la guerra de Independencia.

La pieza en tres actos tiene su historia.⁸ Escrita en un tono un poco más serio y casi didáctico, y hecha según "Ibar", como lo llamaba Usigli, "por encargo", la obra no tiene nada de propagandística. Según Vicente Leñero:

(...) está escrita con enorme corrección y con tal sentido del suspenso que por momento se antoja una pieza de teatro policiaco. Ibarguengoitia está ahí en uno de los mejores lances como armador de estructuras; también como —inevitablemente —como respetuoso pintor de héroes: La Corregidora, Hidalgo, Allende... No se ensaña con ellos, pero tampoco los mitifica. Sabe conservar la distancia, sobre todo en lo que respecta a Hidalgo, para dejar que sean los acontecimientos los que rijan la historia."

Tal vez y precisamente porque la obra no cumplió con el cometido de representarse aunque haya sido pedida *ex professo* y pagada en dos exhibiciones fue que Ibarguengoitia la ofreció a Batis, —¡5 años después de escribirla! y de haber ganado un concurso convocado por el INBA— al no ver otra posibilidad de darla a conocer y mucho menos, representarla.

A este respecto y haciendo alusión a los campos literarios, a sus dinámicas y luchas internas, debe comentarse que el autor de *La conspiración vendida* fue una de las estrellas de la constelación dramática y dramaturgica mexicana muy a pesar de su ironía y humor negro que tanto enemigos le atrajo. Quien le dio el primer espaldarazo fue Rodolfo Usigli¹⁰ que si bien es cierto tenía un papel preponderante en la dramaturgia y poseía un gran prestigio ante sus pares, Usigli fue otro de los que el mismo campo literario aisló. A esto, "un espaldarazo, es un espaldarazo" diría con su humor característico Jorge

Por otra parte, es de notarse que la producción dramática tuvo poco espacio en revistas o suplementos culturales debido al número de páginas que exigía su publicación. Pero Batis dio cabida a dramaturgos como Antón

Arrufat, a Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Oscar Villegas, Antonio Montaña y a una traducción hecha por Sergio Pitol en compañía de Zofia Szleyen de la pieza *El archivo* de Tadeusz Rozenwics.

La edición de tan pocas obras de teatro, puede entenderse, se dio en función del poco espacio que existió y que, de editarse más obras dejaban de lado a numerosos colaboradores. Sin embargo, de manera muy hábil, Batis consideró importante incluirlas, en la medida en que el espacio se lo permitía y así mostrar al lector lo más reciente de la producción de esta disciplina artística.

Cabe hacer mención que aun en esa época, era sumamente interesante que una publicación se diera el lujo de publicar teatro y sobre todo, obras contemporáneas que independientemente de la suerte que tuvieran para ser representadas, eran parte de la creación que en esos momentos se estaba dando, tan importante como un poema recién escrito y trabajado o como un fragmento de novela por editar. Huberto Batis como editor y la *Revista de Bellas Artes* son aun ahora, una de las escasas revistas que publicaron teatro con gran acierto; ni siquiera publicaciones que "gozaban" de un alto prestigio como la *Revista de la Universidad* dedicaron tanto espacio a esta disciplina dentro de sus páginas. A más de 30 años de distancia, incluso hoy, no existe publicación de esta misma naturaleza que se ocupe de la producción dramática en nuestro país.

Ilustradores, fotografías, dibujos, pinturas y esculturas

Como pocos editores en su tiempo, Batis invitó a colaborar a numerosos artistas plásticos en la revista; como pocos porque muchos de los editores de los sesenta, no consideraban en el mismo rango de importancia a quienes con su trabajo ilustraban las páginas de una publicación cultural

A la revista se debe, en mucho la promoción de pintores, fotógrafos, escultores e ilustradores que veían sumamente reducida su posibilidad de dar a conocer su material fuera de las salas de arte o las portadas de los libros

De esta manera, la publicación une a diversas generaciones, los mismos que hizo en los rubros literarios. Aunque muchas de las ilustraciones de la revista provienen de recortes de revistas —el pago por derechos de autor no existía— y, según Batis, hasta de libros de medicina que se buscaban según el tema expuesto, es menester mencionar aquí algunas de las personalidades que ilustraron tanto las portadas de algunos números de la revista como sus interiores.

Miguel Cervantes aparece en la portada del número 26, en 1969, lo mismo que Arnaldo Coen que ilustra los poemas de Eliot y las portadas de los números 14 y 20. Francisco Corzas y José Luis Cuevas ilustran los textos de Pitol y Piazza, respectivamente. Roger von Gunten ilustra el cuento de García

Ponce, *El gato* (núm. 17), y Erick Kennington hace un dibujo para el ensayo de Antonio Castro Leal sobre *Robert Graves y Sor Juana*. René Portocarrero presta una de sus pinturas para ilustrar el número 27, y Vicente Rojo hace ilustraciones para el relato de Juan Vicente Melo; dibujos para *Musil y Joyce* de Juan García Ponce y otro más para el relato titulado *Recuerdo de Ámsterdam* de Ulises Carrión. Juan Soriano ilustra la portada del número 22 y Vlady realiza ilustraciones para los poemas de Pessoa y el cuento, *El mirlo*, de Musil.

Aquí, sólo una muestra de la calidad de las ilustraciones y de la variedad y tendencias plásticas tanto de los jóvenes pintores como de aquellos quienes ya habían recorrido un largo camino en la plástica de los sesenta

En el índice por géneros de la revista que se ha elaborado para este estudio se clasificaron algunas colaboraciones como "discursos, mesas redondas, notas y conferencias" que ofrecen al lector datos importantes sobre algunas actividades que si bien tenían un tono cultural, no podían clasificarse bajo un determinado concepto como si se hizo con la narrativa, la traducción o el teatro, por ejemplo; aquellas pertenecen pues a actividades formales del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Dos mesas redondas, sucedida la primera en 1966, a cargo de Alberto Moravia, y la segunda, a cargo de Nathalie Serrault, realizada en ese mismo año, dan cuenta de las preocupaciones formales de los narradores participantes que en cuanto a literatura y crítica tenían lugar, en ese momento.

En la primera participaron además de Moravia: Gonzalo Robles, Luis Spota, Víctor Urquidí, Manuel Bravo, Henrique González Casanova y Gutierre

Tibon sobre la función social del escritor; y en la segunda, Inés Arredondo, Margo Glantz, Juan García Ponce, Julieta Campos, Vicente Leñero y Salvador Elizondo, cuestionan a una de las inventoras del término y el concepto de la *Nouveau Romain* francesa. Ambas mesas, acaloradas y críticas, dejan entrever no sólo un alto nivel en la discusión sino el dominio de los narradores de los tópicos discutidos. Su lectura, a más de 30 años, resulta no sólo interesante sino aleccionadora.

Por último, como parte de la formalidad que el INBA instauró dentro de las páginas de su revista, cada uno de los números contiene en sus páginas finales, un breve recuento de las actividades del organismo con algunos comentarios de otros diarios a manera de crónica que realizaba Ali Chumacero por encargo de José Luis Martínez. La función institucional de Chumacero fue reunir semana tras semana aquellos comentarios que se hacían en distintas publicaciones culturales incluyendo periódicos y conformar con ellos breves crónicas que por lo general eran entregadas a la redacción de la *Revista de Bellas Artes*, según Huberto Batis, a destiempo, provocando en algunas ocasiones el atraso en su entrada a la imprenta.

NOTAS

¹ Spota, Luis, 1966: *La mafia, invención de mediocres*. Entrevista a Fernando Benítez, *El Herald Cultural*, núm. 15 (20 de febrero) pp.3-6

² Juan García Ponce, "Mi generación" en *Textual*, Revista cultural de El Nacional, núm. 4, México, agosto de 1989, pp.8-10

³ En cuanto a la desaparición del ejercicio narrativo de Carlos Valdés, no hay explicaciones que hayan sido consideradas verdaderas para que el autor dejara de escribir. Alguna vez Batis comentó que un día Valdés le dijo que se apartaba de todo, infiero que incluso del oficio de escritor. Así, "sin más palabras" dijo Batis. La expresión entrecomillada, proviene de Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, selección, introducción y notas del mismo autor, FCE, México, 1991.

(Letras Mexicanas) p. 58

⁴ Dueñas Guadalupe, *Yo vendí mi nombre*, en, *Revista de Bellas Artes*, núm. 31, vol. VI, 1970, p.25

⁵ No sé si Domínguez Michael y Humberto Musacchio que datan como fecha 1972, tenían noticia de esta primicia ofrecida a Batis, pero el dato se ofrece a quienes estén interesados en la obra de Sergio Pitó. El fragmento apareció en el volumen V, núm. 27, 1969 p. 39, con el título citado en el texto. La cita en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, pp. 47-50

⁶ Autobiografía, Sergio Pitó, *Sergio Pitó*, prólogo de Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966, p 49

⁷ Conversación con Huberto Batis, 1999

⁸ Ibarguengoitia relata cómo se le hizo el encargo de la obra

"En 1960 llegué ? en materia económica ? a pisar fondo. Ahora comprendo que la falta de dinero me afectó el cerebro. Empecé a hacer locuras. Una de ellas consistió en presentarme en el Departamento de Teatro de Bellas Artes a pedir dinero prestado!

Salvador Novo, que había regresado a Bellas Artes después de una ausencia de varios años, tenía una noticia que era mucho mejor que el dinero prestado

Celestino Gorostiza acababa de hablar con el presidente , me dijo, y éste le había prometido varios millones de pesos para celebrar dignamente medio siglo de Revolución y siglo y medio de Independencia. Me encargó una obra de teatro sobre cualesquiera de estos dos temas.

Póngale escenas de masas, escenario giratorio, cambio de decorado. Lo que usted quiera.

Diez mil pesos sobre derechos, al entregar el libreto. En dos semanas le llevé terminada *La conspiración vendida*. En ese lapso el Presidente había cambiado de opinión. Me entregaron la mitad del anticipo y la obra nunca fue montada"

El fragmento reproducido se toma de Leñero, Vicente *Los pasos de Jorge*, Joaquín Mortiz, México, 1989. Pp. 69-71. Leñero hace referencia a un artículo publicado por el dramaturgo en el periódico *Excélsior*, "Otras voces, otros tiempos. La vida en México en tiempos de Novo".

⁹ Leñero, Vicente. *Los pasos de Jorge*, Joaquín Mortiz, México, 1989. Pp. 69-71

¹⁰ Véase la obra citada de Leñero donde explica ampliamente la relación entre los dos dramaturgos.

