

# EL COLEGIO DE MÉXICO

## Boletín 162 Editorial

MARZO-ABRIL DE 2013



### La aventura de *Proa* (1924-1926): punto de convergencia

Anthony Stanton

Historia y perfil de la segunda época de *Proa* (Buenos Aires)

Rose Corral

El diccionario, ese juguete

Francisco Segovia

Búsqueda de identidad folclórica

Martha Elena Venier

Römische Elegien, XVIII / Elegías romanas, XVIII (1795)

Johann Wolfgang Von Goethe

En los jardines de Salley, 1889

William Butler Yeats



# Í N D I C E

La aventura de *Proa* (1924-1926): punto de convergencia

■ *Anthony Stanton* ■ 3

Historia y perfil de la segunda  
época de *Proa* (Buenos Aires)

■ *Rose Corral* ■ 9

El diccionario, ese juguete

■ *Francisco Segovia* ■ 17

Búsqueda de identidad folclórica

■ *Martha Elena Venier* ■ 25

*Römische Elegien*, XVIII

/ *Elegías romanas*, XVIII (1795)

■ *Johann Wolfgang Von Goethe* ■ 31

En los jardines de Salley, 1889

■ *William Butler Yeats* ■ 32

---

EL COLEGIO DE MEXICO, A. C., Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F. Tel. 5449 3000, ext. 3077

*Presidente* JAVIER GARCÍADIEGO DANTAN ■ *Secretario general* MANUEL ORDORICA ■ *Coordinador general académico* JEAN-FRANÇOIS PRUD'HOMME ■ *Secretario académico* ALBERTO PALMA ■ *Secretario administrativo* ALVARO BAILLET ■ *Director de publicaciones* FRANCISCO GÓMEZ RUIZ ■ *Coordinadora de producción* PAOLA MORÁN LEYVA ■ *Editor* JUAN PUIG ■ *Coordinador de diseño* PABLO ANDRÉS REYNA LEÓN ■ *Coordinadora de promoción y ventas* NINEL SALCEDO ROMERO

BOLETÍN EDITORIAL, NÚM. 162 MARZO-ABRIL DE 2013

Impresión: Reproducciones y Materiales, S.A. de C.V.

*Formación y diseño de portada*: EZEQUIEL DE LA ROSA MOSCO

ISSN 0186-3924

Certificado de licitud. núm. 11152 y de contenido, núm. 7781, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 15 de mayo de 2000; núm. de reserva 04 1999-112513491900-102.



### *La edición facsimilar de la revista Proa*

La reedición facsimilar de la mítica revista literaria argentina *Proa*, dirigida en su segunda época por Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz entre agosto de 1924 y enero de 1926, fue publicada en Buenos Aires en abril de 2012 por la Biblioteca Nacional Argentina en coedición con la Fundación Internacional Jorge Luis Borges. El Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, junto con la Embajada de la República de Argentina, organizó una presentación de *Proa* en la Sala Alfonso Reyes el 6 de diciembre de 2012. Participaron los responsables de esta edición, Rose Corral y Anthony Stanton, junto con el escritor Juan Villoro. A continuación ofrecemos los textos que leyeron los profesores Corral y Stanton.

# *La aventura de Proa (1924-1926): punto de convergencia*

La década de 1920 es la gran época de las pequeñas revistas militantes de los grupos de renovación: *Proa* y *Martín Fierro* en Argentina, *Amauta* en el Perú, la *Revista de Avance* en Cuba; y en México las revistas estridentistas *Irradiador* y *Horizonte*, y las de los Contemporáneos, *Ulises* y la homónima *Contemporáneos*. Pero esta efervescencia no duró mucho. Durante décadas las manifestaciones del arte nuevo quedaron en el olvido. Sólo a partir de 1970 empieza en serio el rescate y el estudio de las vanguardias hispanoamericanas. Esto sorprende porque muchos protagonistas de esos movimientos y revistas de los años 20 se volvieron después figuras centrales: en las letras, Huidobro, Borges, Carpentier, Neruda, Vallejo; en pintura, Rivera, Siqueiros y muchos otros. ¿Cómo se explica un eclipse que dura casi medio siglo?

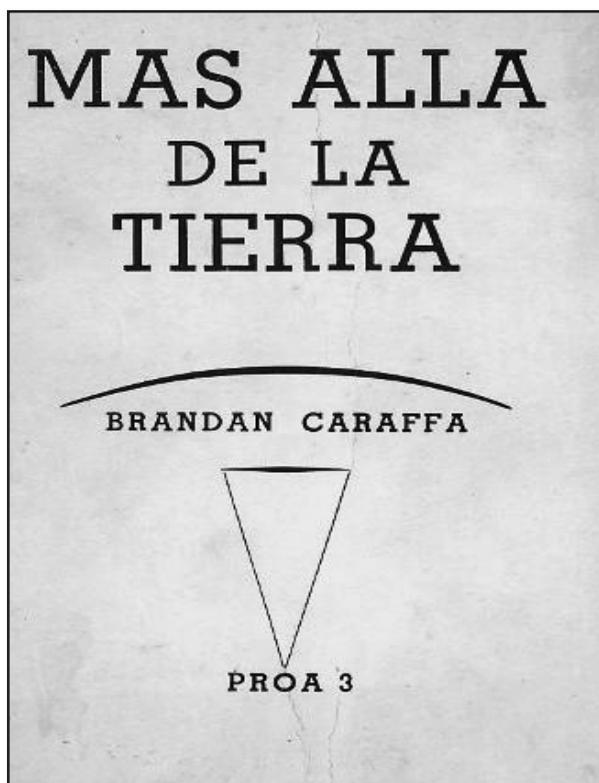
Muy pronto las artes cambiaron: en la década de 1930 comenzó la primacía del arte social y del compromiso político. La producción de la década anterior fue condenada como burguesa, intrascendente y escapista. Estas descalificaciones provinieron no sólo de los enemigos ideológicos sino de los mismos vanguardistas. Borges, Carpentier, Neruda, Rivera, Siqueiros, Maples Arce

e incluso nuestro Mariano Azuela (el padre de la Novela de la Revolución mexicana, el centro del canon nacionalista del realismo popular, el mismo que en los años 20 también fue un vanguardista radical): todos ellos dieron la espalda a lo que habían defendido con fervor unos años antes y, en un acto de *mea culpa*, estos apóstatas renegaron de su propia obra.

Otra crítica común era que los ingenuos vanguardistas no hacían más que imitar y copiar pasivamente movimientos y procedimientos que se habían inventado en las metrópolis de Europa y Norteamérica. ¿Cómo podía ser original un artista de la periferia, incluso uno que se trasladó al centro, que fue París, y que escribió en la lengua de ellos, como fue el caso de Vicente Huidobro? Hoy estos prejuicios eurocéntricos son inoperantes. Es cada vez más evidente que las vanguardias latinoamericanas son movimientos originales, bien diferenciados de los europeos. Sus productos, incluso los que asimilan abiertamente estímulos de fuera, tienen un sello propio. De hecho, muchas de estas obras latinoamericanas son superiores a los modelos de allá.

Después de haber hecho durante años el trabajo de rescate y estudio del material que presentamos hoy, me pregunto ¿cuáles son los hallazgos y descubrimientos que hice en las páginas de *Proa*? Y me contesto: las revelaciones no fueron las

<sup>1</sup> Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.



grandes figuras cuyas obras ya conocía: Borges y Güiraldes, por ejemplo, sino los textos de figuras menos conocidas, como Alfredo Brandán Caraffa y Raúl González Tuñón. Si Borges hubiera muerto al final de la década de 1920, nadie hoy se acordaría de él. El gran autor de los cuentos de *Ficciones* y *El aleph* o de libros como *El hacedor* es muy posterior. El Borges que leemos en *Proa* es otro escritor que se encuentra despidiéndose del ultraísmo (que él mismo había trasplantado a Buenos Aires a finales de 1921) para instalarse en la estética criollista y nacionalista, retórica que pronto abandonará también.

Brandán es uno de los artífices centrales de las propuestas de la revista. Participa con poemas, prosas de creación, ensayos y notas críticas. Brilla en el arte del retrato verbal, como en sus memorables siluetas de Ramón Gómez de la Serna, Rafael Caninos Assens y José Ortega y Gasset. Gracias a su pluma, los dilemas y puntos oscuros de los debates de la época reciben una articulación clara. En una reseña sostiene que las nuevas escuelas de arte se preocupaban hasta 1922 por combatir, pero ahora

(octubre de 1924) hay una vuelta al clasicismo. Su juicio sobre el momento histórico marca la conciencia del amanecer de una nueva época: “Ya pasó la guerra. Hemos tirado el uniforme y no nos debemos a ninguna disciplina. Volvemos a ser personalidades y no instituciones.”

Esta aguda conciencia histórica le permite escribir con inteligencia, sensibilidad y soltura sobre temas de estética y filosofía. En sus poemas Brandán es dueño de una voz plenamente individualizada con acento inconfundible. Su poema más vanguardista, “Express”, privilegia la velocidad y los nuevos medios de transporte, tópicos comunes de las vanguardias, pero en lugar de la modernolatría típica de cierto futurismo ingenuo, hay aquí una complejidad casi hermética. El verso más elocuente es un alejandrino que yuxtapone una imagen vanguardista con un complemento inquietante que entraña inseguridad y vacío: “audacias luminosas que difunden abismo”. El juego engendra el abismo. ¡Vaya epítafio para cierta vanguardia lúdica!

A partir de *La rosa blindada* (1936) y su participación en la Guerra Civil de España, Raúl González Tuñón será identificado con la poesía política y social, pero en la década anterior fue un poeta que combinó el cosmopolitismo vanguardista con un interés social en el mundo marginal de los bajos fondos. “Maipú Pigall” explora el tema del choque cultural. Relata la experiencia que tiene un porteño de un “París falsificado” en un cabaret prostibulario de Buenos Aires, donde presencia, desde una distancia irónica, un espectáculo de tango. El poema recrea con eficacia el ambiente sórdido y falso: “Estiran a lo largo de los salones, / los bandoneones / sus ritmos cansados y viejos. / Y suena el gong de las pasiones.” Una mujer embarazada trata de esconder su “vientre combado”. Abundan los elementos degradados (“un olor / a polvo de arroz barato”) y el registro del tráfico clandestino de la droga (“la cocaína anda en cajas de cerillas”). Todo configura el “desolador / servilismo del tango”. El título mismo, con su violenta yuxtaposición de un



Jorge Luis Borges en 1924.

nombre de una calle de Buenos Aires con otro, en francés, de un barrio bohemio y prostibulario de París, anticipa el tema del choque cultural. El tango le parece una degradación artificial de un original campestre.<sup>2</sup> Parece decirnos que es imposible reproducir la autenticidad espontánea de un fenómeno cultural del campo cuando éste es traducido y apropiado por la cultura urbana. Se niega a hacer la mitificación estética del tango: su visión es áspera y crítica. El traslado y la transformación del tango implican, para este testigo irónico y descreído, una desnaturalización artificial, una domesticación falsa: “—El sexo por el sentimiento / el revólver por la cuchilla / la alfombra por el campo abierto— / Está encerrado en una caja / el tango.” Los versos finales resumen la sensación de choque cultural provocado por la estilización degradada: “El tango en un cabaret / —como un arado en la ciudad...—.” A los 19 años Raúl González Tuñón es ya un poeta distintivo.

<sup>2</sup> Es curiosa esta idea de que el tango tenía un origen campestre que luego fue degradado cuando se urbanizó. Casi todos los estudiosos del tema sostienen que el tango fue una invención de los compadritos de los arrabales o suburbios de Buenos Aires. En la misma época Borges escribió que “el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño”. En “Ascendencias del tango”, *Martín Fierro*, núm. 37, 20 de enero de 1927, p. 298.

