Contemporáneos: la narrativa de un grupo de poetas

El grupo mexicano de los Contemporáneos resulta ser, como casi todos los grupos generacionales, un conjunto de individualidades azarosamente coincidentes en el tiempo, con unas determinadas concomitancias y una inmensa cantidad de diferencias[1]. Las revistas en las que colaboraron o que fundaron son las que más han contribuido a fijarlos colectivamente, en especial la que da el nombre al grupo, aunque sea precisamente la publicación menos representativa y definida de todas. Nunca proclamaron ningún ideario conjunto ni suscribieron nada que pueda identificarse con un manifiesto. A pesar de ello, sería difícil encontrar otro nombre más lleno de evocaciones o que goce de más solidez en la historia literaria mexicana.

En estas páginas voy a centrarme exclusivamente en su labor narrativa, a la que andaban ávidamente entregados mediada la década de los veinte —según indican los capítulos y adelantos publicados en *Ulises*—, y que al parecer se perdió sin trascender. Eso es al menos lo que se deduce de las opiniones de muchos críticos y amigos que han hablado de su fracaso como novelistas o que han juzgado su novela como una aventura personal sin consecuencias[2]. Pero cada vez está más claro que esa aventura, a

[1] *Acepto los nombres que generalmente se engloban bajo el epígrafe de Contemporáneos: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza y Enrique González Rojo, a los que siempre cabría añadir «algunos compañeros de viaje».*

[2] *«De la obra de los Contemporáneos, su escasa narrativa ha envejecido mal», dice Luis Cardoza y Aragón en «Retrato de los Contemporáneos»,* Revista de Bellas Artes, *Número monográfico, núm. 8, noviembre, 1982, pág. 3. En el artículo titulado «Los Contemporáneos: la decepción, la provocación, la creación de un proyecto cultural», incluido en la misma revista, Monsiváis la llama «tristísima»; Salazar Mallén ha sido, por el contrario, uno de los más insistentes propugnadores del valor de la prosa de los Contemporáneos, casi por encima de la poesía, a la que culpa de la marginación narrativa del grupo: «Quizá la incidencia en este punto de vista y la conformidad a priori con él, haya determinado la creencia de que la*

la que dedicaron varios años, es simplemente otra vertiente del conjunto de su producción y debe ser estudiada como parte indisociable de un ideario estético que aplicaron por igual a la poesía y a la prosa. A pesar del riesgo de que nos pasemos descubriendo a cada rato lo ya descubierto, no podemos ignorarla. Consecuentes con la mejor lección de los Contemporáneos, se trata de recuperar la tradición o la parte de la tradición que ellos representan[3].

Torres Bodet piensa que si la generación a la que pertenecen se salva, será por la originalidad y la gracia de sus poetas, pero al mismo tiempo llega a escribirle a Villaurrutia que «una literatura que no tiene sino poetas acabará, pronto o tarde, por no merecerlos» y añade que «la única poesía que dura es la que toda una tradición de buenos prosistas prepara»[4]. Pese a ser insistentemente descalificados por vivir ajenos a la realidad histórica de México y por practicar una literatura de modelos europeos, su envergadura como poetas era indiscutible —y con el tiempo la confirmarían generaciones posteriores—; la prosa, por el contrario, parecía ser lo más débil, lo más episódico y además plasmación exacta del «afeminamiento» en la literatura[5]. La cultura oficial había establecido un modelo narrativo que apuntaba hacia «la novela de la Revolución»; para los muchachos de *Ulises*, sin embargo, este tipo de narrativa representaba la síntesis de lo que más rechazaban: un costumbrismo efectista, un México salvaje, el pintoresquismo de las formas y los motivos folclóricos, una literatura a la medida del turista, que en una máscara, un sarape o una fotografía cree llevarse la esencia de México. Mientras los futuros Contemporáneos negaban el carácter revolucionario de esa literatura, sus enemigos les negaban a ellos la autoridad literaria o moral para efectuar tal crítica. Ello no les impidió emprender la tarea de innovar o de fundar una nueva tradición en la novela. A su juicio, el país que inventa el género en América con Fernández de Lizardi, había producido ejemplos mediocres a lo largo del siglo XIX y ninguna obra cumbre dentro del realismo y el naturalismo: Ni Rabasa, ni López Portillo y Rojas, ni siquiera Gamboa eran nombres que les merecieran ningún respeto. Los colonialistas practicaban a sus ojos una extraña arqueología. ¿Qué había entonces digno de aprovechamiento? Sin duda, más próximos a ellos en edad y en inquietudes, estaban los hombres del Ateneo. En las páginas de Alfonso Reyes, de Torri, de Silva y Aceves, de Díaz Dufoo Jr. descubrieron un nuevo hálito renovador que los sorprende y estimula. Por otro lado, en la lectura de los autores franceses encontraron las herramientas para iniciar la aventura de la prosa. Colocados a la sombra de Proust, maestro indiscutible y lejano, o guiados por el más sentido amigo de dudas y desafíos, Gide,

obra en prosa de los Contemporáneos carece de valor u ocupa un segundo término. Lo contrario es la verdad: la obra en prosa de los Contemporáneos es mucho más importante que la realizada por los poetas. Más importante en cuanto a trascendente, en cuanto que ha influido más profundamente en la realidad cultural». Véase su artículo «Los prosistas de Contemporáneos», Casa del Tiempo, *núm. 48, enero de 1985, págs. 5-36, pág. 24.*