BIBLIOGRAFÍA

- Ai Camp Roderic, Charles A. Hale, Josefina Zoraida Vázquez, eds. *Los intelectuales y el poder en México*, El Colegio de México/UCLA, México, 1991.
- Agustín José, *Tragicomedia Mexicana*, Planeta, 1991.
- Altamirano Ignacio Manuel, "Escritos de literatura y arte", en *Obras Completas*, SEP, México, t.I, 1988. Selección y notas de José Luis Martínez.
- *Antología*, México, 1981. Selección y prólogo de Nicole Girón.
- "Discursos", en *Obras completas*, T.I., SEP, 1949. Prólogo de Agustín Yáñez
- Arreola Orso, *El último juglar. Memorias de Juan José Areola*, Diana, México, 1998.
- Batis Huberto, *El Renacimiento*, estudio introductorio, UNAM, 1963.
- *Ensayo de memorias (1987)*, dictadas a Alejandro Toledo y a Daniel González Dueñas. (Inédito).
- *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*, CONACULTA, México, 1984.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, Alianza, México, 1996.
- Bourdieu Pierre, *Sociología y Cultura*, traducción de Martha Pou, Grijalbo/CNCA, México, 1990. (Los noventa).
- *La reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* Anagrama, Barcelona, 1997.
- Cabrera Gloria Patricia, "La sombra de José Revueltas (aproximación a las ideas estético literarias de 22 narradores mexicanos)" Tesis para grado de doctora en Letras Mexicanas, UNAM, México, 1997.
- Carballo Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, FCE, 1986 (Lecturas Mexicanas no 48 2ª Serie)
- Dominguez Michael Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, selección, introducción y notas del mismo autor, FCE, México, 1991 (Letras mexicanas)
- Cuesta Jorge, *Poemas y Ensayos*. Prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación de notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, UNAM, 1964.

- Díaz Arciniega Víctor, *Separata de Literatura Mexicana*, vol. XI, núm. 1, 2000.
— *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica, 1934-1994*, FCE, México, 1994
- Domínguez Cuevas Martha, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, Aldus, 1999.
- Donoso José, *Historia personal del boom*. Alfaguara, Chile, 1998.
- González y González Luis, *La ronda de las generaciones*, El Colegio Nacional/Clio, 1997.
- INBA *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*. Resumen General del Sexenio. Presentación de Celestino Gorostiza.
- INBA. *Memoria 1964-1970*. Preliminar a cargo de José Luis Martínez, México, 1970. La coordinación de esta publicación estuvo a cargo de Sergio Galindo y Alí Chumacero. Diseños tipográficos y cuidado de la edición: Gustavo Sainz.
- INBA. "Dos años y medio del INBA. Informe presentado por el INBA a la Secretaría de Educación Pública sobre sus actividades realizadas de enero de 1947 a junio de 1949", México, 1950
- González Levet Sergio, *Letras y opiniones*, Ediciones punto y aparte, no. 2 s/f.
- King John, *SUR. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, FCE, 1989.
- Krauze Enrique, *Caras de la historia*, Joaquín Mortiz, México, 1983
— "Los templos de la cultura", en Ai Camp Roderic, Charles A. Hale, Josefina Zoraida Vázquez, eds. *Los intelectuales y el poder en México*, El Colegio de México/UCLA, México, 1991.
- Leñero Vicente, *Vicente Leñero. Nuevos escritores del siglo XX por sí mismos*, Empresas Editoriales, México, 1966.
- Leopoldo Zea, et al., *Características de la cultura nacional*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 1969
- Malkah Rabel, *Voces en el tiempo*, Colección de Periodismo Cultural, CONACULTA, 1998.
- Martínez José Luis, *Política cultural*, mecanuscrito s/f
- *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949*, CONACULTA, (núm. 29, Lecturas Mexicanas).

Mannheim Karl, "The problem of Generations", en *Essay on the sociology of knowledge*, Nueva York, Oxford University Press, 1952.

Monsiváis Carlos, "Noción de unos cuentos y las esperanzas románticas. Notas sobre la historia del término 'Cultura Nacional' en México", en José Emilio Pacheco, Nicole Girón, *et al.*, *En torno a la cultura nacional*, SEP/80, México, 1982.

— *Lo fugitivo permanece. 21 Cuentos Mexicanos*. Selección y presentación. SEP, México, 1997. (Biblioteca para la actualización del maestro)

Novo Salvador, *La vida en México en el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz*, CONACULTA, México, 1998.

Paz Octavio, *Posdata*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

Pitol Sergio, *Autobiografía*, Sergio Pitól, prólogo de Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966.

Saborit Antonio, Prólogo en: Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, CNCA, México, 1998

Sheridan Guillermo, *México en 1932: La polémica nacionalista. Vida y pensamiento de México*. FCE, México, 1999.

Silva Villalobos, en *Las revistas literarias de México* (2a serie), INBA, Departamento de literatura, México, 1964

Tibol Raquel, *Confrontaciones*, Samara, México, 1992

Toscano Carmen, "Rueca", en *Las revistas literarias de México*, INBA, Departamento de Literatura, México, 1963 (segunda serie).

Volpi Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, ERA, México, 1998

Williams Raymond, *Cultura y Sociología de la comunicación y del arte*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1981.

Yañez Agustín, Discursos al servicio de la educación pública Tercera serie correspondiente al año de 1967, SEP, México, 1968

Zaid Gabriel, *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Presentación. Siglo XXI editores, México, 1980

Zea Leopoldo, Warman Arturo, *et al.*, *Características de la cultura nacional*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1969.

HEMEROGRAFÍA

Revistas y documentos inéditos

Cuadernos de Bellas Artes

Cuadernos del Viento

Der Spiegel

Diálogos

El Rehilete

Espejo. Letras e ideas de México

Estaciones

La gaceta

La Palabra y el Hombre

Letras Patrias

Metáfora

Mexicana de Literatura

New York Times

Proceso

Rueca

Revista de Bellas Artes, 6 vols. 36 núms. 1965-1970

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Revista de Filología Hispánica

Revista de la Universidad de México

Siempre!

S.nob

Anderson Danny J, *Creating cultural prestige: Editorial Joaquín Mortiz*, en: *Latin America Reserch Review*, vol. 31 núm. 2, 1996

Bonfil Batalla, Guillermo. "La querella por la cultura", en *nexos*, núm. 100, abril de 1986.

Glantz, Margo, *Los espacios de la literatura: Cuadernos del Viento (1959-1968)* Conversación con Huberto Batis y Carlos Valdés. Transcripción de una charla inédita que tuvo lugar en el Museo Carrillo Gil a propósito de un ciclo patrocinado por el INBA.

Ontiveros José Luis, *La generación de los sesenta o lo que Cuadernos del viento nos dejó*. Texto inédito, s/f.

Periódicos y suplementos culturales

Brehm Luis Fernando. "Huberto Batis habla de la Revista de Bellas Artes", en *El Semanario*, suplemento del periódico, El Universdal, 9 de marzo de 1969

Castañón Adolfo, "Runa Llena" (reseña de un libro de Juan Carvajal), en: *Los Universitarios*, núm. 47, 1993

Cultura en México La, suplemento del semanario *Siempre!*

Excélsior

Heraldo Cultural El, suplemento del periódico El Heraldo de México

Martínez Lilia, *Conversando con Huberto Batis. Poder y gangsterismo cultural*, *El Gallo Ilustrado*, Suplemento del periódico El Día, 16 de julio de 1995

Textual, Revista cultural del periódico, El Nacional

ÍNDICE POR GÉNEROS
REVISTA DE BELLAS ARTES

PROSA

Cuento/relato/textos

- ARREDONDO Inés: *Río subterráneo* (relato), vol. VI, núms. 34-36, pág. 39, 1970
- ARREOLA, Juan José: *La noticia, Loco dolente, Cláusulas, El rey negro, Kalenda maya, Homenaje a Johan Jakob Bachofen* (textos), vol. I, núm. 3, pág. 19, 1965
- AUB MAX: *Signos de ortografía* (textos), vol. IV, núm. 23, pág. 31, 1968
- AURA, Alejandro: *Se sentó a escupir* (cuento), vol. IV, núm. 23, pág. 58, 1968
- AVILES FABILA, René: *Milagros televisados* (sátira), vol. IV, núm. 22, pág. 37, 1968
- *La muerte del misántropo*, (relato), vol. V, núm. 2, pág. 28, 1969
- BORGES, Jorge Luis: *Prólogo a la Divina Comedia*, vol. I, núm. 3, pág. 17, 1965
- CALDERON, Carolina: *Semillas para recordarte* (relato), vol. VI, núms. 34-36, pág. 90, 1970
- CARRION, Ulises: *Después de Antonin Artaud* (relato), vol. III, núm. 18, pág. 22, 1967
- *El recuerdo de Amsterdam* (cuento), vol. II, núm. 8, pág. 41, 1966
- CASTELLANOS, Rosario: *Domingo* (relato), vol. V, núm. 25, pág. 4, 1969
- DALLAL, Alberto: *Exequias* (cuento), vol. II, núm. 10, pág. 80, 1966
- *El café del aeropuerto* (relato), vol. VI, núm. 31, pág. 39, 1970
- DE LA CABADA, Juan: *Papa Schultz* (relato), vol. II, núm. 15, pág. 49, 1966
- DEL RIO, Marcela: *Libra* (cuento), vol. IV, núm. 22, pág. 89, 1968
- DUEÑAS, Guadalupe: *Yo vendí mi nombre* (relato), vol. VI, núm. 31, pág. 25, 1970
- ELIZONDO, Salvador: *La puerta* (cuento), vol. II, núm. 7, pág. 37, 1966
- EMERICH, Luis Carlos: *Under* (relato), vol. VI, núm. 33, pág. 27, 1970
- ESPEJO, Beatriz: *El cielo es todo aquello que no puedo alcanzar* (relato), vol. V, núm. 25, pág. 32, 1969
- *El niño y los gansos* (relato), vol. VI, núm. 32, pág. 25, 1970
- *Las dulces* (relato), vol. VI, núms. 34-36, pág. 56, 1970
- ESPINASA, Juan: *Erotismo Blanco* (relato), vol. VI, núms. 34-36, pág. 22, 1970

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín: *Viaje a la Isla de Ricamea* (relato), vol. I, núm. 1, pág.25, 1965

GARCIA PONCE, Juan: *El gato* (cuento), vol. III, núm. 17, pág. 54, 1967

GONZALEZ AVELAR, Miguel: *De un bestiario* (textos), vol. IV, núm. 19, pág. 51, 1968

—*Charada* (textos), vol. IV, núm. 24, pág. 91, 1968

—*Mimesis. Beatriz* (textos), vol. VI, núm. 33, pág. 25, 1970

GONZÁLEZ LEÓN, Adriano: *Hombre que daba sed* (cuento), vol. IV, núm. 19, pág. 56, 1968

GUTIERREZ VEGA, Hugo: *Witchcraft* (texto), vol. VI, núm. 32, pág. 36, 1970

HERNANDEZ, Felisberto: *El cocodrilo* (cuento), vol. II, núm. 12, pág. 11, 1966

JODOROWSKY, Alejandro: *El perro de Ptsosis* (texto), vol. II, núm. 7, pág. 92, 1966

KÜHNE, Victor A.: *Fábulas geométricas* (textos), vol. V, núm. 26, pág. 34, 1969

MEJIA, Sánchez, Ernesto: *Prosemas de aquí y allá* (textos), vol. IV, núm. 24, pág.80, 1968

MELO, Juan Vicente: *El agua cae en otra fuente* (cuento), vol. I, núm. 4, pág. 31, 1965

MONTEMAYOR ACEVES, CARLOS: *Todas las tardes* (relato), vol. VI, núm. 33, pág. 60, 1970