Borges es otro de los participantes más asiduos. Más que el poeta, es el ensayista que aparece de manera brillante en sus páginas. Sólo seis de sus poemas se publican en *Proa*. En los ensayos Borges va delineando tanto su criollismo (segunda fase de su estética que se sobrepone a su afiliación al ultraísmo en España) como una veta que será permanente en él: el redescubrimiento de los clásicos antiguos y modernos. Casi todos estos textos fueron recopilados después en sus primeros libros de ensayos: *Inquisiciones* (1925) y *El tamaño de mi esperanza* (1926). Como se sabe, Borges nunca permitió la reedición de estos libros y pronto renegó de su criollismo, así como estaba en el proceso de renegar de su vanguardismo a mediados de la década de 1920.

El primer gran conjunto de sus ensayos gira alrededor del criollismo, tendencia muy difundida a principios de siglo en la literatura latinoamericana y que recibió distintos nombres (mundonovismo, nativismo, regionalismo). Borges se interesa en ciertos escritores uruguayos contemporáneos, como Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche, ya que percibe en el país vecino mayor pureza y resistencia al cambio que en Argentina. En “Interpretación de Silva Valdés” la

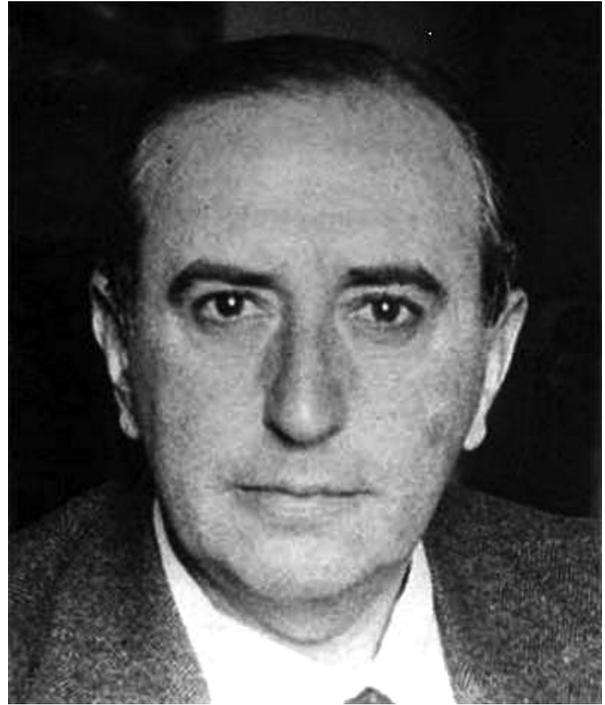
siones, como ser: para podar los árboles, ordenar el tráfico, vigilar los barrios suburbanos con un farolito en la cabeza, para pasar un plumero a las estatuas de la Ciudad y a los letteros de los nombres de las calles, y para ver quien viene... en fin, hasta para hacer cálculos de multitudes. A la Jirafa aun no la han descubierto los yanquis; el día que esto suceda, la utilizarán hasta para vender chocolates en los paseos públicos; luego vendrá la explotación profesional y pondrán a la jirafa para fiscalizar la leche de las amas de cría, y más luego, la esclavitud profesional; le pondrán un sueldo, un horario y una ley de jubilación con el entiero pago en caso de inmortalidad.

SOLER DARÁS.



Grabados de Norah Borges.

poesía del inventor uruguayo del nativismo es vista como producto de una larga tradición colectiva y en “La criolledad en Ipuche” Borges sostiene que la tradición gauchesca sólo está viva en este poeta, en su compatriota Silva Valdés y en el argentino Güiraldes. “Después de las imágenes” habla de su descubrimiento de la metáfora, “esa acequia sonora”. En contraste con el ultraísta que fue, argumenta ahora que se exageró la importancia de la metáfora y que la poesía es mucho más que este recurso. Su resurrección de la literatura gauchesca se focaliza en “El Fausto criollo”, celebración de la obra de Estanislao del Campo. Pero el ensayo que mejor justifica su nueva actitud ante el lenguaje es “El idioma infinito”, donde enuncia su proyecto de multiplicar las palabras y ensanchar el idioma: “Lo grandioso es amillanar el idioma, es instigar una política del idioma.” En lugar de escribir en lunfardo, propone un vasto programa de invención: “Lo que persigo es despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo.”



Vicente Huidobro.

Otra pieza en este programa literario, lingüístico y político-cultural es el texto sobre *La tierra cárdena*, la novela que escribió en 1885 el inglés William Henry Hudson, autor que nació y vivió su infancia y juventud en Argentina. Borges elogia aquí la apertura a lo otro. Su formulación es una proeza: “En cambio los ingleses –algunos– los trashumantes y los andariegos, ejercen una facultá de empaparse en forasteras variaciones del ser: un desinglesamiento despacito, instintivo, que los americaniza, los asiatiza, los africaniza y los salva.” En pleno siglo XIX esta novela criollista de un inglés propone para él una precoz negación del “sarmientismo”.

Mezcla de erudición y burla, “Ejercicio de análisis” es una práctica y una parodia de las exégesis filológicas a través de un comentario sobre un par de versos que aparecen en el Quijote. Destrucción demoledora del falso prestigio de los lugares comunes mediante una ironía corrosiva: “Yo tampoco sé lo que es la poesía, aunque soy diestro en descubrirla en cualquier lugar: en la conversación, en la letra de un tango, en libros de metafísica, en dichos y hasta en algunos ver-

sos.” En el último número de la revista aparece “La pampa y el suburbio son dioses”, una de las más célebres formulaciones del proyecto criollista de Borges, donde vuelve sobre los dos arquetipos que ha mitificado con nostalgia como realidades eternas: la pampa y el arrabal. Consciente de los peligros de encerrarse en un nacionalismo cultural restringido, Borges sigue en la misma época con sus exploraciones novedosas de otras literaturas del presente y del pasado. Interpreta y utiliza a los clásicos (como Sir Thomas Browne) y a figuras menores (como Torres Villarreal) o al traductor-creador Edward Fitzgerald.

Hasta aquí, los textos y autores rescatados por el joven ensayista pertenecen a épocas lejanas, pero la contemporaneidad más actual irrumpe en “El Ulises de Joyce”, celebración de la novela del irlandés, recién publicada en 1922. Comienza recalcando el carácter exploratorio de su acercamiento y reclama la prioridad de su contacto (sólo precedido —dice— por el francés Valery Larbaud): “Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce.” Subraya la originalidad de esta obra del vanguardismo experimental, capta la gran pluralidad estilística y la legendaria inventiva lingüística de Joyce (“Es millonario de vocablos y de estilos”), identifica su recurso técnico más célebre: el monólogo interior (que él llama “monólogo callado”) y completa esta operación pionera de reconocimiento con una memorable traducción de la última hoja de esta “novela de catedralicio grandor”, donde “bulle [...] la realidad total”.

En el polo opuesto a Borges, la figura de Pablo Neruda. Serían enemigos después, pero coinciden aquí. El chileno entrega dos poemas muy distintos entre sí a *Proa*. En el número 2 publica “Abeja blanca...”, uno de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, destinado a ser el *best-seller* de toda la poesía hispanoamericana. Pero en el número 14 aparece “Poesía escrita de noche”, fragmento de *Tentativa del hombre infinito*, largo poema unitario escrito en 1925. El anticipo de *Proa* contiene múltiples variantes



Raúl González Tuñón.

frente a la versión del libro. Aquí estamos ante el Neruda más vanguardista, el que suprime todo signo de puntuación y toda mayúscula en un intento de hacer algo parecido a la “escritura automática” de los surrealistas o al monólogo interior de Joyce (que tal vez leyó en la traducción de Borges). En la versión publicada en la revista hay un intento desafortunado de “normalización” sintáctica y ortográfica, que se debe sin duda a los editores, seguramente perplejos ante una escritura experimental y tan poco convencional.

El más asiduo de los colaboradores españoles es Guillermo de Torre, jefe de los ultraístas y futuro cuñado de Borges. La impresión final que uno tiene después de leer sus distintas intervenciones es que la suya es una voz aislada en su defensa a ultranza de la estética ultraísta. Más que confirmar el supuesto carácter ultraísta de *Proa*, la presencia de Guillermo de Torre ayuda a sostener lo contrario.

Además de ser material histórico, *Proa* es una revista viva que se lee bien hoy. Conviene recordar sus mejores aportaciones: prosas de Macedonio y Arlt; poemas y ensayos de Borges, Güiraldes

Cuando la tarde sea quietud en mi patio, de tus cuartillas surgirá la mañana.  
 Será la sombra de mi verano tu invierno y tu luz será gloria de mi sombra.  
 Aun persistimos juntos.  
 Aun las dos voces logran convenir, como la intensidad y la ternura en las  
 puestas del sol.

JORGE LUIS BORGES.



des y Brandán; versos precoces de Raúl González Tuñón y Leopoldo Marechal; poemas criollistas de los uruguayos Silva Valdés e Ipuche; versos vanguardistas de chilenos como Juan Marín y Pablo Neruda; poemas de Federico García Lorca; la prosa inclasificable de Ramón Gómez de la Serna; un ensayo definitivo de Xavier Villaurrutia sobre Alfonso Reyes o el poema *Piedra de sacrificios* de Carlos Pellicer que provoca el exaltado comentario de Brandán. Y está la dimensión gráfica: ilustraciones de Norah Borges, caricaturas de Dardo Salguero Dela-Hanty, reproducciones de obras de Gustav Klimt y de los mexicanos Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. Y no hay que olvidar los muchos textos de otros idiomas traducidos en *Proa*, como la última hoja del *Ulises* de Joyce, el *Poema del metropolitano* de Jules Romains, “400 atmósferas” de Jules Supervielle o “Para festejar una infancia” de Saint-John Perse. Clásicos modernos que confirman la pluralidad y alta calidad de su proyecto.

En el número 13 los tres directores, que conforman ese “triángulo pitagórico”, reafirman su “blasón de independencia” y sentencian que el único *ismo* que rige su brújula es el individualismo. En su carta de despedida de agosto de 1925, Güiraldes declara: “nos preocupábamos en hacer el más sano de los ismos, y el único que por mi parte admito: buenismo, o mejorismo más bien.” Resignados a la incompreensión del público local, los tripulantes de la nave asumen que sus verdaderos interlocutores están más allá de las fronteras nacionales y que son “la más alta juventud de América y de algunos países europeos”. Al embarcarse asumen los riesgos de la aventura y reclaman su papel heroico como “punto de convergencia para las energías”. Estas energías animan muchas de las páginas de *Proa*.