[3] *Como supo ver acertadamente Guillermo Sheridan: «La prosa narrativa, crítica, tipo cronista, el teatro, el cuaderno de apuntes, la correspondencia, no pueden quedarse en el plano de un puro nutriente exegético o una versión secundaria y fallida de la poesía: es importante revalorar estos textos, pues en ellos nos jugamos también la certidumbre de una lección, la de que los Contemporáneos son nuestros clásicos modernos», en* Monólogos en espiral. Antología de la narrativa de los Contemporáneos, *México, INBA, 1982, pág. 5.*

[4] *Carta fechada el 17 de agosto de 1933, en «Los Contemporáneos por sí mismos»,* Revista de la Universidad de México, *XXI, núm. 6, febrero, 1982, pág. III.*

[5] *El término fue acuñado en la polémica de 1925 frente a su opuesto «viril» con el que se quería definir una novela nacionalista y totalmente propia.*

frecuentan además a Jean Giraudoux, Paul Morand, Jules Romains, Valéry Larbaud, entre muchos otros[6].

Fue así como «un día del siglo XX la novela se enamoró del poema». La frase de Owen resume perfectamente la práctica narrativa de los Contemporáneos, que pretende ser fundamentalmente una narrativa de desdibujamiento de límites o el ejercicio del arte como un espacio sin fisuras ni divisiones: «Fue Alejandro Arnoux, nos parece, quien imaginó la novela del riel que desfalleciendo de amor, por su vecino, logró acercarse a él e hizo que el tren descarrilara. Un día del siglo XX la novela se enamoró del poema y la literatura pareció que iba a descarrilarse sin remedio, pero ya Giraudoux había inventado unos neumáticos que hacen inútil la vía»[7]. Si no se quiere caer en digresiones bizantinas en torno a los géneros o en reducir su novela a un mero divertimento, tenemos que partir de esta idea. Fueron poetas, es cierto, y su prosa una prolongación, hasta cierto punto inevitable, de ese quehacer. No pretendían cuajar una obra novelística aparte, esto es, desconectada de sus preocupaciones líricas, pues todo era uno. Las renovaciones buscadas tenían que ver con la palabra y en buena medida con la abolición de las barreras entre los géneros. Sus contemporáneos del mundo estaban haciendo lo mismo, ponerse «el gabán de la prosa» al derecho, al revés y los más osados, como Antonio Espina, de canto[8]. Es decir, todos estaban jugando a aligerar la prenda pesada de la novela partiendo de un extraordinario sentido lúdico, abandonando el descriptivismo, la discursividad y el concepto, para entregarse a la imagen. Y ello por su compromiso con la modernidad, tal y como se expresa en el comentario a la reseña española de *Margarita de niebla,* en la sección de «El curioso impertinente», de *Ulises,* por supuesto:

> El tono de esta manera de prosa lo pide y lo da una porción de la época. Para no hablar de la aparición de Proust o de Giraudoux en Francia, y de Joyce en Inglaterra, pensemos en la publicación casi simultánea, sintomática, de tres libros de autores españoles nuevos: «Pájaro Pinto», de Antonio Espina; «Víspera de gozo», de

[6] *Sheridan piensa que la decisión de escribir prosa se adopta como proyecto generacional a partir de* La llama fría, *de Gilberto Owen, que aparecería publicada en el suplemento de* El Universal Ilustrado *dirigido por Noriega Hope, el 6 de agosto de 1925. No fue la primera pues el propio Owen, cuando contaba apenas veinte años, tenía escrita ya una obrita llamada* Desvelos *(que aparecería póstumamente) y Novo asegura que* El joven *se remonta a 1923. En cualquier caso, «el afán narrativo hizo su entrada en el grupo con la misma súbita urgencia con la que lo haría el teatro un par de años más tarde», y desde luego no fue obra del azar. Entre las causas más destacables se incluye la lectura de la* Revista de Occidente, *que contenía toda la labor de los jóvenes narradores españoles. En Guillermo Sheridan,* Los Contemporáneos ayer, *México, FCE, págs. 241-242.*

[7] *«Pájaro Pinto», reseña de la novela del mismo título, de Antonio Espina,* (Ulises, *México, FCE, 1980, núm. 1, pág. 26).*

[8] Ibid. *Las palabras exactas de Owen son: «podemos afirmar que Salinas, el lineal, se ha puesto el gabán de la prosa al derecho; Jarnés, el barroco, se la puso al revés, y sólo Espina, el despedazado, de canto. Queremos decir, con eso, que es su voz, si no la que más apreciamos, sí la preferida por más cercana a nosotros...». A su juicio, Espina fue el primero en utilizar la greguería.*

Pedro Salinas y «El profesor inútil», del mismo Benjamín Jarnés, inconciliables por la diversa personalidad pero ejemplos todos de una manera de entender la prosa. Ni Jarnés es maestro de Salinas, ni éste de Espina, ni Espina, a su vez, de Marichalar, que también cultiva una prosa nueva que no ha sido publicada en volumen y que se opone, como la de sus contemporáneos, a la prosa heredada, académica[9].

Estos son los nombres en cuya compañía quieren estar, no porque se consideren sus discípulos, sino porque son, estrictamente hablando, sus contemporáneos. Para desechar la lógica de las influencias, en *Ulises* se propone un juego que consiste en atribuir diferentes frases al autor al que suponga que pertenecen. La semejanza de estilo es tal que resulta imposible distinguirlos.