MONTERROSO, Augusto: *Rosa tierno* (cuento), vol. I, núm. 3, pág. 77, 1965

—*Las moscas*. Antología vol. IV, núm. 21, pág. 46, 1968

ONETTI, Juan Carlos: *Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput* (relato), vol. III, núm. 16, pág. 44, 1967

PACHECO, José Emilio: *Comunidades, semejanzas* (textos), vol. I, núm. 1, pág. 57, 1965

—*La reina* (relato), vol. V, núm. 27, pág. 49, 1969

PARAMO, Roberto: *La condición de los héroes* (cuento), vol. IV, núm. 22, pág. 62, 1968

PHILLIPS, Rosa María: *El mayor monstruo del mundo, pudor, Sed* (textos), vol. II, núm. 7 pág. 94, 1966

—*Crónicas de Lalemburgo* (relato), vol. V, núm. 25, pág. 65, 1969

PITOL, Sergio: *¿En qué parte se encuentra ni nombre?* (relato), vol. I, núm. 4, pág. 25, 1965

—*La pareja* (cuento), vol. II, núm. 11, pág. 45, 1966

REVUELTAS, José: *Cama once* (relato) IV-11. *Textos, notas, apuntes, observaciones (1945-1964)*, vol. III, núm. 17, pág. 4, 1966

SELIGSON, Esther: *Dos hermanas* (cuento), vol. IV, núm. 20, pág. 89, 1968

—*Electra* (relato), vol. VI, núms. 34-36, pág. 70, 1970

SOMERS, Armonía: *El hombre del túnel* (cuento), vol. II, núm. 12, pág. 19, 1966

TOVAR, Juan: *Cuide su vida* (relato), vol. III, núm. 18, pág. 36, 1967

—*La doliente* (relato), vol. V, núm. 27, pág. 58, 1969

VALDÉS, Carlos: *El otro* (cuento), vol. I, núm. 6, pág. 63, 1965

—*Pálida viuda, pálido difunto* (relato), vol. V, núm. 30, pág. 51, 1969

VILLAURRUTIA, Xavier: *Autobiografía en primera persona, El Teatro, Recuedos y figuras, La poesía, El relato, Dama de corazones, La novela, Un juego literario, La Isla Desierta, El ateneo de la Juventud, La generación de 1915, La crítica, "El grupo sin grupo", La pintura, Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo, Variedad (Diario)* (textos), vol. II, núm. 7, pág. 7, 1966

VILLELA, Victor: *Las marcas* (relato), vol. VI, núm. 32, pág. 56, 1970

XIRAU, ICAZA, Joaquín: *Imagen primera* (relato), vol. VI, núms. 34-36, pág. 81, 1970

ZEPEDA, Eraclio: *Dos cantos* (poesía), vol. I, núm. 3, pág. 74, 1965/ *El muro* (relato), vol. VI, núms. 34-36, pág. 16, 1970

Ensayo

ALCARAZ, José Antonio: *Luigi Dellapiccola*, vol. V, núm. 25, pág. 92, 1969

—*Un actor se prepara. Homenaje a Héctor Berlioz*, vol. VI, núm. 32, pág. 78, 1970

AQUINO, Flavio de: *La pintura contemporánea brasileña*, vol. II, núm. 9, pág. 77, 1966

ARREDONDO Inés: Virgilio, *La Eneida*, vol. I, núm. 3, pág. 97, 1965

—*Cuadrivio, ensayos de Octavio Paz* vol. I, núm. 5, pág. 95, 1965

- *Cruce de caminos*, ensayos de Juan García Ponce, vol. II, núm. 6, pág. 86, 1966
- AUB Max: *Retrato de Enrique Díez Canedo y Antología de sus poemas*, vol. III, núm. 18, pág. 4, 1967
- *Apunte de Jorge Guillén con Max Aub al fondo*, vol. IV, núm. 19, pág. 43, 1968
- *André Malraux desde cierto ángulo*, vol. IV, núm. 22, pág. 28, 1968
- AYALA BLANCO Jorge: *La vida libre, Tiburoneros*, vol. III, núm. 16, pág. 79, 1967
- *Jan-Luc Godard y Los Carabineros*, vol. V, núm. 26, pág. 65, 1969

- BATIS, Huberto: *La obra literaria de Juan García Ponce*, vol. IV, núm. 20, pág. 74, 1968
- BLACKHALLER, Eduardo R.: *Una antología para el diagnóstico de nuestra época*, vol. V, núm. 27, pág. 72, 1969
- BROWN, John L.: *La presencia de Baudelaire en la literatura mexicana*, vol. III, núm. 18, pág. 75, 1967
- BUXO, José Pascual: *Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo*, vol. IV, núm. 24, pág. 4, 1968
- *Estructura y lección del Rinconete y Cortadillo*, vol. VI, núm. 32, pág. 39, 1970

- CÁMARA Armando: *La libertad de conciencia en España*, vol. V, núm. 32, pág. 89, 1970
- CAMPO Xorge del: *Avilés Fabila: La ironía y sátira social como expresión crítica a una sociedad absurda*, vol. VI, núm. 31, pág. 57, 1970
- CARTER, Boyd G.: *Manuel Gutiérrez Nájera en Hispanoamérica*, vol. I, núm. 3, pág. 81, 1965
- CARVAJAL, Juan: *La alucinación somos nosotros*, vol. VI, núm. 31, pág. 19, 1970
- CASTRO Leal, Antonio: *Robert Graves y Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. II, núm. 12, pág. 4, 1966
- COSER, Lewis A.: *The Masses y The Little Review*, vol. IV, núm. 24, pág. 72, 1968
- COYNE, André: *Carta a Julio Ortega sobre César Moro*, vol. VI, núm. 32, pág. 37, 1970

- CHENCINSKY, Jacobo: Presentación del *Viaje a la Isla de Ricamea* de José Joaquín Fernández de Lizardi, vol. I, núm. 1, pág. 26, 1965

- DEBICKI, Andrew P.: *La poesía de amor de Jorge Guillén*, vol. VI, núm. 32, pág. 13, 1970
- DE LA COLINA, José: *¡Qué viva México!*, de Serguei Eisenstein, vol. I, núm. 1, pág. 77, 1965

DE LA RONDA, Querubín (Victoriano Salado Álvarez): *Sobre la inmortalidad en literatura* (véase).

ESPINASA, Juan: *In memoriam José Villaseñor*, vol. V, núm. 26, pág. 53, 1969

FERNANDEZ, Justino: *El arte en México en torno a 1867*, vol. III, núm. 16, pág. 86, 1967

FERNÁNDEZ, Sergio: *El enemigo del descanso*, vol. I, núm. 5, pág. 13, 1965

FLORES CASTRO, Mariano: *Artaud o La palabra en la punta de la lengua*, vol. VI, núm. 33, pág. 85, 1970

GARCÍA PONCE, Juan: *Muerte y Lujuria en la obra de Julio Ruelas*, vol. I, núm. 3, pág. 87, 1965

— *Akutagawa y la literatura occidental*, vol. II, núm. 11, pág. 13, 1966

— *Musil y Joyce*, vol. III, núm. 13, pág. 13, 1967

— *José Villaseñor*, vol. V, núm. 26, pág. 55, 1969

GLANTZ, Margo: Antonin Artaud. *La crueldad y el absurdo*, vol. I, núm. 1, pág. 72, 1965

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Ensayo sobre lo cursi*, vol. II, núm. 10, pág. 4, 1966

GURROLA, Juan José: *La ley de los imanes*, vol. IV, núm. 22, pág. 41, 1968

HOYOS, Alberto: *La poesía de Álvaro Mutis*, vol. I, núm. 3, pág. 99, 1965

KÜHNE, Víctor A.: *Viaje del hombre blanco al arte moderno*, vol. VI, núm. 31, pág. 33, 1970

LABASTIDA, Jaime: *El amor en algunos poetas mexicanos*, vol. V, núm. 25, pág. 53, 1969

LAZO, Raimundo: *Agustín Yáñez, maestro de la narración imaginativa hispanoamericana*, vol. III, núm. 17, pág. 49, 1967

MANSOUR, Mónica: *El negro en la poesía negrista*, vol. VI, núm. 33, pág. 64, 1970

MARTÍNEZ, José Luis: *Victoriano Salado Álvarez, escritor*, vol. III, núm. 16, pág. 14, 1967

— *Antología de textos sobre la luna*. Número triple especial, vol. V, núms. 28, 29 y 30. (véase ahí el índice de autores)

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto: *Ángel Gamvet y la América Hispánica*, vol. I, núm. 6, pág. 23, 1968

— *Tres poemas españoles*, vol. I, núm. 1, pág. 53, 1965

MELO, Juan Vicente: *Más allá del mundo de las apariencias* (El sueño en la obra de Julien Green), vol. III, núm. 17, pág. 41, 1967

MICHEL, Manuel: *La pasión de vivir en Kurosawa*, vol. III, núm. 15, pág. 59, 1967

— *Un cine marginal*, vol. I, núm. 3, pág. 91, 1965

MILLÁN, María del Carmen: *La trilogía de Carballido*, vol. I, núm. 6, pág. 81, 1965

NELKEN, Margarita: *Picasso cerca de sus fuentes*, vol. III, núm. 18, pág. 68, 1967

NEUVILLATE, Alfonso de: *La problemática de la crítica y algunas funciones el arte*, vol. II, núm. 10, pág. 92, 1966

— *La naturaleza muerta a través de la pintura mexicana*, vol. III, núm. 17, pág. 65, 1967

— *Dos actitudes ensimismadas: Cordelia Urueta y Rafael Coronel* (artes plásticas), vol. IV, núm. 19, pág. 75, 1968

— *Vida y obra de Casimiro Castro*, vol. IV, núm. 21, pág. 60, 1968

— *Antonio Peláez: Equilibrio y Alquimia*, vol. IV, núm. 24, pág. 63, 1968

— *De lo primitivo a lo sofisticado*, vol. V, núm. 25, pág. 42, 1969

NOVARO, Octavio: *Efrén Hernández (apuntes para un ensayo polémico)*, vol. I, núm. 4, pág. 57, 1965

OJEDA, Jorge Arturo: *Los nibelungos y El Cid*, vol. IV, núm. 21, pág. 30, 1968

— *Teatro Lúdico y didáctico*, vol. IV, núm. 24, pág. 57, 1968

— *Fausto, amante y divino*, vol. IV, núm. 24, pág. 36, 1968

ORTEGA, Julio: *Una coherencia de la expansión poética: José Lezama Lima*, vol. V, núm. 27, pág. 77, 1969

— *Introducción a César Moro*, vol. VI, núm. 31, pág. 4, 1970

OTAOLA, Ramón: *Gómez de la Serna*, vol. III, núm. 16, pág. 58, 1967

PAGES LARRAYA, Antonio: *El mundo mágico de "Bensulul"*, vol. V, núm. 26, pág. 58, 1969

PALAU DE NEMES, Graciela: *Tres momentos del neomisticismo político del "Siglo modernista": Dario, Jiménez y Paz*, vol. IV, núm. 19, pág. 65, 1968

PAZ, Octavio: *Marcel Duchamp o El castillo de la pureza "La novia desnuda por sus solteros"* (Fragmento de ensayo), vol. III, núm. 16, pág. 19, 1967