Más que reducirla a una revista ultraísta que culmina la línea de *Prisma* y la primera *Proa*, hay que reconocer que la segunda *Proa* es un proyecto distinto, con perfil propio. En sus páginas hay una pluralidad de propuestas: desde el criollismo de Borges, el americanismo estético de Güiraldes, el americanismo tanto estético como socio-político de Brandán, hasta un amplio abanico de tendencias, que incluyen supervivencias del ultraísmo, añoranzas posmodernistas, estéticas neorrománticas, modelos tradicionales y clásicos, joyas del neosimbolismo francés, atisbos de la nueva vanguardia parasurrealista, y surtidores de la poesía neopopular. Esta pluralidad le da riqueza y universalidad a la revista, que se convierte así en una amplia tribuna de la modernidad con acento americanista inconfundible. Más que una secuela de revistas anteriores, la segunda *Proa* es una anticipación de *Sur* y un modelo para publicaciones como *Ulises* y *Contemporáneos* en México. Si *Proa* no llegó a “Eldorado”, el destino mítico señalado en el cuadro de Xul Solar, no cabe duda de que su travesía fue una hazaña emocionante que dejó no pocas lecciones y un buen número de obras perdurables. ✎

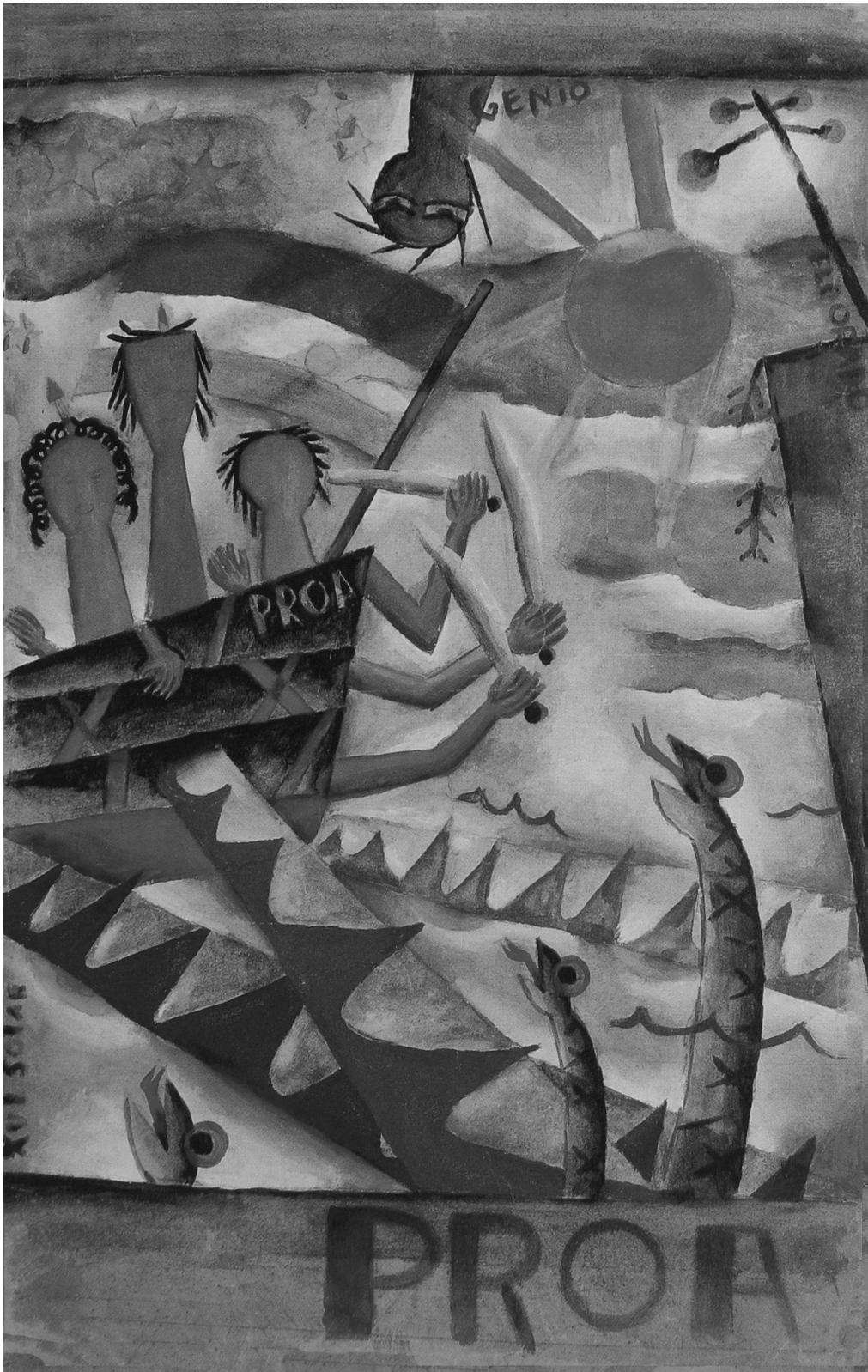
## *Historia y perfil de la segunda época de Proa (Buenos Aires)*

**I** En julio de 1924 los pintores argentinos Emilio Pettoruti y Xul Solar regresan a Buenos Aires, después de una larga estancia en Europa en la que se han compenetrado del arte de vanguardia, y se integran de inmediato a las actividades de la nueva generación, colaborando en sus revistas, en particular en *Martín Fierro*, que se había creado pocos meses antes, y preparando exposiciones que causarán revuelo y escándalo. Ese mismo mes de julio de 1924, Jorge Luis Borges y su familia regresan al país, después de un segundo periplo europeo que esta vez duró un año. Un mes después, en agosto de 1924, aparece el primer número de la revista *Proa*, en lo que será su segunda época, una revista fundada por tres jóvenes escritores, Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa, un poeta cordobés y notable ensayista que había participado en las jornadas de la Reforma Universitaria, el escritor tucumano Pablo Rojas Paz, que se separará de la revista unos meses después, y Ricardo Güiraldes, la figura tutelar de la revista

que sale de su aislamiento y de la escritura solitaria de su *Don Segundo Sombra* gracias a la juventud literaria de la hora. Oliverio Girondo lo invita primero a colaborar en *Martín Fierro* y poco después Brandán le propone fundar *Proa* porque ve en él a un precursor “incomprendido por los hombres de su clase”. La revista *Proa* alcanzará quince números publicados en un lapso de año y medio.

Xul Solar se interesó y siguió de cerca la aventura de sus amigos en *Proa*. En 1925 pinta un cuadro poco conocido que celebra la aventura y hazaña de la revista. El cuadro (pintura al temple sobre papel) representa a tres hombres, lanzas en mano, colocados en la proa de un barco y dispuestos a enfrentar las adversidades que les esperan en alta mar: serpientes erguidas, amenazadoras (un motivo recurrente en su pintura) y ondas dentadas, el todo presidido por un sol radiante y por un “genio” que asoma su cabeza en lo alto del cielo. La dirección de la proa apunta hacia un lugar llamado “Eldorado”. En un boceto anterior del mismo cuadro, que quedó inconcluso y que fue mostrado por primera vez en la exposición que organizó en 2005 el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Xul escribió a lápiz sobre las cabezas de los personajes los nombres de tres de los directores de *Proa*,

<sup>1</sup> Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.



Xul Solar (Óscar Agustín Alejandro Schulz Solari), "Proa" (1925),  
Colección Galería Rubbers, Buenos Aires.

Brandán, Güiraldes y Borges; el cuadro tiene la leyenda, “*Proa*: revista de vanguardia”, también a lápiz, que desaparecerá en el cuadro final que sólo conserva el nombre “*Proa*”.<sup>2</sup> Gracias a este boceto no cabe ninguna duda de que Xul Solar aludía a la revista fundada en 1924. Podría incluso fecharse con exactitud este cuadro ya que sólo por breve tiempo –y del número 11 al 12, o sea entre junio y agosto de 1925– serán directores Brandán, Güiraldes y Borges.

El cuadro de Xul quiere recrear el espíritu de la revista, en particular el de la carta que mandarán los directores de *Proa* “a varios escritores jóvenes de habla hispana”, a mediados de 1925, para que se adhieran a la empresa de la revista y colaboren en la misma en un cuerpo internacional de redactores de “*Proa*”, un gesto nada común en las revistas de la época, que retomará Victoria Ocampo al fundar *Sur* en 1931. Dice la carta:

Trabajamos en el sitio más libre y más duro del barco, mientras en los camarotes duermen los burgueses de la literatura. Por la posición que hemos elegido, ellos forzosamente han de pasar detrás nuestro en el honor del camino. Dejemos que nos llamen locos o extravagantes. [...] Seamos unidos sobre el trozo inseguro que marca el rumbo. La proa es más pequeña que el vientre del barco, porque es el punto de convergencia para las energías [...] *Proa* vive en el contacto directo con la vida. Ha dado ya sus primeros tumbos en la ola y se refresca de optimismo por su voluntad de vencer distancias.

Que esta hermosa visión pictórica de lo que significó *Proa* para el pintor, amigo de los fundadores de la revista, sirva pues de introducción y nos acompañe a lo largo de esta presentación.

## II.

Hace mucho tiempo que esta legendaria revista –los 15 números de su segunda época que se publican entre agosto de 1924 y enero de 1926–

<sup>2</sup> Para el boceto titulado “*Proa*: revista de vanguardia”, véase el catálogo de la exposición Xul Solar: visiones y revelaciones (MALBA-Fundación Eduardo F. Constantini, Buenos Aires, 2005, p. 80), cuya curadora fue Patricia M. Artundo. La exposición también se pudo ver en México, en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, del 18 de mayo al 20 de agosto de 2006.



Emilio Pettoruti.

ameritaba una edición facsimilar que la pusiera al alcance de los estudiosos y de los lectores interesados en esos años centrales de la cultura argentina del siglo xx. Hasta hace poco las revistas literarias parecían ser un asunto de coleccionistas privados, de bibliófilos y sólo de tanto en tanto se podía conseguir algún ejemplar en librerías de viejo. Mi lejana primera consulta de algunos números de *Proa*, en 1987, fue posible gracias a la generosidad de don José Luis Martínez, bibliófilo reconocido cuya afición por las revistas literarias mexicanas y no sólo, era bien conocida. Afortunadamente, desde el año pasado su biblioteca es del dominio público: forma parte de “La Ciudad de los Libros” en la Ciudadela. Como director del Fondo de Cultura Económica, José Luis Martínez tuvo el mérito de iniciar en los años ochenta la publicación de las ediciones facsimilares de varias revistas mexicanas de la primera mitad del siglo xx, en la colección “Revistas Literarias Mexicanas Modernas”.



Xul Solar.

Una afortunada casualidad ha hecho que en este año de 2012, además de la edición facsimilar de *Proa*, hayan aparecido en México las ediciones facsimilares de la revista estridentista *Horizonte* de 1926-27 (en la colección que fundó José Luis Martínez en el Fondo) publicada por Germán List Arzubide en Xalapa, y, hace apenas un par de meses, *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética*, en la UAM-Iztapalapa, una edición al cuidado de nuestro colega Evodio Escalante. Publicada por Manuel Maples Arce y el pintor Fermín Revueletas en el año de 1923, *Irradiador* era inhallable en México y se consideró perdida por mucho tiempo. El propio Luis Mario Schneider no pudo consultarla a la hora de escribir en 1970 su estudio pionero sobre el grupo estridentista, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*.

El auge reciente, en los últimos 15 o 20 años, del interés por las vanguardias históricas en nuestro continente, ha permitido que salieran del olvido muchos de los materiales de la época.



Oliverio Girondo.

Este renovado fervor crítico por las vanguardias parece ser la contraparte de una negación, sostenida en el tiempo, tanto por la historiografía literaria como por algunos de los actores de estos movimientos, notoriamente, como es bien sabido, en el caso de Borges que se empeñó en borrar su pasado ultraísta y asimismo el criollista que es el que predomina precisamente en las páginas de *Proa*. Al lento rescate de los manifiestos, proclamas y otros textos programáticos de las vanguardias literarias hispanoamericanas sin los cuales resultaba imposible historiar, analizar y sobre todo comparar los distintos movimientos de vanguardia del continente que –hoy se sabe– dialogaron intensamente e intercambiaron revistas y libros, ha seguido la más lenta todavía recuperación de las revistas del periodo que prosigue hasta el día de hoy.

Desperdigados en distintas bibliotecas de Buenos Aires y en algunas colecciones privadas, no fue fácil conseguir primero y luego digitalizar los quince números de esta segunda *Proa*. La

edición facsimilar permite leer de un modo más orgánico la revista, que sólo había sido consultada y trabajada de manera fragmentaria, sobre todo para rescatar los textos que allí publicara Borges. Si las revistas son textos múltiples que configuran una suerte de “obra en movimiento” que permite armar otras redes de lectura, calibrar las apuestas en juego en un momento histórico-cultural determinado y en definitiva armar otro relato que la historia convencional de los movimientos y grupos literarios suele simplificar, hay que preguntarse por estas redes y por este otro relato que posibilita la lectura de conjunto de *Proa*.