En fin, el proceso es similar al que se da entre los españoles. Salinas habla de que «se está sacando la novela de su servidumbre, antes inevitable, casi siempre, a la visión analítica y reproductiva de lo humano». Para probarlo, dice que basta un fenómeno acaecido en la prosa de los últimos años y «es la desintegración de sus formas discursivas, su fragmentación, a veces atomística, de la que resultan esas variantes del mismo hecho llamadas 'glosas', de Eugenio D'Ors; 'aforismos', de José Bergamín, y 'greguerías', de Ramón Gómez de la Serna. No de otra forma podemos explicarnos la obra de éste último, sino como un desengaño de la prosa y que en el fondo no es sino resultado del imperio del lirismo que atraviesa todos los géneros indiscriminadamente[10]. Francisco Ayala se refiere a que los relatos del grupo —del grupo español— poseían una base de experiencia que se reducía a «cualquier insignificancia, o vista o soñada, desde la que se alzaba la pura ficción en formas de una retórica nueva y rebuscada, cargada de imágenes sensoriales»[11].

Nuestro grupo se resistía, sin embargo, a que tales propósitos encajaran dentro de los rasgos con los que ya Ortega y Gasset había definido el arte contemporáneo. Por eso reaccionaron con verdadero furor a las tesis orteguianas que, vistas desde México, confirmaban los ataques de los propugnadores de la literatura «viril». Sus discrepancias con el texto de *La deshumanización del arte* eran definitivas: a estas alturas no creían en una novela sujeta a un argumento («el asunto ha muerto», dirá Torres Bodet) y a unas coordenadas espacio-temporales medibles a las que se llaman comúnmente realidad. La realidad ha trascendido a zonas interiores —la memoria, la conciencia, el sueño—, y el arte que intente expresarla ha de ser más humano por fuerza. No es deshumanizar lo que el arte pretende, opina Cuesta, sino desromantizar la realidad[12]. Por supuesto los «virilistas» encontraron en Ortega un argumento —de lujo además— para hostigarlos. Descastados, desenraizados, al cabo, de su propio solar, resultaba que todo lo humano les era indiferente. Pero ellos, a lo suyo...

[9] Ulises, *núm. 5, págs. 24-25.*
[10] *Pedro Salinas,* Literatura Española siglo XX, *Madrid, Alianza, 1980, págs. 42-43.*
[11] *Francisco Ayala,* La cabeza del cordero, *Madrid, Alianza, 1981, pág. 10.*
[12] *Cfr. Sheridan,* Los Contemporáneos ayer, *pag. 247.*

No voy a ocuparme de la totalidad de las novelas del grupo, sino que trataré de extraer algunas conclusiones generales de las primeras aparecidas, que son al mismo tiempo las más destacadas. Me refiero a las ya mencionadas *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet y *Return ticket* de Salvador Novo[13]. Fue, no obstante, la de Torres Bodet la primera en aparecer, en 1927; las de Owen y Villaurrutia lo hacen en 1928. Gorostiza, según confesiones epistolares, también planeaba la suya pero nunca, que sepamos, llegó a escribirla completa.

Hay que empezar señalando las dificultades de análisis que presenta este tipo de narrativa al carecer de argumento, de estructura y de todos los asideros comunes para llevarlo a cabo. Nos movemos exclusivamente en un universo de palabras sin finalidad.

Como si Narciso hubiera leído a Freud

Parece indudable que esta narrativa nace de una satisfacción interna, de un estar a bien con la literatura: «Tan dichosa que, para romper todo compromiso externo con la acción, todo diálogo, se ha hecho monólogo interior, autobiografía de pausas y, para sentirse más sola, se extiende desnuda sobre su reflejo y viaja en él, sobre su propia conciencia, como un Narciso que hubiera leído a Freud y que, en vez de acuñar su imagen en la moneda redonda, inmóvil, de una fuente, prefiriera fluir con el arroyo que, al retratarlo, lo corrige, lo deshace y, a pedazos, lo reconstruye»[14]. Desde luego, el protagonista inequívoco de esta novela es el «yo», un «yo» que no necesariamente remite al autor tal y como lo concebimos tradicionalmente (y ahora explicaré por qué), sino más bien al punto de vista desde el que se percibe y analiza la visión de lo existente, habida cuenta de que en lo existente cabe tanto lo real exterior como lo real íntimo. Narciso ha leído a Freud, lo que equivale a decir que los jóvenes de *Ulises* han leído a Proust y al hacerlo han descubierto que en la memoria y en ese inconsciente perdido que sólo el arte o el psicoanálisis pueden recuperar, se encuentra uno de los materiales más preciosos de la creación literaria. No es necesario salir de uno mismo para novelar ni empeñarse en crear un nuevo héroe. El arquetipo del héroe tradicional ha soportado ya todas las situaciones y trances posibles según las modas y las variantes del género, ha pasado por aventuras amorosas, viajes llenos de desafíos, conflictos espirituales, suicidios y toda clase de torturas psicológicas. Ya todo ha sido hecho. ¿Qué queda? Inventar el «yo» tal vez, o al autor que se crea a sí mismo desde dentro, sin distracciones de anécdotas o personajes. El

[13] *Estas cuatro novelas están recogidas en la antología de Juan Coronado,* La novela lírica de los Contemporáneos, *México, UNAM, 1988. Cada cita irá seguida de la página correspondiente entre paréntesis.*

[14] *Jaime Torres Bodet, «Novela como nube»,* Contemporáneos, *México, FCE, 1979, núm. 4, septiembre, 1928, pág. 88.*

«yo» era tan determinante como la presencia de ese «yo» en el mundo. Formaba parte del mundo y era un mundo al mismo tiempo. Disyunción y síntesis. Camino de doble sentido. La autobiografía resulta entonces un procedimiento irrecusable pero igualmente aleatorio, pues en esta novela «El autor lo es todo como en la poesía y, como en el poema cada palabra, cada frase vale por sí, por su propia virtud»[15]. Ortiz de Montellano, a quien pertenecen estas palabras, cree además que el novelista tradicional también ha muerto, en parte porque el cine le ha robado esa dimensión de creador de mundos. En esta tesitura, el novelista contemporáneo —a mitad de camino entre Robinson y Simbad— tiene dos alternativas. La primera con dos posibilidades:

> O poetiza la prosa recreándose en su propio juego, desrealizándola en el narcisismo del cuaderno de notas lleno de apuntes personales, creando primero los objetos para subsistir —como el Robinsón de la Isla—, o se lanza a la aventura del viaje por sus sueños y sus instintos en diálogo con Freud.