PEÑA, Margarita: *Contra una falsa explicación de El Quijote*, vol. IV, núm. 24, pág. 82, 1968

PHILLIPS, Rosa María: *Polonia, siete siglos de literatura*, vol. V, núm. 27, pág. 96, 1969

RANGEL, Raúl: *La coexistencia de nuestros héroes*, vol. II, núm. 12, pág. 73, 1966

REYES, Víctor M.: *Homenaje a Leopoldo Méndez*, vol. V, núm. 25, pág. 70, 1969

— *Nueva catalogación de las pinturas del Museo de San Carlos*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 50, 1970

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen: *Ignacio Rodríguez Galván*, vol. II, núm. 9, pág. 4, 1966

SAKAI, Kasuya: *El mundo literario y la posición social del escritor japonés*, vol. III, núm. 14, pág. 8, 1967

— *La transmisión secreta de la flor*, vol. V, núm. 26, pág. 89, 1969

SALADO ALVAREZ, Victoriano: (Querubín de la Ronda): *Sobre la inmoralidad en la literatura*, vol. III, núm. 16, pág. 20, 1967

SÁNCHEZ MAC GRÉGOR, Joaquín: *Kiyoshi Takahashi. Un lenguaje simbólico* (artes plásticas), vol. III, núm. 15, pág. 71, 1967

— *Dominaciones de lo real* (sobre la pintura de Vicente Rojo), vol. I, núm. 5, pág. 85, 1965

SEGOVIA, Tomás: *Monsieur Lévi-Strauss y la pianola*, vol. IV, núm. 19, pág. 30, 1968

— *La tercera vida de Nerval*, vol. III, núm. 15, pág. 19, 1967

— *Los intelectuales y la prosperidad indigente*, vol. I, núm. 4, pág. 50, 1965

SELIGSON, Esther: *El sentimiento de la fugacidad*, vol. V, núm. 25, pág. 26, 1969

SILVA CACERES, Raúl: *La intensificación narrativa de "Cien años de soledad"* de Gabriel García Márquez, vol. IV, núm. 22, pág. 55, 1968

— *Los artefactos en la poesía de Nicanor Parra*, vol. V, núm. 27, pág. 26, 1969

TIBOL, Raquel: *Acerca de Worringer y la crítica de arte*, vol. I, núm. 5, pág. 77

— *Los liberales mexicanos como críticos de arte*, vol. V, núm. 25, pág. 74, 1969

VALADES, Edmundo: *El ingenio de Guermantes*, vol. VI, núm. 31, pág. 81, 1970

VÁZQUEZ AMARAL, José: *Pound y los Beat*, vol. II, núm. 7, pág. 57, 1966

VILLASEÑOR, José: *Doctor Faustus. José y sus hermanos*, vol. V, núm. 26, pág. 47, 1969

VILLELA, Víctor: *Tema y variaciones de Miguel Guardia*, vol. V, núm. 27, pág. 92, 1969

WAGNER, Fernando: *Teatro épico de la crueldad y del absurdo*, vol. III, núm. 14, pág. 53, 1967

WEY, Walter: *Panorama del grabado brasileño moderno*, vol. II, núm. 9, pág. 86, 1966

XIRAU, Ramón: *Sara de Ibáñez*, vol. IV, núm. 21, pág. 41, 1968

ZAID, Gabriel: *Sobre la efectividad poética*, vol. I, núm. 6, pág. 69, 1965

Fragmento de novela

BENLLIURE, José Luis: *Coyote*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 83, 1970

DE LA COLINA, José: *Animal de dos espaldas*, vol. II, núm. 15, pág. 41, 1966

FALCO, Raúl: *Fragmento*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 22, 1970

GALLEGOS, Rómulo: *La brasa en el pico del cuervo*, vol. V, núm. 26, pág. 71, 1969

GALINDO, Sergio: *Las resurrecciones*, vol. I, núm. 5, pág. 47, 1965

— *El mudo*, vol. III, núm. 17, pág. 17, 1967

GARCIA PONCE, Juan: *La vida perdurable*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 60, 1970

HERNANDEZ Luisa Josefina: *Nostalgia de troya*, vol. I, núm. 6, pág. 53, 1965

LEÑERO, Vicente: *Punto de vista*, vol. II, núm. 9, pág. 69, 1966

MARSE, Juan: *El baile de las debutantes*, vol. VI, núm. 33, pág. 4,

MUTIS, Alvaro: *La mansión de Araucaima*, vol. I, núm. 6, pág. 77, 1965

PIAZZA, Luis Guillermo: *En una granja de Virginia*, vol. I, núm. 1, pág. 65, 1965

PITOL, Sergio: *Más fácil que el tañido de una flauta*, vol. V, núm. 27, pág. 39, 1969

SPOTA, Luis: *Los sueños del insomnio*, vol. II, núm. 8, pág. 83, 1966

POESÍA

- ALONSO, Dámaso: *Cómo era. Mi tierna miopía. Oración por la belleza de una muchacha*, vol. V, núm. 27, pág. 4, 1969
- ALVAREZ, Griselda: *Ocho sonetos de Anatomía superficial*, vol. III, núm. 13, pág. 38, 1967
- *Éste era el tiempo*, vol. IV, núm. 20, pág. 78, 1968
- ARBELAEZ, Fernando: *Colombia latitud sur*, vol. V, núm. 26 pág. 84, 1969
- ARIDJIS, Homero: *Perséfone*, fragmento vol. I, núm. 1, pág. 45, 1965
- AURA, Alejandro: *La balada del Príncipe Rojo*, vol. III, núm. 17, pág. 33, 1967
- BAÑUELOS, Juan: *Casida de la entrega. Tinta seca. Para el fin del tiempo*, vol. III, núm. 15, pág. 34, 1967
- *Oboe nocturno. De eso que vivo*, vol. I, núm. 3, pág. 69, 1965
- *Habiente amoroso. Adriana. Festin de imágenes de alcohol*, vol. II, núm. 7, pág. 97, 1966
- BECERRA, José Carlos: *Relación de los hechos*, vol. I, núm. 4, pág. 73, 1965
- *La otra orilla*, vol. II, núm. 10, pág. 46, 1966
- *Exploraciones*, vol. VI, núm. 32, pág. 35, 1970
- *Dibujo*, vol. IV, núm. 23, pág. 63, 1968
- BONIFAZ NUÑO, Rubén: *Seis poemas de "El ala del tigre"*, vol. IV, núm. 24, pág. 14, 1968
- CAMPO, Xorge del: *Poema bajo la existencia*, vol. III, núm. 17, pág. 39, 1967
- CANTU, Jorge: *Elegía I. Al nuevo juglar*, vol. II, núm. 10, pág. 44, 1966
- CARDENAL, Ernesto: *El valle de Cuernavaca*, vol. IV, núm. 20, pág. 77, 1968
- *Papantla*, vol. II, núm. 12, pág. 38, 1966
- *Marchas pawnees*, vol. VI, núm. 33, pág. 22, 1970
- CASTELLANOS, Rosario: *Toma de conciencia*, vol. I, núm. 4, pág. 67, 1965
- *Recital*, vol. IV, núm. 19, pág. 49, 1968
- *Se habla de Gabriel*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 15, 1970
- CASTRO, Daniel: *De ti se puede todo*, vol. IV, núm. 20, pág. 83, 1968
- CASTRO, Dolores: *Nocturno* (poesía), vol. II, núm. 10, pág. 48, 1966
- CASTRO LEAL, Paloma: *Diez décimas de Carlos*, vol. II, núm. 11, pág. 58, 1966
- CERVANTES, Francisco: *Hablando entre dos aguas. Vitallus. El olor del estipendio*, vol. I, núm. 3, pág. 64, 1965
- COHEN, Greta: *Amor condenado*, vol. IV, núm. 20, pág. 84, 1967
- CROSS, Elsa: *Seis poemas tristes*, vol. II, núm. 12, pág. 39, 1966
- *Herencia*, vol. IV, núm. 21, pág. 95, 1968

- *Peach Melba*, vol. V, núm. 25, pág. 30, 1969
- *La Dama de la Torre*, vol. VI, núm. 32, pág. 94, 1970

CHARRY LARA, Fernando: *Pensamientos de amante*, vol. III, núm. 16, pág. 94, 1967

- DARÍO, Rubén: *Ganivet*, vol. I, núm. 6, pág. 27, 1965
- DEL PALACIO Jaime: *Lecho del viento*, vol. III, núm. 16, pág. 95, 1967
- *Poemas*, vol. IV, núm. 20, pág. 80, 1968

FERNANDEZ RETAMAR, Roberto: *De cuaderno paralelo*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 20, 1970

- FRAIRE, Isabel: *Poemas*, vol. I, núm. 3, pág. 67, 1965
- *Tres Poemas*, vol. II, núm. 9, pág. 64, 1966
- *Poema*, vol. V, núm. 27, pág. 94, 1969

GARCÍA ASCOT, Jomí: *Otros ojos. Ser persona y buscar. Ahora. Papel*, vol. I, núm. 5 pág. 57, 1965

- *Imagen de Chopin. Hubo una vez. Recuerdos*, vol. IV, núm. 23, pág. 61, 1968
- *Hacer un poema. Un campo de batalla. Oh nacer con dolor*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 29, 1970

GARCIA TERRES, Jaime: *Juegos Funerarios*, vol. V, núm. 26, pág. 6, 1969

GARDUÑO, Raúl: *Lejanía de palabras*, vol. III, núm. 15, pág. 35, 1967

- *Nocturno*, vol. V, núm. 26, pág. 26, 1969
- *Nocturno*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 37, 1970

GUARDIA, Miguel: *Para que no nos cueste la alegría*, vol. I, núm. 5, pág. 56, 1965

- *... pero te quedas*, vol. IV, núm. 22, pág. 47, 1968
- *Carta*, vol. VI, núm. 33, pág. 96, 1970

HARRISON, Jim: *Venado muerto. Borrado de palabras. Crepúsculo. Una secuencia de mujeres*, vol. IV, núm. 23, pág. 51, 1968

HERNANDEZ, Francisco: *Poemas*, vol. V, núm. 30, pág. 79, 1969

HUACO, Enrique: *Dos poemas*, vol. II, núm. 12, pág. 40, 1966

HUERTA, Efrain: *Un pectoral de pavor para el capitán Fiallo*, vol. II, núm. 8, pág. 58, 1966

HUIDOBRO, Vicente: *Total*, vol. II, núm. 12, pág. 36, 1966

KOLLER, James: *Lleva cuatro horas comiendo placenta. El duro metal de sus dientes. ¿Cuántos gusanos en el cerebro de quién?*, vol. IV, núm. 23, pág. 47, 1968