Aquí sólo esbozaremos algunas posibles lecturas. Para empezar, debe corregirse la percepción común que atribuye sólo a Borges la nueva fundación de *Proa* en 1924. En realidad, el “investigador”, como lo reconocerá el propio Borges en 1927, fue Brandán Caraffa, que convoca a los tres escritores y aporta buena parte de los materiales del primer número. Por otra parte, otra percepción equivocada es la que sostiene que la segunda *Proa* es una continuación de la ultraísta primera *Proa*, fundada en Buenos Aires por Borges y algunos amigos poco después de su regreso de España en 1922 y de su intensa participación en las revistas del movimiento ultraísta español. Al haber adoptado el mismo título que la primera, así como por la cercanía temporal entre una y otra, y desde luego por la presencia de Borges en ambas, surge de inmediato la idea de continuidad.

Desde el texto inaugural, titulado “Proa”, un texto alejado del manifiesto, la revista busca tener un perfil propio, no sólo distinto de la anterior *Proa* sino también de otras revistas juveniles del momento, en particular de *Martín Fierro*, que practica un humor irreverente, corrosivo, que se enfrasca en frecuentes polémicas, y de cuyo tono iconoclasta tratará de alejarse *Proa*. Hay otro tono en *Proa*, más pausado y conciliador, que puede atribuirse a la presencia de Güiraldes. Su tolerancia le permite dialogar,



Enrique González Tuñón.

sin distinción de grupos, con todos los “nuevos” y ello explica la presencia en la revista de escritores como Roberto Arlt o los hermanos González Tuñón. La revista rompe de entrada con la tan manida y esquemática oposición entre Boedo y Florida, o sea entre escritores realistas y “engagés” por un lado, y por otro escritores vanguardistas, partidarios de la “nueva sensibilidad”, más lúdicos y desconectados de su entorno social, al dar cabida desde el primer número a un detenido comentario crítico de Luis Emilio Soto sobre el poemario de intención social y “realismo exagerado”, *Versos de la calle*, de Álvaro Yunque, un texto que reúne en un mismo estudio sobre “el sentido poético de la ciudad moderna”, las voces de Carriego (un precursor), del Borges de *Fervor de Buenos Aires* y del Baldomero Fernández Moreno de *Las iniciales del misal y Ciudad*.

Parece claro entonces que a mediados de los veinte ya no es prioritaria la proclama vanguardista intransigente o la afiliación a un grupo o



Ricardo Güiraldes.

cenáculo. El acento está puesto más en la afirmación que en la negación y menos en la ruptura (vanguardista) que consideran ahora como un gesto “anárquico”. En una suerte de balance, el texto inaugural de la revista anuncia un tiempo de “convivencia” y “armonía”, y se habla asimismo de “unión”, “convergencia”, “unidad”. Su distancia del sectarismo de la primera vanguardia se aprecia en la negativa a enunciar un programa inalterable de antemano: el programa de la revista será el producto cambiante y plural de las distintas contribuciones a ella. Se trata de una obra en marcha, abierta a una pluralidad de voces, argentinas, americanas y europeas a través sobre todo de las traducciones y comentarios de Güiraldes a las obras de Larbaud, Léon-Paul Fargue y Saint-John Perse, entre otros. A la red de contactos internacionales que se colocaba en un primer plano en el inicio de los movimientos de vanguardia (piénsese por ejemplo en el célebre “Directorio internacional de vanguardia” de Maples Arce en “Actual. Nro. 1”),

se superpone ahora, como tema o inquietud prioritaria, la constitución de una identidad cultural nacional y continental, que en *Proa* puede sintetizarse en el americanismo que domina a lo largo de la revista, un americanismo que tendrá distintas modulaciones y expresiones. Con la convicción de haber superado el primer momento de ruptura y enfrentamiento que marca la irrupción del ultraísmo en Argentina, en esta nueva época de *Proa* se enuncian y ensayan nuevas poéticas, y se diversifican sus materiales.

Entre las distintas inflexiones del americanismo presentes en la revista, destacaremos la nota de Ricardo Güiraldes sobre la obra de dos pintores mexicanos, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos, entonces de visita en Buenos Aires, y asimismo sus entusiastas comentarios sobre los “cartones infantiles” de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), fundadas en México en 1913 por Alfredo Ramos Martínez pero que conocerán su mayor desarrollo y esplendor en los años veinte. En esos dibujos de los niños de las EPAL, Güiraldes ve una lección de americanismo, una defensa de lo propio, un arte autóctono que no necesita imitar modelos que no son propios. Este americanismo de *Proa* será también, poco después, uno de los núcleos recurrentes de la futura revista *Sur*.

Otra manifestación del americanismo de *Proa* será su apoyo a la creación de un “frente único” (de vanguardia) continental —en un momento en que en América se creaban otros frentes únicos, más políticos— y que Gironde se encargará de promover en 1924 y 1925 a lo largo de su recorrido por los países americanos, desde Chile hasta México pasando por Cuba. Contagiado sin duda por el ambiente mexicano posrevolucionario, más radical en sus propuestas estético-políticas, Gironde se propone realizar ya no un “frente único” de vanguardia sino “un sindicato intelectual latinoamericano”. El americanismo tomará un sesgo más político, impensable en *Martín Fierro* o en la primera

*Carreros.* Su verso es de total hombría, sabe de Dios y de los hombres y se ha mirado en los festivos rostros de la humana amistad y en la gran luna de la cavilación solitaria.

Una confesión última. He declarado el don de júbilo con que algunas estrofas de *Tierra Honda* endiosaron mi pecho. Quiero asimismo confesar un bochorno. Rezando sus palabras, me ha estremecido largamente la añoranza del campo donde la criolledad se refleja en cada yuyito y he padecido la vergüenza de mi borrosa urbanidad en que la fibrazón nativa es ¡apenas! una tristeza noble ante el reproche de las querenciosas guitarras o ante esa urgente y sutil flecha que nos destinan los zaguanes antiguos en cuya hondura es limpio el patio como una firme rosa.

JORGE LUIS BORGES.



Ya no tengo palabras dulces para nadie. Soy un hombre como los demás. Ahora mis hermanos de la sociedad me recibirán y me ayudarán. Estoy brutal, egoísta, práctico, no pienso más que en mí. Voy a decir mi transformación a muchos.

Buena. Ahora que soy precisamente lo contrario de lo que quise, me abren los brazos los hombres. Yo los desprecio. Me dan náuseas. No quiero. Ya no soy más que una pobre bestia.

De Hombre, como yo soñé, no me queda nada. Por eso maldigo a este hombre-bestia, que hizo la vida y lo elimino!...

¿Cobarde? ¡Buena!

EDGARDO CASELLA.



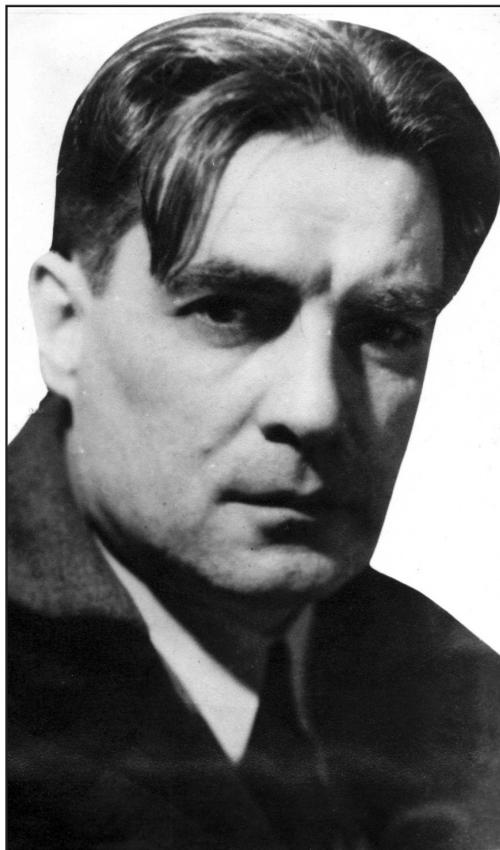
*Proa*, cuando se publica en mayo de 1925, en el número 10 de *Proa*, la “Declaración de la Unión Latinoamericana” firmada en Buenos Aires por los socialistas José Ingenieros, Alfredo Palacios, Aníbal Ponce entre otros, y sólo por uno de los directores de *Proa*, Brandán Caraffa, un manifiesto que condena el panamericanismo oficial, denuncia “el imperialismo de los estados capitalistas extranjeros” y que preconiza la defensa de los intereses nacionales y continentales. La inclusión de la “Declaración”, aunque única en la revista, alude nuevamente a la mayor apertura, pluralidad y tolerancia de esta segunda *Proa*.

Otro posible relato, y no es el menor, que permite articular la lectura de *Proa* sería el que configura la singular convivencia en la misma revista de dos escritores, Arlt y Borges, que la crítica posterior, a partir del grupo de la revista *Contorno*, en los años 50, se encargará una y otra vez de enfrentar, de convertir en los polos de una oposición estética y política. Leyendo *Proa* se advierte que la poética del subur-

bio o del arrabal que propone Borges no es sólo una poética personal, como ha sido por lo general leída, sino generacional. Una poética en la que pueden codearse la prosa de Macedonio, de Enrique González Tuñón, de Arlt y asimismo las letras de los antiguos tangos. Aunque se sabía de esta inclusión de Arlt en *Proa*, lo notorio, al releer estos fragmentos de su futura novela, *El juguete rabioso*, en el contexto de la revista, es que cobran otra dimensión. En efecto, en los dos capítulos publicados por Arlt, “El Rengo”, que sí pasa a la novela y “El poeta parroquial”, que desaparece de la versión final, el arrabal o el suburbio son espacios centrales. Leídos a la luz del ensayo de Borges, “La pampa y el suburbio son dioses”, publicado en el último número de *Proa*, se entiende que Arlt entra de lleno en esta poética de las orillas, “un símbolo a medio hacer”, que iba construyendo Borges en esos años y que hace extensivo a otros escritores de su generación que encuentran acogida en las páginas de la revista. Y concluye Borges: “Cada uno de nosotros



Macedonio Fernández.



Roberto Arlt.



Leopoldo Marechal.

ha dicho su retacito de suburbio. Nadie lo ha dicho enteramente”. En las últimas páginas de *Proa*, Borges puede ampliar el mapa y la nómina de los cultores de la ciudad que, entre todos, van construyendo el suburbio porteño. Un tiempo de convivencia bastante excepcional que desaparecerá muy pronto del mapa cultural argentino ante los enconos políticos e ideológicos de la década siguiente.

Gracias al archivo de Alfonso Reyes que se conserva en la Capilla Alfonsina de la ciudad de México, se sabe que hubo un intento posterior, en marzo de 1928, de iniciar una tercera época de *Proa*. *Revista Literaria*, que dirigirían ahora Borges, Bernárdez y Marechal. Invitan a Alfonso Reyes a colaborar, quien envía un texto, “Estética estática” de *Cartas sin permiso*, que al parecer abriría el primer número de esta nueva época. Pero *Proa* no aparecerá, su ciclo ha definitivamente concluido.

### III.

Concluyo con una información marginal pero que interesa en el contexto de la publicación de esta edición facsimilar de *Proa* y de otras revistas del continente pertenecientes a las vanguardias históricas: un nuevo concepto museográfico permite integrar en sus espacios tanto las obras plásticas y escultóricas como las revistas contemporáneas de estos movimientos, con las cuales dialogan. De allí que junto a un cuadro surrealista o futurista se exponen las revistas de estos movimientos. En junio de 2013 se inaugurará en el Centre Pompidou en París una retrospectiva, con los fondos propios del Centre, de las vanguardias mundiales en la que los movimientos de vanguardias latinoamericanos, y por su supuesto sus revistas, tendrán un lugar protagónico. ☞

## *El diccionario, ese juguete<sup>2</sup>*

Elizabeth Heyns Jantz,  
*Descubre el diccionario*,  
México, El Colegio de  
México, 2012, 380 pp.