La otra alternativa lleva al novelista a construir extrañas alegorías con las que busca sorprender y retener a un lector que se le escapa, sea cual fuere el camino elegido.

> Salvan a la novela actual —o al estilo de la novela por hacer— la poesía y el humorismo pero, sobre todo, el buen gusto. Lo cursi y lo sentimental murieron de su propia vida, definitivamente. Y para triunfar o asomarse siquiera a la vanguardia de este género sin especie: el hombre externo a quien copiar, se requiere ser creador, poeta, no creatura.

Conviene recordar, no obstante, que el subjetivismo, la primacía del «yo» como eje del relato, la transgresión de los moldes tradicionales del género y hasta la búsqueda del eterno femenino están en la literatura del estridentista Arqueles Vela, quien ya denominó a *La señorita etcétera* novela poética. Contemporáneos y estridentistas se hallaban más cercanos narrativamente de lo que sus mutuos desprecios dejaban traslucir.

A la sombra de las muchachas

Varios elementos nos hacen pensar que, excepto la novela de Salvador Novo, las tres restantes parten de un mismo punto de referencia y hasta se las puede considerar tres variaciones sobre un mismo tema. El asunto en las tres, aunque mínimo, es básicamente el mismo: un joven entra en relación con dos mujeres, semejantes-opuestas, e inicia un debate introspectivo en el que trata de averiguar de quién realmente está enamorado. La elección final no disipará nunca la duda de que ésa fuera la elección

[15] *Bernardo Ortiz de Montellano,* Contemporáneos, *núm. 2, julio, 1928, pág. 208.*

correcta. Probablemente la consecución del deseo en una de ellas es suficiente para que el interés se vea disminuido, o la duda inicial se resuelva, cuando ya es demasiado tarde, en favor de la otra.

Novela como nube, (escrita en 1926 y publicada en 1928) se dividie en dos partes: «Ixión en la Tierra» e «Ixión en el Olimpo». La primera está integrada por una búsqueda del amor. Cada especie de capítulo nos acerca a imágenes diversas de la mujer anhelada (Ofelia, Elena, Eva), y al estar mínimamente conectados entre sí dan la sensación de ser partes independientes de un poemario dedicado al eterno femenino. Parece que nuestro protagonista intenta cometer un asesinato en la figura de una de esas mujeres. En la segunda parte, mientras convalece del frustrado asesinato y enfrenta también la frustración de su amor por Elena —amor de juventud—, renace en un Olimpo llamado Pachuca y encuentra a otra mujer más tangible, más real, con la que acaba casándose. Ixión fue castigado por Júpiter a girar eternamente en una rueda envuelta en llamas. La rueda de Ixión-Ernesto es el matrimonio, y su auténtica condena, realizar unos eternos «monólogos en espiral».

En *Margarita de niebla* el protagonista vive un romance «intelectual» con una muchacha, por la que siente atracción y rechazo en la medida que se aleja o se aproxima a su concepto de lo femenino. La presencia de otra mujer, Paloma, aumenta sus contradictorios sentimientos, pero un viaje repentino fuerza finalmente la decisión del matrimonio con Margarita. La duda permanece, le queda la certeza de una felicidad mediocre:

> Cuando la vida se prolonga demasiado en un sitio cualquiera, las costumbres, los hechos, los seres acaban por irse envenenando para nosotros sin que nos demos clara cuenta de ello. Besamos la misma boca, recorremos la misma calle y creemos que el placer de esta boca besada, de esa calle recorrida es igual al que nos proporcionaron la primera vez. Mentira. Bajo la apariencia amable de una repetición el descubrimiento ha ido congelándose en memoria. Éramos los pintores de cada emoción. No nos resignamos a ser los fotógrafos de nuestra pintura.
>
> Por eso lo que me inquietó de este viaje de bodas —el viaje mismo— es lo que me consuela ahora del matrimonio y, en cierto modo, lo justifica. Seguramente, haber elegido a Margarita para compañera de viaje fue un error. Pero ¿me habría decidido a viajar si ella no me hubiese obligado a hacerlo? Imagino lo que podría ser mi existencia al lado de Paloma, la absoluta subordinación de ambos a la dulzura equívoca de la costumbre. Cuando dos seres se comprenden tan perfectamente ¿les queda algo más que callar, o morir? (MN, 183-184).

En *Dama de corazones,* por el contrario, la dualidad femenina que representan Aurora y Susana no la vive el «yo» protagonista como un verdadero conflicto, pues ni siquiera se ve obligado a elegir entre ellas. Digamos que logra una fusión sin compromisos:

Susana no es tan diferente de Aurora... Así Susana en Aurora, así Aurora en Susana.
Por momentos puedo confundirlas como ellas confunden sus manos entrelazándolas...
¿Por qué mis ojos las diferencian al grado de hacer de ellas heroínas rivales de un novelista cualquiera?
Ahora se sobreponen en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja (DC, 197).