- LABASTIDA, Jaime: *Doma de lo oscuro*, vol. I, núm. 3, pág. 75, 1965
 — *Cicatrices*, vol. III, núm. 14, pág. 51, 1967
 — *El amor en algunos poetas mexicanos*, vol. V, núm. 25, pág. 53, 1969
 LAITER, Salomón: *Old Emmy*, vol. VI, núm. 31, pág. 66, 1970
 LEAL, Antonio: *Crucifixión*, vol. V, núm. 27, pág. 25, 1969
 LIHN, Enrique: *Ciudades. Homenaje a Freud. Eres perfectamente monstruosa en tu silencio*, vol. II, núm. 11, pág. 55, 1966
 LIZALDE Eduardo: *El tigre en la casa*, vol. V, núm. 27, pág. 15, 1969
 LOEWINSOHN, Ron: *Entre viaductos: homenaje a Henry Moore. Gentil Lector. El mar que nos rodea*, vol. IV, núm. 23, pág. 53, 1968
 MACIAS, Elva: *Frío destello*, vol. IV, núm. 21, pág. 91, 1968
 MONTERO, José Antonio: *Fénix del júbilo Crepúsculo. Que no atestigüe el tiempo*, vol. I, núm. 4, pág. 71, 1965
 — *Un hombre que espera a una mujer. Papel el blanco. Y no es que diga. Barra de La Ópera*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 68, 1970
 MONTES DE OCA, Marco Antonio: *Letanía de lo imposible. Primera Llamada*, vol. I, núm. 1, pág. 49, 1965
 — *Carta al amigo, tareas del entresueño, El país de los impacientes, Nocturnario*, vol. II, núm. 8, pág. 60, 1966
 — *Poema de la nueva mano*, vol. IV, núm. 20, pág. 79, 1968
 — *Bienvenido*, vol. V, núm. 25, pág. 24, 1969
 — *El aire y la moneda*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 19, 1970
 MORO, César: *Amo el amor*, vol. VI, núm. 31, pág. 10, 1970
 MURÚA, Rita: *Qué hacer de la esclava del esclavo*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 32, 1970

- NAVA, Thelma: *Canciones para el celebrante*, vol. IV, núm. 21, pág. 90, 1968
 — *Nebulínea. Este territorio. El territorio de la ternura. Para hablar de lo que jamás existió. Hablemos del amor*, vol. VI, núm. 33, pág. 57, 1970
 NEUVILLATE, Alfonso de: *El vampiro. Ausencia. Bohemia. La Africana*, vol. VI, núm. 33, pág. 71, 1970

- OJEDA, Jorge Arturo: *Canto*, vol. III, núm. 15, pág. 37, 1967
 — *La mujer por el camino de Swann*, vol. III, núm. 18, pág. 45, 1967
 OLIVA, Oscar: *De mármol tajante*, vol. I, núm. 3, pág. 71, 1965

- PACHECO, José Emilio: *Discurso sobre cangrejos. Vanagloria o Alabanza en boca propia, Descripción de un naufragio en ultramar*, vol. III, núm. 13, pág. 35, 1967
 PAGES LARRAYA, Antonio: *A un joven guerrero del Anáhuac yacente en la Catedral de México*, vol. IV, núm. 21, pág. 92, 1968
 PALACIOS, Guillermo: *Para grabar en piedra*, vol. III, núm. 17, pág. 40, 1967
 PARRA, Nicanor: *13 Artefactos*, vol. V, núm. 27, pág. 28, 1969
 PAZ, Helena: *A Peter*, vol. III, núm. 18, pág. 47, 1967

RANDALL, Margaret: *Siguiendo el paso de Paul Blackburn*, vol. II, núm. 11, pág. 60, 1966

REYNOLDS, Tim: *Vida media*, vol. IV, núm. 23, pág. 56, 1968

RIUS, Luis: *A veces se piensa en el mar*, XV-33. *Máquina de escribir*, vol. III, núm. 18, pág. 44, 1967

RODRIGUEZ ALCALA, Hugo: *Calle Palma. Asunción mil novecientos...*, vol. V, núm. 27, pág. 99, 1969

RODRIGUEZ CHICHARO, César: *Resurrección. La voz de la noche. Palabra. Olímpica. Cibernética*, vol. V, núm. 25, pág. 68, 1969

RUIZ HARELL, Rafael: *Y, en vano, primavera*, vol. I, núm. 5, pág. 59, 1965

SABINES, Jaime: *poemas I, II, Canción*, vol. I, núm. 4, pág. 69, 1965 / *Dos poemas*, vol. IV, núm. 21, pág. 96, 1968

SANCHEZ MAYANS, Fernando: *Soneto del joven Adán*, vol. V, núm. 27, pág. 57, 1969

SCHNEIDER, Luis Mario: *Invocación al qué*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 47, 1970

SEGOVIA, Tomás: *Primavera astral, Confesión, Desmesura, Secreto, Negrura*, vol. II, núm. 9, pág. 61, 1966

— *Anagnòrisis. Preludio* (fragmento), vol. III, núm. 13, pág. 33, 1967

— *Poemas "Reposa y pesa el mar"*, vol. I, núm. 3, pág. 63, 1967

SEGOVIA ALBAN, Rafael: *Tres poemas*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 72, 1970

SHELLEY, Jaime Augusto: *Occidental saxo*, vol. I, núm. 3, pág. 73, 1965

STACHURA, Edward: *Me acerco a ti*, vol. V, núm. 27, pág. 53, 1969

VALDES, Héctor: *Cuatro poemas*, vol. VI, núms. 34-36, pág. 58, 1970.

VILLELA, Victor: *Ciclo. Perspectiva. Como un diálogo húmedo como una espera. Algo como una flor. Página. Lo que crece o avanza. Mirada*, vol. II, núm. 11, pág. 66.

— *Para hacer una rosa. Ciertas imposibilidades. Este sencillo homenaje*, vol. IV, núm. 24, pág. 55, 1968

WAKOWSKI, Diane: *Retrato de una muchacha en negro y blanco. El hombre que pinta montañas. Un niño, una avispa y un chabacano* vol. IV, núm. 23, pág. 44, 1968

ZAID, Gabriel: *Novedad de la patria. Parábola* Vol. I, núm. 1 pág. 52, 1965

— *Semana Santa, Asoleadero, Secano, Jardín*, vol. IV, núm. 19, pág. 53, 1968

ZEPEDA, Eraclio: *Dos cantos*, vol. I, núm. 3, pág. 74, 1965

TRADUCCIONES

Cuento/relato/texto

AKINARI, Ueda: *El caldero de Kibitsu* (cuento; trad. de Kazuya Sakai), vol. I, núm. 5, pág. 37, 1965

AKUTAGAWA, Ryunosuke: *El gusano del vino* (relato; trad. de Kasuya Sakai), vol. II, núm. 11, pág. 4, 1966

BANDY, W.T.: *Baudelaire ante sus contemporáneos* (testimonios), trad. de Rita Murúa, vol. III, núm. 15, pág. 4, 1967

BARESA, Roberto: Trad. a Burroughs (véase).

BOCACCIO, Giovanni: *Épitafo de Dante* (trad. de Eduino Lizalde), vol. I, núm. 2, pág. 6, 1965

—*La vida de Dante* (Fragmentos; trad. de Segundo A. Tri) vol. I, núm. 2, pág. 11, 1965

BURROUGHS, William: *La novela del porvenir. Censura* (Textos; trad. Roberto Baresa), vol. IV, núm. 23, pág. 24, 1968

GOMBROWICZ, Witold: *Un crimen premeditado* (relato: versión de Sergio Pitol), vol. III, núm. 13, pág. 40, 1967

GUIMÁRAES ROSA, J.: *La tercera orilla del río* (cuento; trad. Virginia Wey), vol. II, núm. 12, pág. 5, 1966

JOYCE, James: *Giacomo Joyce* (relato) (trad. de Alfredo Mantilla Rivas), vol. IV, núm. 19, pág. 4, 1968

LETTAU, Reinhard: *La carroza de Potiomkin* (trad. de Rosa Ma Phillips) (relato), vol. VI, núm. 31, pág. 69, 1970

MUSIL, Robert: *El mirlo* (cuento; trad. de Esther Seligson), vol. II, núm. 10, pág. 57, 1966

— *Discurso sobre Rilke* (trad. de Esther Seligson), vol. IV, núm. 20, pág. 4, 1968

RICARDOU, Jean: *Página, película, relato* (trad. de Jorge Ayala Blanco), vol. IV, núm. 20, pág. 67, 1968

SCHULZ, Bruno: *El libro* (trad. de Juan Manuel Torres) (relato), vol. VI, núm. 33, pág. 38, 1970

SWIFT, Jonathan: *Modesta proposición* (trad. de Eduardo Torres, alias [pseudónimo] Augusto Monterroso), (relato satírico), vol. I, núm. 6, pág. 41, 1965

TERTZ, Abram (Andrei Donátovich Siniavski): *Pjenz* (trad. de Rosa Ma. Phillips) (relato), vol. VI, núm. 33, pág. 57, 1970

Ensayo

BARTHES, Roland: *Crítica de la verdad* (trad. de Jorge Ayala Blanco), vol. II, núm. 12, pág. 24, 1966 y vol. III, núm. 13, pág. 70, 1967

BLYTH, R.H.: *Don Quijote y el zen* (trad. de Betty Ferber), vol. I, núm. 5, pág. 29, 1965

BONA de Mandiargues: *El arte preislámico de Nuristán* (trad. de Octavio Paz), vol. I, núm. 8, pág. 63, 1965

BONNEFOY, Yves: *Shakespeare y el poeta francés* (versión de Isabel Fraire), vol. IV, núm. 21, pág. 19, 1968

BROCH, Hermann: *James Joyce y la época actual* (trad. de Revista ECO), vol. VI, núm. 22, pág. 4, 1968

BROWN, John L.: *Conversaciones con Ezra Pound* (trad. de Maria Teresa Nava), vol. VI, núms. 34-36, pág. 4, 1970

BRUSHWOOD, John, S.: *Afinidades y procedimientos en Sergio Galindo* (trad. de Rita Murúa), vol. IV, núm. 21, pág. 24, 1968

CAGE, John Jasper Johns: *Relatos e ideas* (trad. de Rita Murúa) vol. II, núm. 15, pág. 89, 1967

CAILLOIS, Roger: *Lugar y límites de la poesía hasta, según y después de Baudelaire* (trad. de Teresa Segovia), vol. IV, núm. 22, pág. 4, 1968

CIORAN, E.M.: *Los peligros de la sensatez* (trad. de Esther Seligson), vol. VI, núm. 32, pág. 4, 1970

CHIAROMONTE, Nichola: *Antonin Artaud* (trad. de Juan José Gurrola) vol. VI, núm. 33, pág. 74, 1970

ELLMAN, Richard: *Yeats y Eliot* (trad. de Betty Ferber), vol. I, núm. 4, pág. 7, 1965

ELIOT, Thomas Stearns: *El purgatorio y el Paraíso de Dante* (ensayo; trad. de Sara Rubinstein), vol. I, núm. 2, pág. 57, 1965

GOLDMANN, Lucien: *Problemas de una sociología novelística* (trad. de Rita Murúa), vol. III, núm. 14, pág. 69, 1967

GUARDINI, Romano: *La Rosa* (trad. de Alberto Luis Bixio), vol. I, núm. 2, pág. 81, 1965

JAGUER, Edouard: *Hacia una poética de la escultura: En los límites de la llama* (trad. Inés Arredondo), vol. II, núm. 11, pág. 70, 1966