Hace unos años, una amiga me pidió que fuera a la escuela donde trabajaba y les diera a sus alumnos una clase de introducción a la poesía. Yo acepté rápidamente. O, mejor dicho, precipitadamente, pues no sabía que los alumnos a los que tendría que dirigirme eran los de pre-escolar y primero de primaria. Yo me había figurado alumnos de secundaria (que tienen fama de ser los más difíciles) o de preparatoria, y había hecho un cálculo de qué clase de poemas podían interesarles: los de amor y desamor y los de muerte, claro, y quizás algunos un poco juguetones, con los que podría picarles el interés por las formas de la poesía (como aquel, tan famoso, de Lope de Vega que empieza: “Un soneto me manda hacer Violante”...). Pero ¿qué hacer para capturar la atención de niños tan pequeños? Lo que se me ocurrió fue ponerlos a jugar a las adivinanzas con los haikús y otros poemas por el estilo de José Juan Tablada, en particular aquellos que terminan con las mismas palabras que les dan título. Por ejemplo (y a ver si ustedes adivinan): “Aunque jamás se muda, / a tumbos, como carro de

mudanzas, / va por la senda (...)”... ¡La tortuga! ¡Eso es!... Como ven, la rima con muda da una buena pista, cosa que yo señalaba cuando me daban respuestas equivocadas: “No –les decía–, no puede ser el caracol, porque el caracol se arrastra, no va dando tumbos, como dice el poema; y, además, *caracol* no rima con *muda*... Pero en algo tienen razón ustedes: el caracol y la tortuga llevan, los dos, su casa a cuestas, y en eso se parecen”... Aprovechaba también, cuando podía, el ritmo y la extensión de los versos. De esta forma les pedía que, además de tener lógica, su respuesta *sonara*... Otro ejemplo: “Trozos de barro, / por la senda en penumbra / saltan...” No, no pueden ser los grillos; primero, porque, aunque también saltan, los grillos no parecen pedazos de lodo, o “trozos de barro”, como dice el poema, anticipando una rima con á-o... “Trozos de barro, / por la senda en penumbra / saltan (...) los sapos”...

La clase funcionó bien. Los niños se divirtieron y yo salí con la impresión de que había logrado, sin demasiadas ni engorrosas explicaciones, que jugaran con el significado de las palabras, con el ritmo, la rima y las metáforas, y que de esa manera juguetona se acercaran a la poesía. Salí de la escuela con aires de triunfo. Pero el mérito del método no era del todo mío. Lo había aprendido en mi trabajo como lexicógrafo, redactando el *Diccionario del Español de México*, leyendo a Luis Fernando Lara, asesorando a los maestros que escribieron los primeros diccionarios monolingües de ocho de

<sup>1</sup> Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.

<sup>2</sup> Texto de la presentación del libro en la Universidad Pedagógica Nacional, 24-IV-2013.



Lope de Vega y Carpio.



las lenguas mayenses que se hablan en Chiapas. Con estos últimos jugaba literalmente el juego que luego jugué con los niños. A cada uno lo hacía leer en voz alta las definiciones que había redactado, pero sin decir cuál era el vocablo definido, de modo que sus compañeros lo “adivinaran”. Es un juego que también Elizabeth Heyns nos propone jugar en su reciente libro, *Descubre el diccionario*, para iniciarnos en los misterios de la definición, aunque ella no recurre a poemas ni definiciones sino a verdaderas adivinanzas. Por ejemplo ésta, que encabeza casi a modo de epígrafe el capítulo dedicado a la homonimia y es de un refinamiento digno de Sor Juana Inés de la Cruz o José Gorostiza: “Cuanto más cerca, más lejos. / Cuanto más lejos, más cerca”. La respuesta es más o menos obvia y automática: la cerca, y uno la acepta sin chistar, aunque con alguna frustración, pues la adivinanza le deja en el alma un no sé qué de misterio que la solución no disipa. Notarán ustedes que en esta adivinanza se pone simplemente de manifiesto –aunque ¡de qué ma-

nera!– que una cerca... cerca. Sin embargo, lo ingenioso no se queda en eso sino que se alarga en la idea de que lo que la cerca cerca lo cerca para no dejar que nos quede cerca, sino lejos. Cercar es apartar. Pero lo apartado, como está lejos, puede verse entero, a diferencia de lo cercano, que puede estar tan pegado a nuestros ojos que no lo vemos... Se juega aquí, pues, con la homonimia entre la tercera persona del presente de indicativo del verbo *cercar* (ella cerca), el sustantivo *cerca* (la cerca) y el adverbio *cerca* (el que se opone a *lejos*)...

Esta clase de juegos de palabras es la base no sólo de muchas adivinanzas sino también de muchos chistes. Por ejemplo, ése en el que un señor le dice a otro: “Le vendo un huevo” y éste contesta: “¿Y yo para qué lo quiero vendido?” El chiste está, claro, en que el probable comprador no interpreta *vendo* como conjugación del verbo *vender* sino del verbo *vendar*... Si ustedes –enteramente por su cuenta y riesgo–, han sumado a este chiste la polisemia de la palabra *huevo*, entonces, aparte de reírse, quizás



José Juan Tablada.

se escandalicen. Pero no es mi intención que lo hagan, sino sólo señalar que al parentesco que antes vimos entre definición, adivinanza y poema podemos ahora agregar el del chiste. Todas esas cosas son parte de la lengua, y aun me atrevería a decir que son la parte más viva y vivaz de la lengua, su parte metafórica y creativa, donde la lengua se busca y se encuentra a sí misma, *fuera* del diccionario. Se podría alegar que esto que digo es contradictorio, pues, por definición, un diccionario no puede definir metáforas, como ha mostrado Luis Fernando Lara en muchos de sus ensayos. Pero yo no estoy diciendo que el diccionario defina metáforas sino que las definiciones mismas son una especie de metáforas, al menos en algún sentido —en ese que las hace parientes de los poemas de Tablada, por ejemplo—, como son también parientes de las adivanzas y de los chistes, sin dejar por ello de ser, seria, aristóticamente, lógicas.

No quisiera llevar demasiado lejos esta última afirmación, pues hacerlo me pondría en

camino de afirmar que el diccionario mismo es, todo él, una metáfora de la lengua, como la lengua toda es una metáfora del universo. Y no, no quiero llegar tan lejos. No porque no lo crea sino porque llegar hasta allá me llevaría más tiempo del que puedo usar aquí. Y yo quisiera aprovechar el poco que me queda para volver al tema del “método adivinatorio” que empleábamos en Chiapas para validar las definiciones lexicográficas y citar una más de las adivanzas que pone Elizabeth Heyns en su libro. Es la siguiente: “Suele tenerla la rosa / y también la tiene el pez. / Aunque no se parecen en nada / ¿sabes tú qué puede ser?”... Esta última pregunta es la del lexicógrafo, y es la que se quedaba resonando en los oídos de los maestros chiapanecos después de oír las definiciones de sus compañeros. Si no lograban adivinar qué palabra era ésa cuya definición acababan de escuchar, entonces no teníamos más remedio que concluir que la definición estaba mal, o incompleta, y entonces la criticábamos entre todos, más o menos como hacía yo con las respuestas equivocadas de los niños. Porque, como dice la misma Heyns, “en la definición se encuentran dos elementos importantes: algo que relaciona al objeto o asunto con otros objetos o asuntos con los que comparte ciertas características, y algo que lo diferencia. Aristóteles habla de ‘género próximo’ y ‘diferencia específica’ [...] Una buena definición debe tener primero esa parte general y luego, poco a poco, definir sus particularidades, hasta lograr que no haya ningún vocablo que comparta estas descripciones”. Adaptando esto a nuestros ejemplos, podríamos decir que tanto los grillos como los sapos son “animales que saltan” (género próximo), pero sólo los sapos —como señala Tablada— parecen “trozos de barro” (diferencia específica).

En cierto sentido, pues, los niños que adivinaban el título de los poemas de Tablada aprendían a definir palabras, y los maestros que adivinaban vocablos se estrenaban como poetas japoneses, aunque ni unos ni otros lo supieran conscientemente. Es justo ese doble



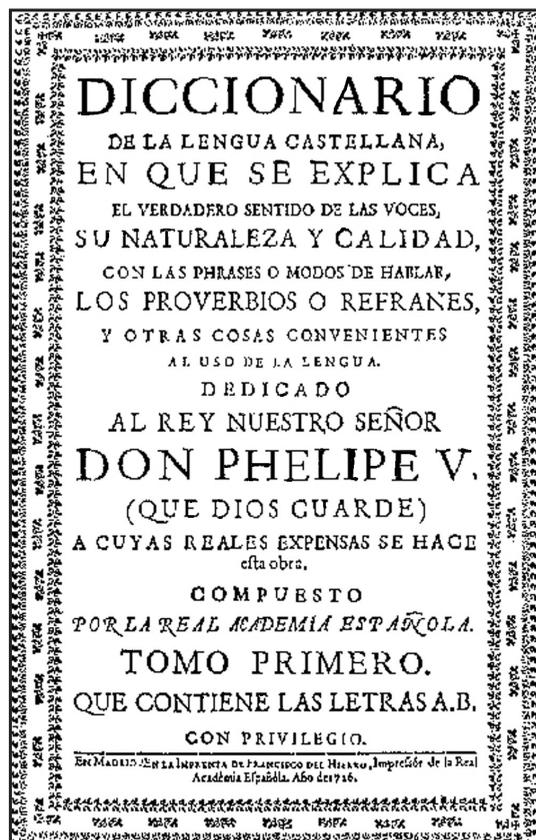
juego, en el que uno se convierte en otra cosa sin saberlo, o se divierte haciendo algo que siempre ha creído aburrido, lo que aprovecha Elizabeth Heyns, constantemente, en su libro. El cambio sutil que se da al entrelazar estas dos cosas es verdaderamente asombroso. Yo lo uso a menudo para discutir la idea de que los lexicógrafos son unos pobres ratones de cuchitril que tienen un oficio largo y aburrido, mientras que los poetas viven la vida al aire libre y gozan de una serie interminable de estallidos creativos. No es que no haya en esto algo de verdad, claro, pero ésta es sólo una parte del asunto —la parte de la diferencia específica, digamos—; la otra parte —la del género próximo— es la que nos une a todos los seres humanos, la que dice que todos estamos nadando entre palabras, en la lengua que hablamos. Puede ser que unos seamos sapos y otros grillos, pero todos saltamos. Y gozamos saltando...

A todos estos saltarines está dedicado el libro que ha escrito Elizabeth Heyns; y a todos aquellos que, sin saberlo, pueden saltar tanto y tan

bien como el que más, pues en todo hablante, por el solo hecho de serlo, existe ese resorte increíble, capaz de catapultarlo hasta los siete cielos y los siete mares, los cinco continentes y los ocho planetas; hasta los tulipanes de Holanda y los xoconochtles de México; puede conducirlo de golpe a la Santísima Trinidad o a las tres personas del verbo; a los diez tiempos del indicativo y los seis del subjuntivo; a las aventuras de Supermán o a de Esplandián lo mismo que al abstruso laberinto de los verbos irregulares; a las 50 acepciones de mano y las más de 30 de llevar; a la odisea científica y la odisea-Odisea... Podría seguir enumerando lugares y circunstancias a donde la lengua podría llevarnos, y de hecho nos lleva, pero me contentaré con decir que la lengua puede llevarnos a todo lo decible... y aun a lo indecible —como acotarían seguramente Sor Juana, Tablada y Gorostiza. El caso es que el libro que presentamos hoy quiere (y logra) enseñarnos esas posibilidades, haciendo un recorrido divertido por el diccionario. Nos muestra los deleites del viaje antes que

sus peligros, es verdad, pero también nos muestra sus peligros. En esa sinceridad consiste buena parte de su pedagogía: en hacer todo lo gozoso que se pueda el aprendizaje de la lengua, pero sin ahorrarnos las partes difíciles o engorrosas. Digo que nos hace gozoso el aprendizaje de la lengua, y no sólo el del uso del diccionario, porque me parece que es la lengua misma, la lengua entera, lo que se estudia en este libro a través del diccionario, pues el diccionario refleja la lengua entera.