Sin que medie ninguna explicación, el personaje que llegó de visita a la casa de las primas desaparece. Se marcha para siempre. Su elección es el rechazo del dilema: «Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir».

La existencia de estas concordancias —aparte de otras en las que abundaré de inmediato— llevan a pensar en un acuerdo previo para escribir sobre una misma trama, o sobre motivos comunes. El modelo inmediato es Marcel Proust y, en concreto, su obra *A la sombra de las muchachas en flor*. El hecho de que Gilberto Owen pensara titular originalmente su novela como *Muchachas* confirma la hipótesis. Aunque se peleen por adjudicarse la primogenitura de la creación y, por tanto, el mérito de la idea, fueron escritas casi simultáneamente y poseen demasiadas coincidencias para desestimar un pacto secreto entre los tres escritores. Nadie, a pesar del relativo éxito que tuvieron (*Margarita de niebla* vio en seguida una segunda edición), «pareció advertir —apunta Sheridan— la semejanza que palpita bajo los tres ensayos y, por lo mismo, el carácter experimental que, dentro del experimento mismo, fraguaban sus autores»[16].

Entre sueños y espejos: perderse para encontrarse

En este orden hay que insertar su condición de novelas construidas desde y para la ensoñación. «Hace tiempo que estoy despierto» es la primera frase de *Dama de corazones* y, sin embargo, a partir de ahí nos adentramos en el espacio intermedio entre la vigilia y el sueño, lo que permite que la conciencia vague sin rumbo, fabrique paisajes, escenarios, y por supuesto, que el «yo» pueda contemplarse desde fuera. Como el espejo, que tiene la cualidad de devolvernos la imagen propia y a la vez hacernos sentir «otros», el sueño nos ofrece la posibilidad del desdoblamiento y de la perspectiva: «Estoy en la cubierta de un barco, en la noche. Me siento dichoso de observarme a poca distancia sin que yo mismo lo advierta, como tantas veces lo he deseado. Ahora sé de qué modo camino y cuál es mi estatura con relación las cosas» (DC, 209). Entre las sensaciones posibles se encuentra también la experiencia de la muerte:

[16] *Sheridan, entre otros, sustenta esta tesis que me parece irrebatible. Cfr.* Los Contemporáneos ayer, *pág. 306 y ss.*

Ahora, estoy muerto, Descanso. Escucho (...) No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un punto, cerca, lejos. Sobre todo, en no distraerse en mil cosas (...)

Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor, con los pensamientos dirigidos a un solo blanco que no gira como el blanco de los tiradores ingenuos que pierden su fortuna en las ferias. Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse (DC, 211-212).

Porque en parte creerse vivo o muerto es cuestión de fe, estados del alma alternativos que sólo en el sueño alcanzan realización plena:

¿Vivir la vida? No entiende la práctica de esta frase. Comprende (refiriéndose a Aurora) que no hacemos sino vivir nuestras costumbres. Apenas si en el sueño, vertiginosamente, vivimos en intensidad, en un solo instante, lo inesperado, lo trágico, la felicidad, el azar. Para ella, todo lo que no es sueño no es vida. Sonríe y añade que la más perfecta de nuestras costumbres en nada difiere de la muerte. Dormir sin soñar ¿qué otra cosa es sino morir? (DC. 224).

La atmósfera de onirismo total de la novela de Owen no requiere mayor comentario. No existen fronteras entre lo vivido, lo soñado o lo sentido. Todo es tan etéreo e inasible como una nube, empezando por la novela misma. No se sabe cuándo se despierta ni a qué; ni siquiera se sabe qué es el despertar.

Para Torres Bodet la vigilia presenta más inconsecuencias que el sueño: «Siquiera, en el sueño, los acontecimientos se suceden dentro de un orden que no escapa a cierta lógica de la imaginación (...) Pero ningún sueño, aun el que acusamos, durante el balance injusto de la vigilia, de haber hipertrofiado la fantasía hasta el absurdo, aun el que nos hace desfallecer con la droga de la locura, es tan ilógico como el despertar» (MN, 130-131). Se diría que la ensoñación es el estado natural del hombre y que lo que entendemos como despertar, la vigilia, nos veda muchas facetas de lo sensorial.

Otro tema recurrente en las tres novelas, y relacionado con las posibilidades de desdoblamiento del «yo», es el espejo, frente al que se encuentra situado el personaje en algún momento de la divagación introspectiva. El espejo, motivo mágico o diabólico para muchas culturas, reproduce la realidad sin que podamos intervenir en ella y devuelve la mirada de ese «yo» que se mira para verse.

Los ojos de la madre son, probablemente, el primer espejo en que se ve el ser humano cuando todavía no tiene conciencia de serlo y puede contemplarse, por tanto, sin desgarro, como una prolongación materna. La pérdida de ese espejo primero da a Ernesto, el personaje de la novela de Owen, una permanente duda sobre su identidad: «él había aprendido que

los espejos sólo lo son cuando nos miran» y cuando son absolutamente fieles a la propia imagen: «le parece increíble que pueda reflejar otro rostro que el suyo, que ya era en él como un cuadro, inmóvil y eterno, que no se borraría cuando dejara él de mirarlo». No puede aceptar un solo cambio en la percepción de sí mismo, so pena de sentirse perdido u otro. Necesita un espejo, unos ojos, como aquéllos de la madre.