LAMBERT, Jean Clarence: *El "comprometerse" de los objetos* (trad. de Teresa Segovia), vol. VI, núm. 32, pág. 27, 1970

LOREAU, Max: *Dubuffet y el viaje al centro de la percepción* (trad. de Rita Murúa), vol. II, núm. 12, pág. 47, 1966

MAGNY, Olivier de: *El "método" de Burroughs* (trad. de Teresa Segovia), vol. IV, núm. 23, pág. 28, 1968

MANN, Thomas: *Ensayo sobre Chejov* (trad. de Mariana Frenk), vol. IV, núm. 19, pág. 18, 1968

MARCUSE, Herbert: *Critica de la tolerancia pura. La tolerancia represiva* (trad. de Juan García Ponce), vol. IV, núm. 21, pág. 4, 1968

MARDORE, Michel: *Orson Welles. El secreto de los poetas y de los reyes* (trad. de Jorge Ayala Blanco), vol. II, núm. 11, pág. 75, 1966

METZ, Christian: *El cine mexicano y la narrativa* (trad. de Jorge Ayala Blanco), vol. III, núm. 17, pág. 75, 1967

PASOLINI, Pier Paolo: *El cine de poesía* (trad. de Jorge Ayala Blanco), vol. II, núm. 7, pág. 77, 1966

POUND, Ezra Lommis: *Infierno* (trad. de José Vázquez Amaral), vol. I, núm. 2, pág. 43, 1965

SAKAI, Kasuya: *Los cuentos de luna y de lluvia* (nota y trad. De Akinari), vol. I, núm. 5, pág. 35, 1965

— *El "mundo flotante" de la novela japonesa del siglo XVII* (con algunas referencias a la literatura inglesa del siglo XVIII), vol. II, núm. 10, pág. 26, 1966

SANTAYANA, George de: *Dante* (trad. De José Ferrater Mora), vol. I, núm. 2, pág. 95, 1965

SPENDER, Stephen: *Apuntes biográficos* (trad. de Isabel Fraire), vol. II, núm. 8, pág. 5, 1966

THEVOZ, Michel: *Collage de La mujer casada* (trad. de Jorge Ayala Blanco), vol. III, núm. 14, pág. 46, 1967

UNGARETTI, Giuseppe: *Canto I del Infierno* (trad. de Alaide Foppa), vol. I, núm. 2, pág. 29, 1965

WELLEK, René: *Conceptos de forma y estructura en la crítica del siglo XX* (trad. de Carmen Galindo), vol. IV, núm. 20, pág. 12, 1968

WELLER, Allen S.: *Arte USA hoy* (fragmento de ensayo; trad. de Jorge Ayala Blanco), vol. III, núm. 16, pág. 70, 1967

WILLIAMS, Charles: *La muerte de Beatriz* (trad. de José María Sbert), vol. I, núm. 2, pág. 87, 1965

Fragmento de novela

CARROL, Lewis: *Un extraño reloj*, (trad. Rosa Ma. Philips), vol. I, núm. 4, pág. 91, 1965

SOLLERS, Philippe: *Números*, (versión de Jorge Ayala Blanco), vol. IV, núm. 22, pág. 20, 1968

Poesía

BROTHERSTON, Gordon: *Tres poemas* (trad. de Juan Agustín Palazuelos), vol. VI, núm. 32, pág. 77, 1970

COLTRANE, John: *Jane Stembridge* (trad. de Alfredo Mantilla Rivas y Francisco Pabón), vol. VI, núm. 31 pág. 15, 1970

DANTE: *Carta a un amigo florentino*, vol. I, núm. 2, pág. 9, 1965

— *Carta al Can Grande della Scala* (trad. José Luis Gutiérrez García), vol. I, núm. 2, pág. 67, 1965

— *Fragmentos del Infierno y de la Vida Nueva* (trad. de Homero Aridjis), vol. I, núm. 2, pág. 85, 1965

ELIOT, Thomas Stearns. *Tierra baldía Estampa* (trad. de Homero Aridjis). *El señor Apollinax Conversación galante Rapsodia de una noche con viento* (trad. de Isabel Freire), vol. I, núm. 1, pág. 7, 1965

ELYTIS, Odyseas *La marina de las rocas* (trad. de Jaime García Terrés), vol. III, núm. 18, pág. 41, 1967

IVASK, Ivar: *El día llega de puntillas* (trad. de Marco Antonio Montes de Oca y Esther Seligson), vol. VI, núm. 31, pág. 47, 1970

JOHNSON, Roland: *Azul-verde, verde-gris, verde manzana, verde-esmeralda. Desdoblamientos* (trad. de Isabel Fraire), vol. IV, núm. 23, pág. 40, 1968

LEON-PORTILLA, Miguel: *Tlaltecatzin de Cuauhchinanco* (ensayo y trad. de poema náhuatl), vol. I, núm. 5, pág. 4, 1965

MENDEL, Mark: *150 millas de Alabama sábado* (trad. de Alfredo Mantilla Rivas y Francisco Pabón), vol. VI, núm. 31, pág. 12, 1970

PESSOA, Fernando: *Dos fragmentos de odas de Alvaro de Campos. Una oda de Ricardo Reis* (trad. de Francisco Cervantes), vol. I, núm. 3, pág. 6, 1965

POUND, Ezra Lommis: De un borrador para XXX *Cantares, Coro de los linceas, Cantar LXXIX Cantar 90* (sección perforadora/85-95, de los Cantares), *Cantar 106*: Tronos/96-109, de los *Cantares*, vol. II, núm. 7, pág. 65, 1966

RIHAKU: *Carta del exiliado* (trad. de Isabel Fraire), vol. IV, núm. 19, pág. 54, 1968

SEFERIS, Giorgios: *Mithistorema*, (trad. de Fernando Arbeláez), vol. III, núm. 15, pág. 9, 1967

STEVENS, Wallace: *Las cortinas de la casa del Metafísico, El sentido escueto de las cosas, Hombre cargando algo, Dominación del negro y de El hombre que toca una guitarra azul* (trad. de Isabel Fraire), vol. III, núm. 15, pág. 5, 1967

SPENDER, Stephen: *Oscuridad y luz, A un poeta español, De exploraciones* (trad. de Isabel Fraire), vol. II, núm. 7, pág. 9, 1966

TLALTCATZIN: *Poema* (trad. de Miguel de León Portilla), vol. I, núm. 5, pág. 9, 1965

TRAKL, George: *4 poemas: A un joven difunto. Elis. A la hermana. Primavera del alta* (trad. de Juan García Ponce y Roger von Guten), vol. IV, núm. 23, pág. 16, 1968

VIGEE, Claude: *Mi "Subida", Hacia Camán, Olivo en el viento, Roca de higuera*, (Trad. de Max Aub), vol. III, núm. 15, pág. 31, 1967

VIRGILIO: *Egloga séptima* (trad. de Rubén Bonifaz Nuño), vol. II, núm. 11, pág. 53, 1966

YEATS, William Butler: *Cuando seas vieja. Aedh clama por los bordados del cielo. Las voces eternas* (versiones de Enrique Diez Canedo), vol. I, núm. 4, pág. 5, 1965

ENTREVISTA

CAMPBELL, Federico: *La cultura sin disciplina o la imaginación esquizofrénica: Salvador Clotas*, vol. VI, núm. 32, pág. 60, 1970

— *Sobre Juan Marsé* (diálogo), vol. VI, núm. 33, pág. 13, 1970

CARBALLIDO, Emilio: *Diálogo con Ionesco*, vol. V, núm. 27, pág. 31, 1969

CORTINEZ, Carlos: *Dámaso Alonso, un poeta en la Academia*, vol. V, núm. 27, pág. 6, 1969

— *Emir Rodríguez Monegal en vacaciones*, vol. VI, núm. 31, pág. 28, 1970

— *Una conversación más bien desapasionada con Gordon Brotherston*, vol. VI, núm. 32, pág. 70, 1970

DOMINGUEZ, Luis Adolfo: *Entrevista con Rosario Castellanos*, vol. V, núm. 25, pág. 16, 1969

HARO, Blanca: *Victoria Urbano, victoriosa*, vol. VI, núm. 31, pág. 60, 1970

LILLE, Leonor (Paloma) de: *A Henry Miller es a quien busco*, vol. I, núm. 5, pág. 65, 1965

MELO, Juan Vicente: *Conversación con Marce Cunningham y John Cage*, vol. IV, núm. 24, pág. 86, 1968

PABON, Francisco: *En el mundo de los mayas* con Carlos Pellicer, vol. V, núm. 27, pág. 19, 1969

VANDEL HEUVEL, Jean Stein: *Entrevista a William Faulkner* (trad. de José Luis González), vol. II, núm. 7, pág. 39, 1966

CRÓNICA

ARIDJIS, Homero: *Artes y letras en el mundo*, vol. I, núm. 5, pág. 100, 1965

— vol. I, núm. 6, pág. 106, 1965

— vol. II, núm. 8, pág. 92, 1966

AUB, Max: *El escándalo de Lope. La Gatomaquia como comedia* (crónica teatral), vol. II, núm. 10, pág. 102, 1966

AYALA BLANCO Jorge: *Un film maldito de Cukor*, vol. I, núm. 3, pág. 105, 1965

CASTELLANOS, ROSARIO: . *Festival de Otoño o La caída de las hojas*, vol. I, núm. 5, pág. 88, 1965

COMPAGNI, Dino: *Crónica* (Trad. De Alaide Foppa), vol. I, núm. 2, pág. 9, 1965

CONTRERAS, Gloria: *El lenguaje coreográfico de Paul Taylor*, vol. I, núm. 3, pág. 104, 1965

VILLANI Giovanni: *Crónica* (trad. de Alaide Foppa), vol. I, núm. 2, pág. 7, 1965

RESEÑA CRÍTICA

ALVAREZ, Federico: *Ocupación de la palabra de Bañuelos, Oliva, Shelley, Zepeda y Labastida*, vol. I, núm.4, pág. 91, 1965

— *Vendimia del juglar* de Marco Antonio Montes de Oca, vol. I, núm. 4, pág. 89, 1965

AYALA BLANCO, Jorge: *Renacimiento del cine mexicano (crítica de las mejores películas del Concurso de Técnicos y Manuales)*, vol. I, núm. 4, pág. 77, 1965

BLACKHALLER, Eduardo R.: *Espejo de la ilustración ecuatoriana y continental*, vol. IV, núm. 24, pág. 64, 1969

BONILLA, Lucy: *Los climas, de Sergio Pitlor*, vol. II, núm. 9, pág. 104, 1966

CAMARA, Armando: *Antología de José Carlos Mariátegui*, vol. III, núm. 14, pág. 82, 1967

— *Letras de los 20's de Acevedo Escobedo*, vol. II, núm. 9, pág. 102, 1966

— *Cartas de Villaurrutia a Novo*, vol. II, núm. 10, pág. 101, 1966

CAREAGA, Gabriel: *Las ideas estéticas de Marx*, estudio de Adolfo Sánchez Vázquez, vol. I, núm. 5, pág. 96, 1965