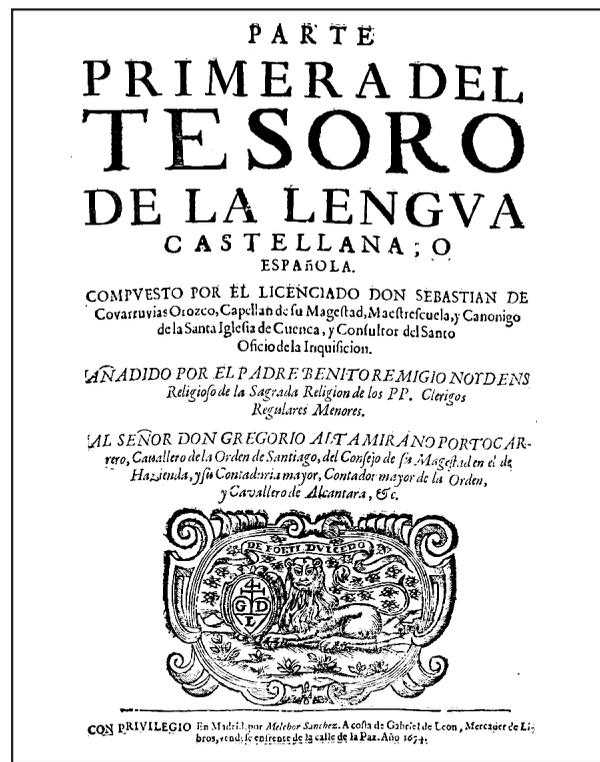
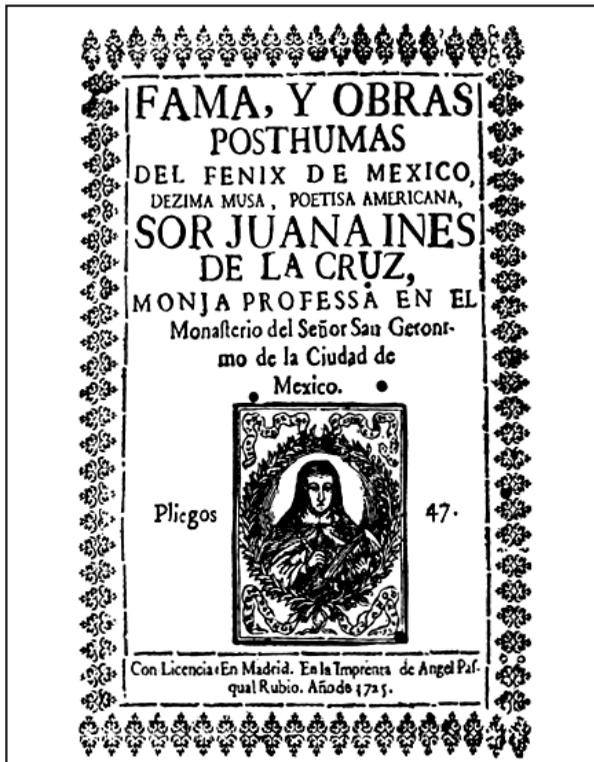
Descubre el diccionario es un libro, y es dos. Es un libro de ejercicios (para los alumnos) y un manual que explica, amplía y resuelve esos ejercicios (para los maestros). Como todo buen libro sobre la lengua, comienza por la A; quiero decir que comienza por describir las letras, empezando por la A. Después de todo, es un elemento simple, y el primero que aparece en el alfabeto. Luego aborda las palabras, las clases de palabras, la gramática, la ortografía, etc. La autora va siguiendo el orden en que le va presentado sus partes el diccionario, desde su concepción de la lengua y los objetivos que persigue, pasando por la escritura y la ortografía, hasta llegar a la entrada, las marcas gramaticales, la definición y los ejemplos. Curiosamente, sus capítulos son 29, como las letras del abecedario español, cosa que se hace notar en el índice del libro (o de los libros, pues el manual del maestro y el libro de ejercicios tienen los mismos capítulos). Guiándonos por el largo laberinto del diccionario, nos enseña a sacar de él el mejor partido posible. Pero así —como quien no quiere la



cosa—, nos va enseñando ortografía, gramática, lógica, historia, etc. Desde mi punto de vista, esto constituye una manera novedosa de enseñar el español; una manera no sólo divertida e ingeniosa sino práctica. Pero sus intenciones van mucho más allá. Sobre la práctica de los ejercicios que propone, el libro aspira a despertar, más que un interés fugaz, una curiosidad permanente en los estudiantes de secundaria y preparatoria por su propia lengua y, consecuentemente, su cultura. De ahí que, aunque sus ejercicios puedan echar mano de casi cualquier diccionario (incluso de alguno escrito

en una lengua distinta del español), la autora haya decidido usar como base el *Diccionario del español usual en México* —que es, digamos, la versión escolar del más amplio *Diccionario del español de México*.

Esto no es indiferente, y pone el dedo en una llaga abierta: la de la idea que nos hemos hecho los mexicanos de nuestra propia lengua (o, si ustedes quieren, la de la idea que nos ha impuesto la tradición hispánica sobre nuestra lengua). Yo no creo, por ejemplo, que en México se aquilate con justicia la importancia de un diccionario que refleje la lengua nacional. Estamos quizá demasiado acostumbrados a depender de las normas que nos dictan la Real Academia Española de la Lengua y su Diccionario —normas que no siempre seguimos y que, consecuentemente, nos hacen sentir en cierto modo disminuidos, pecadores, culpables; es decir, en deuda con la lengua que blande el Diccionario de nuestra antigua metrópoli. Eso me



hace reparar en qué distinto era el caso para los maestros mayas con los que trabajé en Chiapas. Para ellos era importantísimo contar con un diccionario escrito en su propia lengua, no sólo por el prestigio que la escritura y los diccionarios confieren a las lenguas, sino también porque los diccionarios preservan y transmiten la riqueza de toda una cultura (no por nada los antiguos diccionarios tendían a llamarse como el primero que se redactó en España: *Tesoro de la lengua...*). Para los mayas de Chiapas, redactar esos diccionarios era una cuestión urgente, cosa de vida o muerte, pues sus lenguas están amenazadas por todos los flancos. Amenazadas de maneras que un hablante de español apenas puede concebir, como apenas puede concebir que la edición de un diccionario sea un acto político; quiero decir, un acto de la *polis*, hecho en el ámbito de lo *político*, más que en el ámbito de la política. En este sentido, también el libro de Elizabeth Heyns es político, aunque no penda sobre el español ninguna sentencia de muerte. Es político porque se preocupa por la educación del país —que pasa

hoy por uno de sus momentos más aciagos— y responde a sus problemas —como los maestros chiapanecos— confiando más en *lo político* que en *la política*. Su respuesta no es pues institucional, por más que reconozca que para tener éxito convendría hacerse del apoyo de las instituciones y confíe en que lo obtendrá. Pero Elizabeth Heyns no se entretiene en criticar a las instituciones (porque sus interlocutores principales no son los políticos) sino que, tras un rápido diagnóstico de la situación por la que pasa la enseñanza del español en nuestro país, se dedica a promover por su cuenta no sólo ya el conocimiento técnico de la lengua sino, sobre todo, su aprecio en cuanto valor social y cultural (porque sus interlocutores son los ciudadanos; es decir, todos nosotros). *Descubre el diccionario* quiere pues que los maestros y los estudiantes se animen a decir, con pleno conocimiento de causa, pero también alegremente: “Ésta es nuestra lengua”... Y yo añadiría: ¿A poco no es bonita, curiosa, interesante, juguetona, divertida... hasta cuando se hace la remolona? 

# *Cuentos folclóricos de Indonesia*

Selección, edición y revisión  
de la traducción:

**Evi Yuliana Siregar**



## *Búsqueda de identidad folclórica*

Evi Yuliana Siregar, ed. y trad., *Cuentos folclóricos de Indonesia*, México, El Colegio de México, 2011, 148 pp.

En el párrafo 1447b de sus apuntes sobre poética dice Aristóteles, “el arte que se hace con sólo el lenguaje, en prosa o en verso, carece de nombre hasta ahora”. Las palabras ποιέω, hacer, y ποιητής, el que hace, usadas en esta afirmación, se lexicalizaron luego para denominar poesía y poeta, de modo que todo lo que no era rimado y medido quedó excluido. Traigo este dato a colación porque interesa esa clasificación sencilla del filósofo, “en verso o en prosa”, que se multiplicó luego hasta la taxonomía conocida ahora: qué es qué en literatura y por qué.

Si hubiera encontrado uno de estos textos desprendido de su conjunto, más que preguntar qué es —porque la narración lo delata— habría preguntado de dónde es. Su particularidad me habría indicado en seguida que no pertenecía a Occidente, aunque hubiera sido aún más complejo ubicarlo en algún lugar del otro he-

misferio, porque desconozco el indonesio, y los nombres de individuos o territorios, pronunciados de manera intuitiva, en nada habrían ayudado.

Es casi obligado suponer que en esa vasta geografía insular —más de dos millones de kilómetros, más de dieciocho mil islas, más de doscientos millones de habitantes— las lenguas y sus variantes son numerosas; pero los relatos reunidos aquí se incluyeron en libros “oficiales”, en algún periodo durante la prolongada dictadura de Suharto (1967-1998), ediciones económicas que se difundieron entre el público e incluyeron en el sistema escolar. Así pues, confluyen en esta colección relatos de Sumatra, Java, Sulawesi, Bali, Timor y Papúa, transcritos a un indonesio generalizado. No hay que prescindir de la cuestión política; sin duda, recuperar estos textos, dispersos en el relato de los cuenteros, tiene más sustento que el puramente literario. Si nos ubicamos en lo que se denomina búsqueda de identidad, hay aquí buena cantidad de datos que se orienta en ese sentido, pero es necesario el conjunto para llegar a esta conclusión.

Desde el título se definen estos cuentos como folclóricos (folk lore), acervo del pueblo, litera-

<sup>1</sup> Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.



tura oral de antigua data, necesaria entre grupos cuya cultura no era aún la del libro. Oralidad supone tradición, migración, préstamo, transmisión y secuencia narrativa singular, no necesariamente común a todos, sin prescindir de la extensión. Hay en esta antología textos brevísimos y al punto; otros se extienden por hilos narrativos inesperados, como si al ajustar el relato se hubieran reunido fragmentos combinados sin orden preestablecido; buenos ejemplos son “La princesa del vientre del pescado rojo” o “El hombre que se mudó”; aunque en el primero se describe el largo peregrinar de la joven en busca del amado ausente, y en el segundo hay matices que recuerdan al Cronos cruel y temeroso de la mitología griega, ambos podrían resumirse en una frase: “las cosas vuelven al lugar de donde salieron”.