En la obra de Torres Bodet el espejo es el testigo mudo del propio cambio. Ha ido acumulando una sobre otra las sucesivas imágenes de un «yo» mudable. Una vez perdidas en la memoria, esas imágenes ya no nos pertenecen, pero en alguna medida han ocultado la que de verdad somos:

> ¡Si el espejo pudiera reproducir la historia de las imágenes más que contuvo! ¡Si, en vez de haberlas dejado escurrir por el declive de la luz, las hubiera pescado en la red de su malla metálica! Desde el rostro del adolescente que era cuando empecé a afeitarme los domingos para ir a visitar a María Luisa, hasta el de hoy, ¡cuántos rostros ajenos he llevadao sobre el mío, oculto! Cada hora cambia un accidente de expresión en este paisaje. En la comisura de los labios, la sonrisa se repliega como una derrota y algo que no sabía definir está muriendo en la mirada: acaso el júbilo de una vida que fue descubrimiento y no se resigna a ser costumbre (MN. 147-148).

En *Dama de corazones* el personaje quisiera que el espejo aprehendiera la vida o sus momentos: «Tomo el espejo pequeño y lo encierro rápidamente en la maleta con la esperanza de que en otra parte, al verlo otra vez, conserve todavía la última imagen, el trozo de tapiz color de tabaco que ha copiado diariamente, durante tres meses» (DC. 226). Nada puede apresar lo efímero, salvo la memoria.

También forman parte del diálogo intertextual otros motivos menores: el viaje, por ejemplo, con el que se cierra o se abre algo en la vida de los personajes. Este viaje puede ser real —en tren— como en las novelas de Torres Bodet y Villaurrutia, o simbólico —de la tierra al Olimpo— como en la de Owen; también son motivo recurrente las anécdotas biográficas: Owen puede hacerle rememorar a Ernesto aquel día en que fue expulsado de clase junto a Jorge Cuesta, por reírse abiertamente del profesor que, traicionado en su vehemencia, explicó que «los ejércitos caminaron día y noche bajo los rayos del sol». No menos abundantes son las referencias a los amigos: «O todo se ha desteñido o Ernesto sufre un acromatismo exacerbado, como el alma incolora de su amigo Xavier» (NN, 58); o las alusiones málevolas a los que no están dentro del juego: Es el caso de Villaurrutia al encomendar su oración fúnebre a Jaime Torres Bodet cuando imagina su entierro:

> Ahora me llevan, ¿a dónde? Al cementerio. No se han olvidado de cerrar la tapa del ataúd. Ignoran que no estoy dentro de él. Sigo el cortejo. Para mi fortuna, nadie llora. Asisten a mi entierro como si acudieran a su décimo aniversario. Mi amigo Jaime dice con la misma voz conmovida que usa sólo en las grandes medias horas, rimada

con su corbata plastrón, la oración fúnebre. Me conoció menos de lo que yo pensaba. Confiesa que llegó a admirarme, pero yo adivino que no ha escrito el pensamiento siguiente: «a pesar de mi falta de virtudes». Me quiso más de lo que ahora confiesa. Recuerda nuestras pláticas sobre literatura, y las frases de novela moderna que jugábamos a inventar con un arte próximo al vicio, con un arte perfecto. Al llegar a este punto, arruga la frente como un recién viudo. Sin duda recuerda que el matrimonio es una larga conversación, frase de Nietzsche que yo volvía al revés diciendo que la conversación es un largo matrimonio. En seguida, se desborda en párrafos abundantes, llenos de metáforas botánicas. Habla de la risa, del llanto, y de todos los elementos que —ahora lo olvida— hicieron del arte del siglo XIX un arte impuro. De pronto, reacciona. Recuerda que siempre pusimos a Stendhal sobre Balzac y termina con una frase perfecta por lo breve, ofrecida en un movimiento lento como si su inteligencia la hubiese obtenido fotografiándola con la cámara ultrarrápida... (DC, 213).

Además, son innumerables las descripciones que incorporan en las tres novelas los movimientos vanguardistas de la época, como el cubismo:

Lo mejor es tenderse, cruzados los brazos, ante el rompecabezas plástico de ese rostro descompuesto, como por el olvido, por la lente poliédrica del botellón, allí enfrente. La nariz, bajo la boca, en el lugar del cuello. Tiene, aislada, un valor definitorio independiente; sensual, nerviosa, de aletas eléctricas como carne de rana en un experimento de laboratorio. Dos pares de ojos, en el lugar de las orejas, le brillan como dos aretes líquidos, incendiados. Así serían las joyas de la corona, hechas con los ojos coléricos de los mujiks rebeldes. La frente es todo el resto de la cara, multiplicada su convexidad por la del cristal de la botella (NN. 45).

El otras ocasiones son las visiones oníricas, con cúmulo de imágenes coloristas mezcladas caóticamente, las que nos acercan al surrealismo (Véase DC, 209), o los motivos de la estética futurista:

El volante obedece ahora a la presión más suave de mis manos. El aceite obtura el ruido de los émbolos y envuelve, con terciopelo áspero, la trepidación de las velocidades. Un papel de lija parece haber limado la luz amarillenta del crepúsculo y se siente, en la frescura y en la claridad de la atmósfera, la proximidad de la noche. He bajado el toldo, sin esfuerzo. Todo me parece, tras de las horas del examen, sencillo como el movimiento de una palanca bien engrasada (MN, 100).

En fin, si estas novelas hubieran aparecido de repente, como ejemplares inéditos y anónimos, cada línea nos dibujaría un cuadro de época que haría indiscutible la temporalidad a la que pertenecen. Su filiación y su compromiso con esa modernidad de principios del XX y con cada uno de los movimientos artísticos que la representan resulta indudable.