— *De perfil*, de José Agustín, vol. II, núm. 11, pág. 95, 1966

— *A sangre fría* de Truman Capote, vol. III, núm. 14, pág. 83, 1967

— *Obsesivos días circulares*, novela de Gustavo Sainz, vol. VI, núm. 32, pág. 68, 1970

CARVAJAL, Juan: *La señal*, de Inés Arredondo, vol. II, núm. 7, pág. 101, 1966

CHARRY, LARA, Fernando: *Poesía de Luis Cardoza y Aragón*, vol. II, núm. 7, pág. 102, 1966

DALLAL, Alberto: *La cólera secreta* de Luisa Josefina Hernández, vol. I, núm. 1, pág. 94, 1965

— *El largo viaje*, novela de Jorge Semprún, vol. I, núm. 6, pág. 85, 1965

DE LA COLINA, José: *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo Cota (teatral), vol. I, núm. 4, pág. 100, 1966

— *Buñuel* (fragmento de un estudio), vol. II, núm. 10, pág. 51, 1966

DEL RIO, Marcela: *La noche de los asesinos* (reseña teatral), vol. V, núm. 28, pág. 85, 1969

— *El cementerio de automóviles* (reseña teatral), vol. IV, núm. 20, pág. 94, 1968

DELHUMEAU, Antonio: *Fenomenología del relajo*, de Jorge León Portilla, vol. II, núm. 11, pág. 90, 1966

DUEÑAS, Guadalupe: *Justine. Más allá del sol* (reseña de cine), vol. VI, núm. 32, pág. 91, 1970

ELIZONDO, Salvador: *Francisco Corzas. Método y mito* (crítica de artes plásticas), vol. III, núm. 15, pág. 77, 1967

FERNANDEZ, SERGIO: *The Death of the tragedy*, de George Steiner, vol. I, núm. 1, pág. 90, 1965

FRAIRE, Isabel: *Seguimiento*, poemas de Gabriel Zaid, vol. I, núm. 1, pág. 93, 1965

— *El grupo de Mary McCarthy*, vol. III, núm. 14, pág. 86, 1967

GARCIA FLORES, Margarita: *Zona Sagrada* de Carlos Fuentes, vol. III, núm. 13, pág. 87, 1967

— *Eros y Tanatos*, vol. III, núm. 14, pág. 84, 1967

GARCIA PONCE, Juan: *Juan Soriano: los dos espacios* (artes plásticas), vol. IV, núm. 22, pág. 68, 1968

GARCÍA RIERA, Emilio: *Whatever happened with Nuevo Cine?* (reseña histórica), vol. I, núm. 5, pág. 93, 1965

HERNÁNDEZ LEÓN, Octavio: *Los principios de la ciencia* de Eduardo Nicol, vol. I, núm. 3, pág. 101, 1965

HOYOS, Alberto: *El Cuevas de Carlos Valdés*, vol. III, núm. 13, pág. 81, 1967

— *Las fuentes legendarias* de Montes de Oca, vol. III, núm. 14, pág. 82, 1967

— *Relación de los hechos* de José Carlos Becerra, vol. III, núm. 16, pág. 86, 1967

— *Las huellas de El Dorado* (reseña de artes plásticas), vol. III, núm. 15, pág. 67, 1967

— *Borges, el poeta*, vol. III, núm. 18, pág. 82, 1967

- *Cada cosa es Babel*, poema de Eduardo Lizalde, vol. II, núm. 11, pág. 93, 1966
- *Poesía Mexicana del siglo XX*, de Carlos Monsiváis, vol. II, núm. 12, pág. 78, 1966

IBAÑEZ, José Luis: *Diversos puntos de partida: Leonce y Llena* de Büchner (reseña teatral), vol. I, núm. 4, pág. 101, 1965

- *Olimpica* de Héctor Azar (reseña teatral), vol. I, núm. 1, pág. 80, 1965

LEIVA, Raúl: *Unamuno y Machado*, ensayo de Antonio Sánchez Barbudo, vol. I, núm. 6, pág. 83, 1965

LOZADA, Rebeca: *La aventura*, de Heinrich Boll, vol. II, núm. 10, pág. 100, 1966

- *La casa verde de Mario Vargas Llosa*, vol. II, núm. 12, pág. 80, 1966

MANRIQUE, Jorge Alberto: *La pintura de Kazuya Sakai*, vol. II, núm. 11, pág. 87, 1967

MÉLO, Juan Vicente: *Oliver Messiaen o La carne y el espíritu* (reseña musical), vol. I, núm. 1, pág. 85, 1965

- *La muerte de Miss O*, de Ulises Carrión, vol. II, núm. 9, pág. 103, 1967

MENDEZ, Carlos: "El poder de la urraca" de Alberto Dallal, vol. VI, núm. 31, pág. 65, 1970

MICHEL, Manuel: *Cine norteamericano de hoy*, de Jorge Ayala Blanco, vol. II, núm. 10, pág. 99, 1966

- *Cine, arte y espectáculo*, de Francisco Ayala vol. III, núm. 13, pág. 83, 1967

MURÚA, Rita: *Los relámpagos de agosto*, novela de Jorge Ibarguengoitia, vol. I, núm. 3, pág. 98, 1965

- *La lechuza ciega*, de Sadegh Hedayat, vol. II, núm. 12, pág. 81, 1966

- *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, vol. III, núm. 13, pág. 83, 1967

OSORIO, Federico: *Introducción a la historia de la filosofía*, de Ramón Xirau, vol. I, núm. 1, pág. 87, 1965

PINA, Francisco: *Doscientos días con Fellini*, de Deena Boyer, vol. I, núm. 4, pág. 98, 1965

SÁINZ, Gustavo: *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, vol. III, núm. 13, pág. 84, 1967

- *Confesiones* de Montes de Oca, vol. III, núm. 13, pág. 80, 1967

- *Monsiváis por sí mismo*, vol. II, núm. 12, pág. 82, 1966

- *Leñero por sí mismo*, vol. II, núm. 12, pág. 82, 1966

SEGOVIA, Tomas: *Mulata de tal*, novela de Miguel Ángel Asturias, vol. I, núm. 5, pág. 98, 1965

SUZAN, Margarita: *Gazapo* de Gustavo Sáinz, vol. II, núm. 7, pág. 90, 1966
 — *La bastarda* de Violette Leduc, vol. III, núm. 13, pág. 82, 1967

TARACENA, Bertha: *La exposición "Confrontación 66"*, vol. II, núm. 9, pág. 98, 1966

TREJO, Wonfilio: *La idea del ente en la filosofía de Descartes*, de Luis Villoro, vol. I, núm. 4, pág. 95, 1965

VALDÉS, Carlos: *Sartre o Los Caminos de la vocación*, vol. I, núm. 1, pág. 92, 1965

VILLELA, Victor: *Como la ciega mariposa* de Ojeda, vol. III, núm. 18, pág. 84, 1967

— *Tres discursos ante César*, vol. V, núm. 26, pág. 63, 1969

— "*El ala del tigre*" de Rubén Bonifaz Nuño y "*poesía náhuatl*" de Garibay Kintana, vol. VI, núm. 31, pág. 62, 1970

ZAID, Gabriel: *Sobre el realismo de Farabeuf*, vol. II, núm. 7 pág. 103, 1966

— *El reposo del fuego*, de José Emilio Pacheco, vol. II, núm. 8, pág. 89, 1966

— *Poesía de los judíos españoles* de Manuel Alvar, vol. II, núm. 10, pág. 98, 1966

— *Diálogo de Manuel y David*, de Rafael Dieste, vol. II, núm. 9, pág. 94, 1966

ZARATE, Armando: *Siete de espadas*, de Rubén Bonifaz Nuño, vol. II, núm. 9, pág. 102, 1966

TEATRO

ARRUFAT, Antón: *Poemas de Escrito en las puertas*, vol. III, núm. 18, pág. 42, 1968

— *El último tren* (obra en un acto), vol. IV, núm. 20, pág. 60, 1968

— *La repetición*, vol. VI, núm. 31, pág. 72, 1970

CARBALLIDO, Emilio: *Yo también hablo de la rosa* (Loa en un acto), vol. I, núm. 6, pág. 5, 1965

— *Antes cruzaban ríos*, vol. III, núm. 14, pág. 4, 1967

— *Pastorela cinematográfica*, vol. IV, núm. 24, pág. 17, 1968

HERNANDEZ Luisa Josefina: *Quetzalcoatl* (obra en dos partes), vol. IV, núm. 20, pág. 38, 1968

IBARGUENGOITIA, Jorge: *La conspiración vendida* (pieza en tres actos), vol. I, núm. 3, pág. 29, 1965

MONTAÑA, Antonio: *La noche del día de San Francisco*, vol. V, núm. 26, pág. 15, 1969

ROZEWICZ, Tadeusz: *El archivo* (trad. de Sergio Pitol y Zofia Szleyen), vol. II, núm. 8, pág. 17, 1966

VILLEGAS, Oscar: *La paz de la buena gente*, vol. III, núm. 18, pág. 49, 1967

VARIA

(DISCURSOS, MESAS REDONDAS, ARTÍCULOS, NOTAS, CONFERENCIAS)

ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio: *En la muerte de León Felipe*, vol. IV, núm. 23, pág. 94, 1968

AUB Max: *Alberto Giacometti* (artículo), vol. II, núm. 7, pág. 51, 1966

— *Elio Vittorini* (artículo), vol. II, núm. 8, pág. 75, 1966

— *Erwin Piscator* (artículo), vol. II, núm. 9, pág. 97, 1966

— *Acerca y cerca de Ilia Ehrenburg* (notas), vol. III, núm. 16, pág. 36, 1967
/ Trad. a Claude Vigée (véase).

AZAR, Héctor: *¿Qué pasa con el teatro en México?* (conferencia), vol. II, núm. 11, pág. 61, 1966

CANTÚ, Jorge: *"Los Contemporáneos"* (nota), vol. IV, núm. 20, pág. 21, 1968

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis: *Retratos de Lola Álvarez Bravo* (nota) vol. I, núm. 6, pág. 29, 1965

CATLIN Stanton L: *Discurso*, vol. III, núm. 13, pág. 69, 1967

CHACON, Alfredo: *Sobre el IV Simposio de la Fundación Interamericana para las Artes*, vol. IV, núm. 19, pág. 89, 1968

GENIVET, Ángel: *Del Epistolario* (carta), vol. I, núm. 6, pág. 26, 1965

GARCIA MARQUEZ, Gabriel: *Tiempo de morir* (guión cinematográfico), vol. II, núm. 9, pág. 21, 1966

GODARD, Jean-Luc: *La mujer casada* (fragmentos del guión cinematográfico y declaraciones del autor). Trad. de Jorge Ayala Blanco, vol. III, núm. 14, pág. 34, 1968

GOROSTIZA, Celestino: *Galería de poetas nuevos de México* (nota), vol. IV, núm. 20, pág. 31, 1968

GOROSTIZA, José: Palabras al recibir el Premio Nacional de Letras, (discurso), vol. V, núm. 26, pág. 4, 1969

HENESTROSA, Andrés: *La nota cultural* (nota), vol. IV, núm. 20, pág. 37, 1968

HERNANDEZ CAMPOS, Jorge: *Homenaje a José Clemente Orozco* (discurso), vol. VI, núms. 34-36, pág. 35, 1970

HOURCADE, Pierre: *Discurso*, vol. III, núm. 16, pág. 67, 1967

JOHNSON, Lyndon B.: *Discurso*, vol. III, núm. 13, pág. 57, 1967

LE PARC, Julio: *Manifiesto: para una impugnación del papel del arte en la sociedad*, vol. IV, núm. 21, pág. 56, 1968

MARTINEZ, José Luis: En la inauguración de la Exposición de la "Escuela de París" (discurso), vol. II, núm. 9, pág. 108, 1966

— Discurso inaugural, vol. III, núm. 13, pág. 58, 1967.