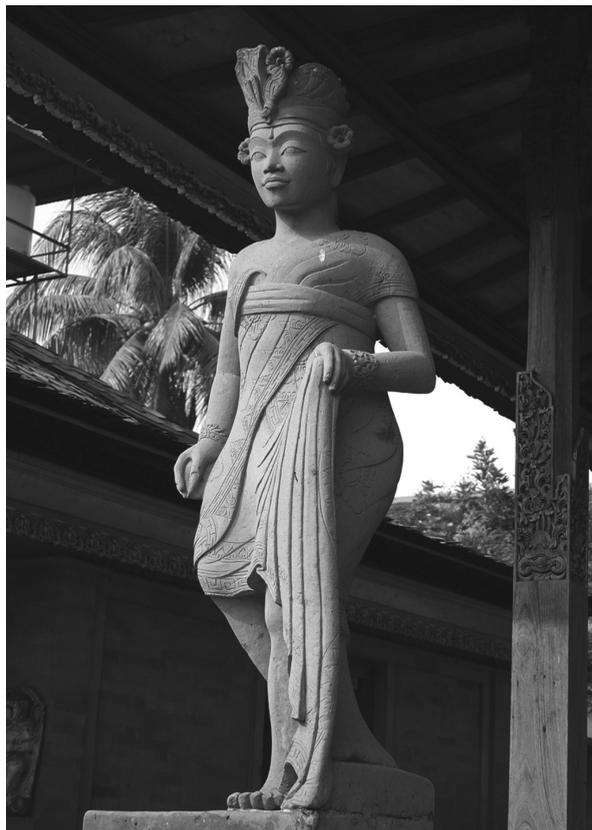
Aunque un occidental no puede sino aceptar los textos como están, es difícil no vincularlos a algo que conozca, que le sea familiar. Recurrí,

pues, al estudio que, en 1928, publicó Vladímir Propp sobre el tema, *Morfología del cuento*, clasificación de la narrativa popular rusa, que se difundió en las lenguas de esta parte del hemisferio luego de su traducción al inglés en 1950. A su zaga, vinieron otros que no conozco y no sé en qué puedan haber innovado. Algunos de los temas, quizá mejor, recursos, que enlista Propp se reconocen en varios textos de esta antología: la trilogía de pruebas, de hermanos, de recursos, el triunfo del héroe y la boda feliz, el plebeyo encumbrado a noble, la traición, que venga el más digno, la magia, el castigo del ambicioso o la solución de tipo doméstico, que puede asociarse a un patrón casi universal; “La fortuna oculta” es buen ejemplo: el padre de cinco hijos holgazanes les deja como herencia la promesa de un tesoro escondido en alguna parte del huerto; en la tarea de buscar, los muchachos revuelven la tierra de un extremo a otro, pero, al no encontrarlo, no les queda más que cultivar para



sobrevivir; con el trabajo llega también la prosperidad y descubren entonces el significado del tesoro escondido.

La búsqueda del origen singulariza algunos relatos: origen de nombres, lugares, cosas, aunque, sin alusión directa, en muchos hay alguna explicación de cómo y por qué surgió algo. En “El origen del arroz”, la mitología sustenta el relato (como en los mexicanos el origen del maíz). El dios Wisnu, escondido en un rey piadoso, procura mejor alimentación para su pueblo, que se sostenía sólo con agua extraída de la caña. Luego de negociar con firmeza, el rey consigue que la diosa de la Tierra envíe por medio de tres pájaros el mismo número de semillas de tres colores, blanca, roja y amarilla; con las dos primeras se cultivó arroz y con la tercera, que no se pudo sembrar, porque el ave que la llevaba se perdió, se hizo la cúrcuma, para dar color. Hay aquí mucho de sobreentendido, desde la imaginación colectiva hasta el valor económico



y social, que tiene el grano para la cultura original, pero quien desconoce el medio necesita aclaraciones: cómo un pueblo puede sobrevivir con sólo jugo de caña; cómo de una semilla perdida se obtiene la cúrcuma; cómo de un rey asesinado por los súbditos, que se vengan de su perversidad, surge el dios Wisnu.

“El origen de los nombres Buleleng y Singaraja”, con una historia muy simple, podría llamarse relato “etimológico”. El primero, muy poético, es nombre del árbol cuyos frutos son “alimento favorito de las tórtolas”; el segundo es composición de singa, león y rajá, palabra de origen sánscrito, o quizá anterior, de una antiquísima lengua indoeuropea, que se transmitió al árabe como tal (de ahí *maraharaja*), al latín como rex, a las lenguas romances de Europa como rey y sus variantes (quedó también en el alemán Reich y en el inglés right). Otro relato etimológico, “El origen del nombre Tunyan”, a propósito de un árbol que despidе olor a incienso, es, a la inver-



sa del anterior, desarticulado y oscuro, porque el propósito del relato se pierde en un acto de prohibición. “El nacimiento de la isla de Timor”, donde, con naturalidad, platican humanos y lagartos, alude al cocodrilo que da forma a la isla. “El origen del estrecho de Bali” es la historia de un hijo parrandero y jugador, que provoca la ira del padre y de su benefactor, una serpiente que arroja piedras preciosas de su cola. Pero hay aquí un tránsito brusco, porque el estrecho no tiene relación con toda la historia, sino con un corte que el padre hace en la tierra con un bastón. Otro más, “El origen del nombre de Minangkabau”, puede ser bastante tardío, pero no más allá del párrafo inicial, que delata influencia occidental geográfica y cultural, nada particular después de años de colonialismo. Puestos a juntar el extraño exordio con el cuerpo del relato, no cuesta suponer que el dato se coló por vía culta y se asimiló según permitieron imaginar la distancia y la extrañeza de la cultura original; el resto, prescinde totalmente de ese dato inicial:

“Trescientos cincuenta años antes de Cristo, reinaba un soberano muy famoso...; su reino era muy grande y se extendía desde Grecia en Europa hasta Pakistán en Asia. Este soberano tenía tres hijos. El mayor era rey de Roma, el segundo era rey de China... y el menor navegó hacia el sur en busca de algún continente nuevo y deshabitado.”

Me detuve en estos relatos, porque significan la búsqueda de algo, alguna explicación para lo que no parece tenerla; la mitad de un coco puesto de boca se convierte en montaña, alguien, poco digno de su destino, se transforma en piedra; las piedras lloran; las serpientes conceden deseos. El accidente geográfico y la fantasía dan forma a lo cotidiano; el vivir diario se combina con la búsqueda de lo imposible; el mundo tiene como espejo el inframundo, porque, en ambos, siembra y cosecha, sueño y vigilia transcurren sin variantes.

Aunque crueldad y arbitrariedad sustentan, con frecuencia, el hilo a veces demasiado delga-

do, de la historia, porque no llega a argumento, hay, en las cuatro páginas escasas de Ni Tuwung Kunin, cuento de Bali, una serie de datos: padre arbitrario y misógino, jugador empedernido e intolerante, que sacrifica a su hija para conservar su gallo. El arrepentimiento que sigue es una salida rápida, con el único propósito de cerrar la historia. Lo poco que puede sacar en claro la mentalidad occidental es que, en Bali, son comunes las peleas de gallos.

Destacan en estos cuentos dos elementos que parecen de mucha trascendencia: el nombre de los personajes, incluso los secundarios, y, con frecuencia, la ubicación exacta del territorio, aunque no falta el “había una vez, en un pueblo lejano...” “Sabai Nan Aluhi”, cuento de Sumatra, puede servir aquí: “En el valle de Tarok, en la desembocadura del río Batang Aga, había una casa de gran tamaño habitada por una pareja de esposos: Rajo Badanding y Sadu Saribai; tenían un hijo y una hija. Él se llamaba Mangkutak Alam y ella Sabai nan Aluhi... Entre los pueblos cercanos había uno llamado Situjuh. Ahí vivía Tajo nan Panjan, quien era un hombre muy respetado. Él era amigo de Rajo Babanding, pero sus vidas eran muy diferentes... Rajo nan Panjang fue el primero en llegar, acompañado de tres personajes: Rajo nan Kongkong, Lompong Bartuah y Palimo Banda Dalam. Al ver que sus acompañantes eran insignificantes frente a Rajo Bandanding, Rajo nan Pajang dijo...” No importa aquí lo que se dijo, sino la sucesión de guturales y fricativas que componen los nombres; los ojos pasan por ellos y los reconocen de manera fotográfica, porque, sin instrucción precisa, esa sucesión de sílabas, reconocibles para un hablante de español en dentales y nasales, puede resultar en una serie cacofónica que mueve a risa.

En cuanto a la ubicación geográfica, sólo vale la fe; es posible que haya un río con el nombre de Aga, un valle denominado Tarok o sean producto de la invención, pero aquí y en otros relatos, aunque no se desprenda del conjunto la

importancia que puedan tener, los lugares se indican con precisión. Valdría la pena, para entrar con más soltura en un medio que no nos es familiar, razonar sobre estos detalles y ver en qué contribuyen a la transmisión de los relatos.

Como es de suponer, no abunda el lenguaje elaborado; la descripción y las emociones están en lenguaje directo, con variantes escasas. Una que otra figura de naturaleza comparativa, no metafórica (bailaba como tigre, por ejemplo), se inserta más para orientar que para adornar el texto, y la belleza o fealdad reciben ese nombre sin amplificación; con frecuencia se prescinde de lo feo y se destaca lo bello o éste, por artes diversas, surge de lo feo: Joko Kenil, el hombre vasija, se convierte, por obra de la magia y un acto generoso, en un joven “noble, ágil, varonil y apuesto”. Es inevitable reconocer aquí el sapo occidental que, también por magia y generosidad, se convierte en príncipe.

Lo que el lector despreocupado encuentra aquí es suficiente. El otro, que por profesión o vicio, se ha convertido en inquisidor de lo que lee, siente que falta algo que llamaré cronarqueología, buscar tan atrás como permitan la historia y la tradición el origen de estos relatos. En “Minangkabau”, que significa “la victoria del búfalo”, no es difícil darse cuenta de que se cosieron el periodo colonial con otro que se pierde en el tiempo; en la segunda parte, rica en información rural y urbana, un pueblo en desventaja y condenado a la derrota, consigue, con astucia, invertir su destino, que conservó la tradición de Sumatra como lección para el futuro.

“Suele la novedad causar nuevos pareceres y contradicciones” observa un crítico del siglo diecisiete. La antología puede dictar reacciones como ésas, pero es necesario tener en cuenta que se trata de un libro de difusión. Paso por alto las notas, que resolverían en muchos casos preguntas inevitables (¿qué es?, ¿por qué?). Tenemos aquí sólo una muestra. En lo que vendrá, se llenarán los vacíos y, en lo posible, se despejarán las dudas. ❧



*Johann Wolfgang Goethe*

1749 - 1832

# Römische Elegien, XVIII

## / Elegías romanas, XVIII (1795)



Eines ist mir verdriesslich vor allen Dingen, ein andres  
Bleibt mir abscheulich, empört jegliche Faser in mir,  
Nur der bloße Gedanke. Ich will es euch, Freunde, gestehen:  
Gar verdriesslich ist mir einsam das Lager zu Nacht.  
Aber ganz abscheulich ists, auf dem Wege der Liebe  
Schlangen zu fürchten, und Gift unter den Rosen der Lust,  
Wenn im schönsten Moment der hin sich gebenden Freude  
Deinem sinkenden Haupt lispelnde Sorge sich nach.  
Darum macht Faustine mein Glück: sie teilet das Lager  
Gern mit mir, und bewahrt Treue dem Treuen genau.  
Reizendes Hindernis will die rasche Jugend; ich liebe,  
Mich des versicherten Guts lange bequem zu erfreun.  
Welche Seligkeit ists! wir wechseln sichere Küsse,  
Atem und Leben getrost saugen und flößen wir ein.  
So erfreuen wir uns der langen Nächte, wir lauschen,  
Busen an Busen gedrängt, Stürmen und Regen und Guß.  
Und so dämmert der Morgen heran; es bringen die Stunden  
Neue Blumen herbei, schmücken uns festlich den Tag.  
Gönnet mir, o Quiriten! das Glück, und jedem gewähre  
Aller Güter der Welt erstes und letztes der Gott!