La literatura como juego

Pues bien, estos detalles nos hacen pensar que estamos inmersos en un juego de relaciones donde el hecho literario acapara el máximo protago-

nismo. El objetivo, cumplido en parte con la nueva dimensión otorgada al «yo», consiste en desarticular cada uno de los preceptos de la novelística tradicional. Ahora toca a la narración, como tal, y al lector. Las tres novelas reseñadas comienzan como si realmente se nos fuera a contar algo, sobre todo en *Dama de corazones* y más aún en *Margarita de niebla* (donde los personajes, pese a mantener su condición de seres etéreos, tienen cierto desarrollo y la trama cierta progresión), pero tanto en una como en otra pronto descubrimos que tal apariencia se deshace con la lectura, porque no hay nada que se resuelva al no plantearse nada. Toda la acción se transmuta en imágenes, comparaciones y metáforas sin más finalidad que el puro juego verbal. Las novelas exigen el mismo esfuerzo, la misma actitud que cuando se lee poesía, porque son exclusivamente «textos de goce», según la denominación de Roland Barthes que utiliza Margarita Vargas para hacer su análisis: «la obra se convierte en texto de goce al restarle importancia a la anécdota, enfatizar el lenguaje y el acto de escribir y pedir la participación del lector en el acto creativo»[17]. Este engaño aparente de creer que estamos ante textos convencionales distrae al lector sin duda en una primera lectura, pero si ha reparado en él, advertirá luego cada señal que el texto le ofrece. En algún caso será el autor quien le saque del error haciéndose presente:

> Pero ahora caigo en la pedantería de esta página que acabo de escribir. En realidad no me interesa el unanimismo como actividad mía. Lo único que deseo es dibujar al muñeco Ernesto y a dos muchachas lo mismo de falsas que él, y confieso trampa el haberme detenido en ese fondo algo barroco, pero que me era indispensable para justificar algunas cosas. Lo patético sería —ved que sí lo comprendo— el choque de la curiosidad de las dos muchachas —azuzada por los ojos borrascosos de Ernesto— con el miedo atmosférico de Pachuca. Pero tampoco es eso lo que quiero. Estoy a punto de reconocer que todo lo escrito hasta aquí puede ser pasado por alto (NN, 77).

En el mismo sentido operan las constantes referencias literarias. No están al margen del discurso como si de paréntesis se tratara, son el discurso mismo: «Como Caín en el poema que nadie recuerda que es de Hugo veía en todas partes el ojo de Dios, me asalta el recuerdo de mi amiga de noche» (DC, 211); «Cosa rara, es alemana y no tiene sentido de la lejanía. ¿Se habrá equivocado Spengler?» (MN, 1179). Por un lado nos proyectan al universo compartido de sus lecturas: «¿Quién no ha leído a Gide?»; por otro, corroboran el diálogo intertextual del que no está exento el guiño de complicidad o la burla con nombres y apellidos: «La voz de sus amigos (dice Ernesto-Owen). Viajan de Wölfflin a Caso, en un mariposeo ecléctico verdaderamente punible. Merecen quedarse en Caso para siempre» (NN, 45); o la observación irónica a través de la cual la novela se

[17] *Margarita Vargas, «Las novelas de los Contemporáneos como textos de goce»,* Hispania, *(marzo, 1986), 69(1), pág. 41.*

inserta en el debate de actualidad que la cuestiona como posibilidad: «¿Se ha enterado usted de la teoría que algunos formulan, según la cual Beethoven podría ser considerado como el primero de los músicos puros, es decir como el primero de los músicos deshumanizados?» (MN. 116).

No se escribe para complacer al lector sino para hacerlo cómplice o para hacerlo leer —por mero placer— la escritura propiamente. Por eso no están hechas para un lector ingenuo, sino para uno prevenido («Hasta para disparar la flecha más aguda, la prosa de esta novela requiere el arco más curvo, la más tendida espera, el perímetro de la más lenta preparación»[18]) y sumamente activo que entre en diálogo con el texto tal y como éste lo hace con él.

> Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes. Sólo el hilo de la atención de los numerables lectores puede unirlos entre sí, hilo que no quisiera yo tan frágil, amenazándome con la caída si me sueltan ojos ajenos, a la mitad de una pirueta. Soy muy mediano alambrista.
>
> Diréis además: ese Ernesto es sólo un fantoche. Aún no, ¡ay! Apenas casi un fantoche. Perdón, pero el determinismo quiere, en mis novelas, la evolución de la nada al hombre, pasando por el fantoche. La escala al revés me repugna. Estaba muy oscuro, y mi lámpara era pequeñita. Algunos recomiendan abrir las ventanas, pero eso es muy fácil, y apagar la lámpara imposible. Siento no poder iluminar los gestos confusos, pero «no poder» es algo digno de tomarse en cuenta.
>
> Ya he notado, caballeros, que mi personaje sólo tiene ojos y memoria; aún recordando sólo sabe ver. Comprendo que debiera inventarle una psicología y prestarle mi voz. ¡Ah!, y urdir, también, una trama, no prestármela mitológica. ¿Por qué no, mejor, intercalar aquí cuentos obscenos, sabiéndolos yo muy divertidos? Es que sólo pretendo dibujar un fantoche. Sin embargo, no os vayáis tan pronto, los ojos, de este libro (NN, 73).