— *Tapices franceses antiguos y modernos* (discurso), vol. III, núm. 16, pág. 64, 1967

MONTERROSO, Augusto: *Nota sobre la traducción de Modesta proposición de J. Swift*, vol. I, núm. 6, pág. 41, 1965

MORAVIA, Alberto: Mesa redonda con Gonzalo Robles, Luis Spota, Victor Urquidi, Manuel Bravo, Enrique González Casanova y Gutierre Tibón, vol. II, núm. 12, pág. 59, 1966

NOVO, Salvador: *Cartas a un amigo* (nota), vol. IV, núm. 20, pág. 34, 1968

PABON, Francisco: *El viaje de José Agustín* (nota), vol. IV, núm. 22, pág. 60, 1968

— traduce a Mendel y a Coltrane (véase).

PICHOIS, Claude: *Baudelaire ante sus contemporáneos* (testimonios: trad. Rita Murúa), vol. III, núm. 16, pág. 4, 1967

ROCHA, Antonio: Resolución del Procurador General de la República a la denuncia contra *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, vol. I, núm. 1, pág. 96, 1965

SAINZ, Gustavo: *Autorretrato con amigos* (conferencia), vol. II, núm. 11, pág. 29, 1966

SERRAUTE, Natahalie: mesa redonda con la participación de Inés Arredondo, Margo Glantz, Julieta Campos, Juan García Ponce, Vicente Leñero y Salvador Elizondo, vol. II, núm. 10, pág. 71, 1966

SZERING, Henryk: *La técnica del violín* (conferencia y encuesta), vol. VI, núms. 35-36, pág. 91, 1970

THRALL, SOBY, James: *La escuela de París* (nota), vol. II, núm. 9, pág. 106, 1966

TOVAR, Juan: "Inventando qué sueño" de José Agustín (nota), vol. IV, núm. 22, pág. 59, 1968

VARIOS: Acta del jurado del Festival de Otoño de Teatro 1965, vol. I, núm. 5, pág. 91, 1965

YÁÑEZ, Agustín: Discurso en la Conmemoración del VII Centenario del nacimiento de Dante, vol. I, núm. 2, pág. 107, 1965

ZAVALA, Lauro José: *Creta, la del Minotauro y la guerra de Troya* (artículo), vol. II, núm. 10, pág. 88, 1966

ZAVALA, Silvio: *Jean Lurçat* (discurso), vol. II, núm. 12, pág. 43, 1966

ILUSTRADORES, FOTOGRAFÍAS, DIBUJOS, PINTURAS Y ESCULTURAS

ALVAREZ BRAVO, Lola: *Retratos de pintores* (fotografías), vol. I, núm. 6, pág. 29, 1965

ANTRAGNE, Paul: Ilustraciones para *El sueño en la obra de Julien Green*, de Juan Vicente Melo, vol. III, núm. 17, pág. 41, 1967

AVERY, Milton: *Marzo en café* (pintura), vol. IV, núm. 23, pág. 44, 1968

AWAY, César Jack: *Conquistadores del porvenir* (dibujo), vol. IV, núm. 22, pág. 94, 1968

BASSINGTWAIGHTE, Lewin: *Suzy en la tina* (pintura), vol. IV, núm. 23, pág. 48, 1968

BEARDSLEY, Aubrey: Dibujos para la *Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput de Juan Carlos Onetti* (véase)

BERTHOLD, Joachim: *Angelus* (escultura), vol. IV, núm. 23, pág. 51, 1968

- CADMUS, Paul: *Bar Italia* (pintura), vol. IV, núm. 23, pág. 39, 1968
- CANIFF, Milton: *Dragon lady* (dibujo), vol. IV, núm. 22, pág. 90, 1968
- CARELMAN, Jacques: *Collages para La Tercera vida de Nerval* de Tomás Segovia (véase).
- CASTRO, Casimiro: *Litografías*, vol. IV, núm. 20, pág. 60, 1968
— vol. IV, núm. 23, pág. 67, 1968
- CERVANTES, Miguel: Portada del número 26, 1969
- COEN, Arnaldo: Ilustraciones para *Tierra Baldía* de Eliot (véase).
— Dibujos para ilustrar un cuento de Esther Seligson, vol. IV, núm. 20, pág. 89
— Dibujos para *Antes cruzaban ríos* de Emilio Carballido (véase).
- COFFEEN SERPAS, Carlos: ilustración para *Perséfone* de Aridjis. (véase)
- CORZAS, Francisco: Dibujos para *La pareja* de Sergio Pitó (véase).
- CUEVAS, José Luis: Ilustraciones para textos de Piazza y de Swift (véase).
— *Crime. El heredero* (dibujo), vol. IV, núm. 23, pág. 64, 1968
- CHAVARRIA, Enrique: Dibujos, vol. IV, núm. 20, pág. 85.
- CHEJOV, Antón: Autoretrato y dibujo Ilustraciones para *el Ensayo de Thomas Mann* (véase).
- DAVENPONPORT, Guy: Dibujos para *Musil y Joyce* de Juan García Ponce (véase).
- DOWNING, Thomas: *Infanta de soslayo* (pintura), vol. IV, núm. 23, pág. 54, 1968
- DRUILLET, Philippe: *Xhilla* (dibujo), vol. IV, núm. 22, pág. 92, 1968
- DUBUFFET: Ilustraciones al artículo de Max Loreau, vol. II, núm. 12, pág. 47, 1966
- ERNEST, Max: Dibujos vol. IV, núm. 22, pág. 42, 1968
- FALCON, Adolfo: Ilustra el relato de Luis Carlos Emerich (véase)
- FRIEDBERG, Pedro: *El baño de Paganini* (pintura), vol. IV, núm. 22, pág. 52, 1968
- FUCHS, Gunter: *Collage* para *El mudo* de Sergio Galindo (véase)
- GOELDI: Ilustración para cuento de J. Guimarães Rosa, vol. II, núm. 12, pág. 7, 1966
- GONZALEZ, Jorge: Dibujos para el poema *Mithustorema* de Giorgios Seferis (véase).
- GUNTEN, Roger von: Traduce e ilustra a Trakl, Rosewicz y Juan García Ponce (véase)

GWATHMEY, Robert: *El observador* (pintura), vol. IV, núm. 23, pág. 50, 1968

INDIANA, Robert: *Diamante rojo* (pintura), vol. IV, núm. 23, pág. 53, 1968

JONES, Allen: *Fetichismos* (pintura), vol. IV, núm. 23, pág. 52, 1968

KENNINGTON, Erick: Dibujo para Robert Graves y Sor Juana Inés de la Cruz de Antonio Castro Leal (véase).

MAZA Francisco de la: *La novela "Los nuevos misterios de México" y sus litografías* (artes plásticas), vol. IV, núm. 23, pág. 67, 1968

MCINTYRE, Donald: *Letras* (pintura), vol. IV, núm. 23, pág. 46, 1968

MILLER Henry: Dibujos en la entrevista de Paloma de Lille (véase).

MONTENEGRO, Roberto: *San Sebastian. La marquesa Cesaati-Stampa. Mujer-pavo blanco* (dibujos), vol. IV, núm. 22, pág. 48, 1968

— Ilustraciones para Adriano González León (véase)

MORISE, Tanguy, Ray, Miró: *Cadáveres exquisitos* (dibujos), vol. IV, núm. 23, pág. 26, 1968

NISSSEN, Brian: Ilustraciones para cuentos de Felisberto Hernández y Armonia Somers, vol. II, núm. 12, pág. 10, 1966

PEN, Irving: Fotografías para Robert Graves y Sor Juana Inés de la Cruz de Antonio Castro Leal (véase).

PICABIA, Francis: *Idilio* (1923) (pintura), vol. IV, núm. 23, pág. 59, 1968

PICASSO, Pablo: Dibujos para canto de Jorge Arturo Ojeda (véase)

— Rimbaud (dibujo), vol. IV, núm. 23, pág. 7, 1968

POLLOCK, Jackson: *Guerra 1947* (dibujo), vol. IV, núm. 23, pág. 47, 1968

PORTOCARRERO, René: Portada del número 27, 1969

RAMÍREZ, Gabriel: Ilustraciones para novela de Sergio Galindo, (véase)

RATCLIFF, Ernest: *Lindy* (dibujo), vol. IV, núm. 22, pág. 88, 1968

RIVERA, Diego: *Iztaccihuatl, Pueblo* (pinturas), vol. III, núm. 20, pág. 33, 1967

RIVIERE-CASTRO: Litografías, vol. IV, núm. 23, pág. 67, 1968

RODIN, Victor Hugo (escultura), vol. IV, núm. 23, pág. 11, 1968

ROJO, Vicente: Ilustraciones para relato de Juan Vicente Melo (véase).

— Dibujos para *Musty y Joyce* de Juan García Ponce Artaud

— Dibujos para el *Recuerdo de Amsterdam* de Ulises Carrión (véanse).

SABAT: Caricatura de Green para *Más allá del mundo de las apariencias*, de Juan Vicente Melo. (véase).

SEARLE, Ronald: Ilustraciones para *Giacomo Joyce* de James Joyce, (véase).

SELIGMANN, Kurt: Dibujos para *La paz de la buena gente* de Óscar Villegas, (véase).

SHAHN, Ben: Dibujos para *Textos, notas, apuntes, observaciones (1945-1964)* de José Revueltas (véanse).

SMITH, Christine: *8 días a la semana te amo* (pintura), vol. IV, núm. 23, pág. 49, 1968

SORIANO, Juan: *León, Toro, Lupe Marín, Sra. Asinsolo, El ojo, La ventana, Naturaleza muerta con cráneo, El perro, Los ojos* (cuadros), vol. IV, núm. 22, pág. 68, 1968

— Portada del número 22, 1968

STANLEY, Bob: *Las Shirelles* (fotografía), vol. IV, núm. 23, pág. 47, 1968

STEINBERG: Dibujos para *Papá Schulz* de Juan de la Cabada (véase).

SVANBERG, Max Walter: Pintura, vol. IV, núm. 23, pág. 25, 1968

UNGERER, Tomi: Dibujos para *Un crimen premeditado* de Witold Gombrowicz, (véase).

VLADY: Dibujos para *Musil y Joyce* de Juan García Ponce. Ilustraciones para poemas de Pessoa.

— Dibujos para *El mirlo* de Robert Musil, (véanse)

WALLS, Robert: *Ocio*, (pintura), vol. IV, núm. 23, pág. 45, 1968

WOOD, Wallace: *La doncella de hierro* (dibujo), vol. IV, núm. 22, pág. 92, 1968