Una entre todas las cosas me parece molesta; otra  
me es odiosa, me subleva cada fibra  
con sólo pensar en ella. Quiero a ustedes, amigos, confesarlas:  
me parece muy molesto estar solo, de noche, en la cama;  
pero es en demasía nefando temer a que, por la senda del amor,  
aparezcan las serpientes con su ponzoña bajo las rosas del placer,  
cuando, en el momento más bello, ahí donde se ofrece la alegría,  
se hunde tu cabeza ante el mortificante silbo que se acerca.  
Por eso a Faustina se debe mi gozo: la cama comparte  
conmigo; y guarda a quien le es fiel idéntica fidelidad.  
La presta juventud desea obstáculos tentadores; yo,  
confortarme cómodamente, por largo tiempo, con bienes seguros.  
¡Cuánta dicha! Intercambiamos besos francos,  
sorbemos e infundimos aliento y vida sin temores.  
Nos complacemos, pues, de las noches largas; escuchamos,  
apiñados pecho a pecho, tormentas y lloviznas y borrasca.  
Y cae así cercana el alba; las horas traen  
nuevas flores consigo, engalanándonos el día festivamente.  
¡Concédanme, romanos,\* la felicidad, y que a cada cual otorgue  
dios este bien, el primero y supremo de todos en el mundo!

Traducción de Oliver Manuel Peña

\* El original dice *Quiriten*, en español quirites, nombre que se daba a los ciudadanos de la antigua Roma.

## *En los Jardines de Salley, 1889*



### *Down the Salley Gardens*

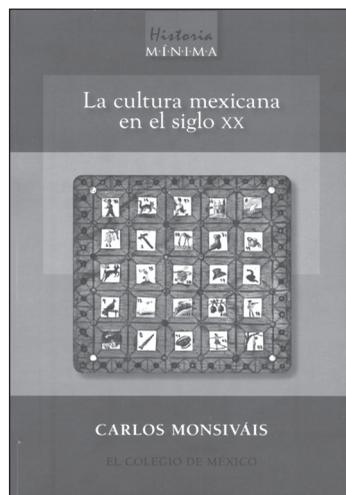
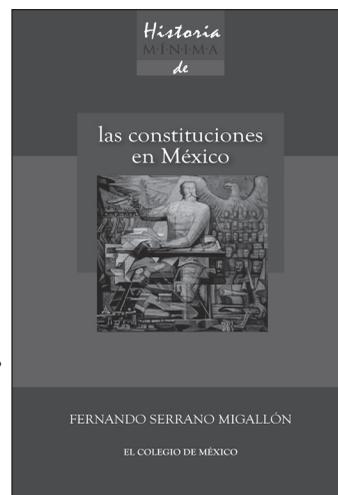
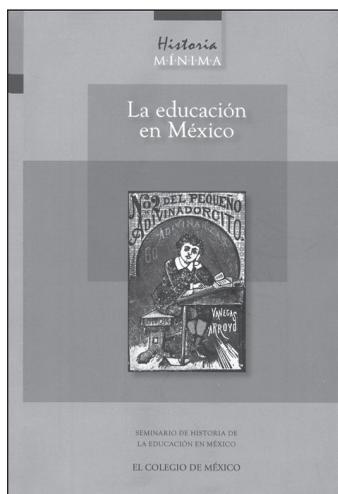
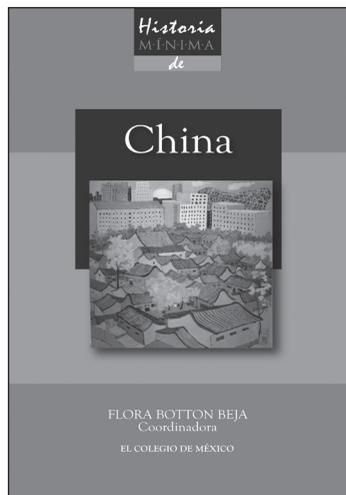
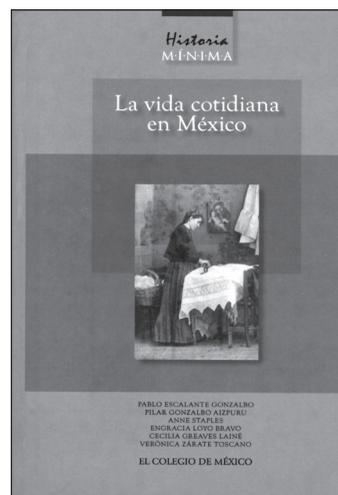
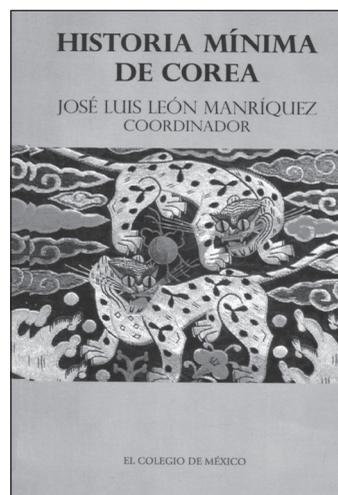
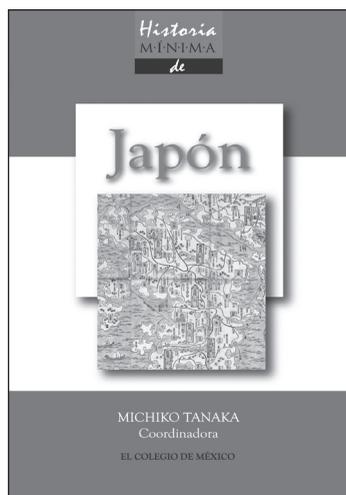
Down by the salley gardens my love and I did meet;  
She passed the salley gardens with little snow-white feet.  
She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree;  
But I, being young and foolish, with her would not agree.

In a field by the river my love and I did stand,  
And on my leaning shoulder she laid her snow-white hand.  
She bid me take life easy, as the grass grows on the weirs;  
But I was young and foolish, and now am full of tears.

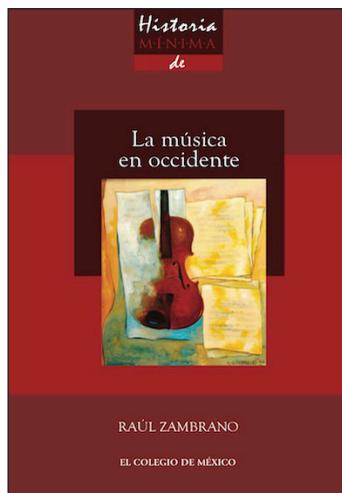
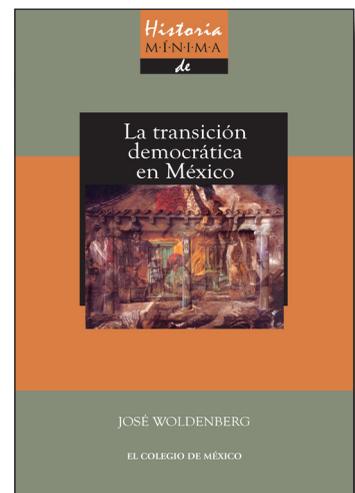
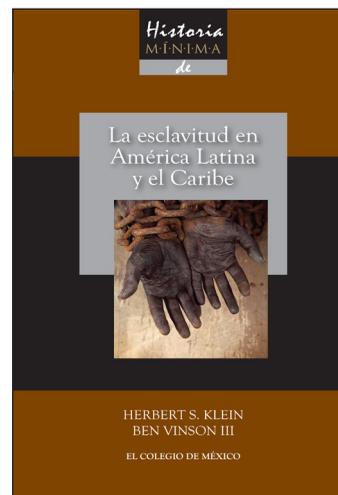
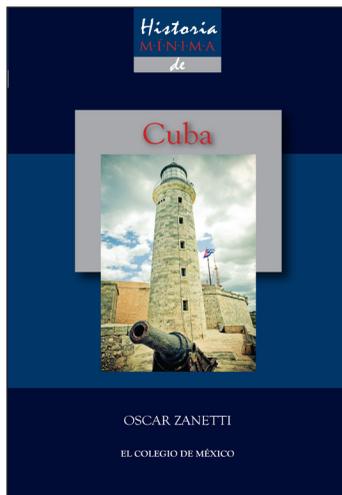
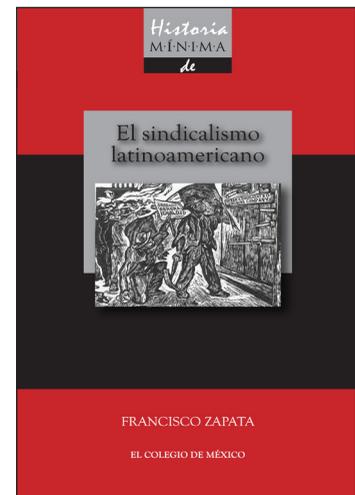
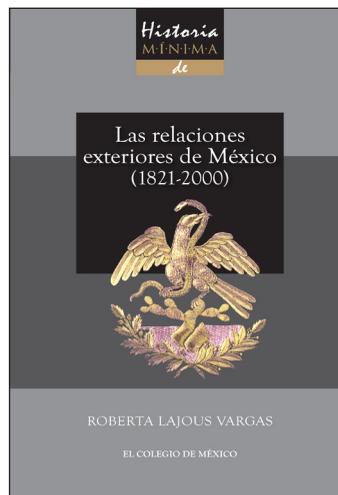
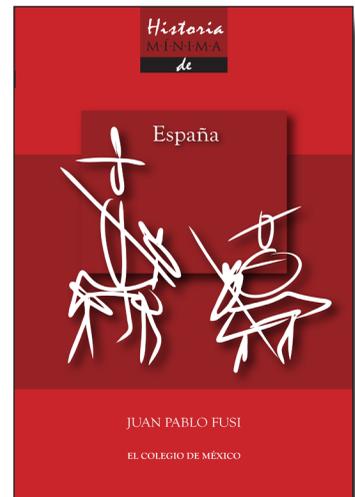
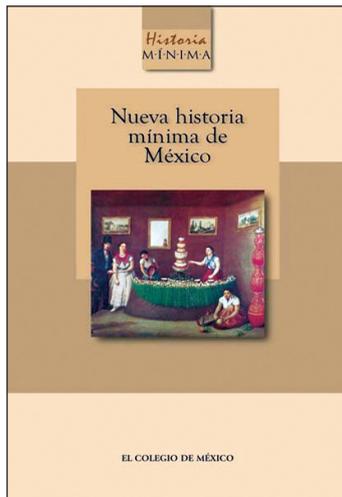
En los jardines de Salley a mi bienamada vi  
mientras ella los cruzaba con pies de nieve de abril.  
Me pidió tener la calma del retoño del añil  
pero, al fin joven y tonto, sus consejos desoí.

En un prado junto al río descansando con mi amor,  
su blanca mano de nieve en mi cabeza posó.  
Me pidió tener la calma del hibisco carmesí  
pero, al fin joven y tonto, mi llanto no tiene fin.

Traducción de Jorge Brash



**El Colegio de México, A. C.,**  
Dirección de Publicaciones, Camino al Ajusco 20,  
Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F.  
Para mayores informes:  
Tel. 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,  
Fax: 5449 3000, ext. 3157 o Correo electrónico:  
publicolmex@colmex.mx



**El Colegio de México, A. C.,**  
Dirección de Publicaciones, Camino al Ajusco 20,  
Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F.  
Para mayores informes:  
Tel. 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,  
Fax: 5449 3000, ext. 3157 o Correo electrónico:  
publicolmex@colmex.mx