Todo ello, así como la inclusión de los propios nombres o el de los amigos en el texto, sirve para que el lector se distancie de lo ficticio. La novela de Owen es la que mejor consigue plasmar una literatura que es consciente de serlo, porque al escribir en tercera persona crea una multiplicidad de niveles narrativos: por un lado está Owen, el autor biográfico; por otro, el narrador, quien ha creado a Ernesto; además, está Ernesto, que a su vez conoce a Gilberto Owen, autor de una obra inconclusa. Coincido con quienes consideran la novela como la más actual, o la más provocadora, de las tres. Ya hay quien ha citado a Cortázar a propósito de Owen, porque al igual que *Rayuela, Novela como nube* permite que se altere a voluntad el orden de la lectura, pero en cuanto a la distancia entre el narrador y lo narrado ¿será necesario recordar a Borges, también? La diferencia con éste último, es que Borges sí elabora una historia —plantea un enigma— y que los diferentes niveles narrativos utilizados tienen una funcionalidad dentro de ella. Eso no le sucede a Owen, y *Novela como nube* parece haberse quedado en un prometedor boceto.

[18] *Torres Bodet,* art. cit., *págs. 88-89.*

Salvador Novo, un punto y aparte

Return ticket se aparta claramente del resto de las obras comentadas[19]. La fuerza de la individualidad se impone por encima de las coincidencias grupales. La diferencia estriba en que a Novo sí le interesaba narrar y consigue hacerlo con la frescura, la fluidez y la gracia que caracterizarían siempre a su prosa: desde la crónica sociológica al libelo político. Aquí con el pretexto de escribir un libro de viaje (el que realizó a Hawai en misión diplomática) nos da además un fragmento de biografía. Salvador Novo tenía veintitrés años y se sentía viejo:

> Ahora me mandan fuera de esta ciudad de la que no esperé salir nunca y en donde me esperan algunas cosas terminadas y muchas pendientes. Siento un vago disgusto al abandonar mis pequeñas costumbres; la diaria y familiar comunión de su beso, mis clases, mis libros que ya no deben tardar y que necesito absolutamente. Ya no me tienta la aventura. Si yo hubiera tenido fuerzas a tiempo... Pero ahora ya gordo, con anteojos, con poco pelo (...) La idea es verdaderamente ridícula (RT, 232).

El paisaje físico y humano hasta la frontera de los Estados Unidos es mirado con desprecio: «A toda esta gente ya la conozco. Estos tipos desconocidos, oscuros, pintorescos, buenos para los cuadros de caballete, son de lo más vulgar que pueda encontrarse. No hay realmente nada que apuntar en el diario» (RT, 233). Y como no hay nada más interesante, reconstruye la imagen del Novo niño, temeroso y sensible, y un sinnúmero de recuerdos hilvanados: los primeros traumas, los cambios de residencia, los ecos de la Revolución. La estancia en San Francisco, sin embargo, sí merece apuntes, impresiones. Era un mundo admirado y querido, sobre todo a través de la literatura. Una vez en el barco, experimenta sensaciones nuevas: la grandeza del mar, la soledad del ser humano. En fin, páginas de profundo lirismo tras las que asoma, al menor descuido, el Novo irónico y mordaz, frívolo y vagamente metafísico:

> Todo en la tierra es pintoresco y es aprovechable, y hay ciudades. En el mar no hay sino un color, un silencio y un sol. La tierra no es capaz de guardar un secreto. Todo en ella está, como dicen, «a flor», a flor de tierra. Cuanto sabe, todo lo declara a la menor indicación. Y no se le arroje una semilla, porque en seguida devolverá cientos de árboles cargados de ellas. No se le puede confiar un muerto, porque, además de transformarlo en un surtido de productos vegetales y químicos, la tierra nos retorna el obsequio con diez niños (...)
>
> El mar, en cambio, si guarda dentro de sí todas esas diversas nacionalidades de peces, de plantas y de alhajería que suelen atribuirle algunas personas, nada tiene que lo demuestre, sin embargo. ¡Imagínese lo que haría la tierra con todas las cosas que el mar oculta de tan digna manera! (RT, 287-288).

Tras el desembarco, a veces se sorprende con los contrastes, otras lo decepcionan:

[19] El joven *está más en sintonía con la línea estética del resto, pero me detengo en esta obra precisamente para mostrar que en la narrativa de los Contemporáneos también cabe hacer matices.*

Voy viendo, Hawaii, que no me asombras mucho con tus productos. Tampoco me extrañarás con tus mujeres si todas ellas son como tus postales lo dicen: exactos duplicados de las sufridas criadas de mi casa y de las oaxaqueñas que tan en boga ha puesto el programa educativo de redención del indio y la escarlatina mural de Diego Rivera (RT, 298).

Innumerables anglicismos léxicos, que en Novo son ya rasgos de estilo, salpican el diario. Este desemboca en las últimas páginas en un sintético tratado de la historia del archipiélago hawaiano, y termina con un «apéndice gramatical para uso del lector que no haya ido a Hawaii y quiera aprovecharlo».

El abandono de la novela

Después de esto, sólo Torres Bodet siguió escribiendo otras novelas del mismo corte, como *La educación sentimental* (1929) o *Proserpina rescatada* (1931). Pareció, por tanto, ser el único en no desencantarse del vanguardismo narrativo en que incursionaron con tanta pasión. ¿Por qué el desencanto? Tal vez porque ya logrado el matrimonio de la novela con la poesía, perdieron interés en su esposa-amante al igual que sus protagonistas; explorado ya el camino que tan lleno estaba de sugerencias, siguieron haciendo poesía como lo que eran y nunca dejaron de ser ni siquiera escribiendo estas prosas.

En todo caso, su fracaso fue su triunfo: la novela aprendió a hablar en primera persona, a manejar múltiples puntos de vista, a traducir las voces de la conciencia, a no ser esclava nunca más de la linealidad temporal. Con ello, la historia literaria mexicana se enriqueció y dieron a los escritores posteriores una libertad creadora sin precedentes.

María del Mar Paúl Arranz