

01021
50



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

SALVADOR NOVO Y XAVIER VILLAURRUTIA:
UNA VISIÓN DE LA MODERNIDAD EN LOS AÑOS VEINTE
DEL NOVECIENTOS MEXICANO

Tesis que para optar por el título de Licenciatura en Historia
presenta

María Angélica Vázquez del Mercado Espinosa



Año 2003

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COORDINACIÓN DE TESIS

B



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de
UNAM a difundir en formato electrónico e impresa
el contenido de mi trabajo recepcional:

NOMBRE: MARIA ANGÉLICA VÁZQUEZ
DEL MERCADO ESPINOSA

FECHA: 27-05-03

FIRMA: _____

SALVADOR NOVO Y XAVIER VILLARRUTIA:
UNA VISIÓN DE LA MODERNIDAD EN LOS AÑOS VEINTE
DEL NOVECIENTOS MEXICANO

Tesis que para optar por la Licenciatura en Historia presenta
María Angélica Vázquez del Mercado Espinosa

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Año 2003

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I. SALVADOR NOVO, EL PRINCIPIO	13
II. XAVIER VILLAUURRUTIA, PRIMEROS PASOS	21
III. LOS AÑOS PRECEDENTES	25
IV. LA GENERACIÓN BICÁPITE O LOS DIÓSCUROS EN SU LABERINTO	37
V. LAS INFLUENCIAS	46
VI. DE «PERROS» A DANDIES	53
VII. PASIÓN POR LA MODERNIDAD	66
VIII. CON SABOR A NUEVO (EL ENSAYO COMO EJERCICIO MODERNO)	79
IX. APROXIMACIÓN A LA CRÍTICA.	86
X. VIAJE DE EXPLORACIÓN: PROSA, CINE, PINTURA	95
XI. NOVO, EL CINE COMO MÉTODO HISTORIOGRÁFICO Y COMO ESPACIO LÚDICO.	108
XII. LA AVENTURA DE ULISES.	113
XIII. EL TEATRO DE ULISES	120
XIV. INCURSIÓN A CONTEMPORÁNEOS (EPÍLOGO)	126
BIBLIOGRAFÍA	130

INTRODUCCIÓN

Digámoslo de una vez: historia es el conocimiento del pasado desde el presente. Historia es lo acontecido en otro tiempo que no es el nuestro: formas de vida y de pensamiento, donde «vida» incluye lo material y «pensamiento» lo espiritual. Por vida entiendo los llamados objetos materiales, los procesos económicos, los hechos históricos; en el pensamiento incluyo a las ideologías, y a los procesos sociales y políticos que influyen en la vida cotidiana. Para acotar lo que podría convertirse en una discusión interminable, digo, con Luis González, que «todo es historia». Mas no por esto rehuyo mi obligación de establecer una definición que explique lo que he pretendido hacer con la tesis que ahora presento.

La historia como narración aspira a explicar cómo y por qué sucedió lo que sucedió a través de todos los medios que haya elegido para ello. Es objetiva, o pretende serlo, porque el historiador que así se piense, está seguro de que todo su trabajo lo ha llevado a conclusiones que se aproximan a lo más real o verdadero de lo acontecido. Sé que hablar de «verdad» en la historia suena a positivismo (lo que por alguna razón es ahora casi ofensivo); pero, si descartáramos esta intención frente a la cual muchos historiadores se sonrojan, luego entonces, ya no sería historia sino ficción. ¿Acaso quien realiza una investigación, después de mucho sustentar sus hipótesis y comprobarlas, no quiere decir con ello que ha descubierto o interpretado una verdad? No veo por qué temer decirlo abiertamente: los historiadores creen en lo que dicen; si no, ¿para qué decirlo?

Soslayado el asunto de la objetividad, vamos al de la ciencia. Creo que la historia es una ciencia desde el instante en que acudimos a la comprobación; el fantasma del positivismo sigue rondando y asustándonos, aunque generalmente, mejor dicho, la mayor parte de las veces, el

historiador comprueba a partir del documento, sea éste el que sea. Citar a Luis González no es gratuito: pocos habrán de negarlo como autoridad en la materia. Si en este momento me remitiera a Edmundo O'Gorman, a Fernand Braudel, a Peter Burke o algún otro historiador notable, cualquiera que sea su método historiográfico, para postular una definición de historia, la mayoría estaría de acuerdo en aceptarla, aun cuando la crean discutible. Los historiadores seguirán trabajando con los restos del pasado, con lo creado en su momento, para colocarlo bajo el microscopio del presente, de su presente.

Creo, sin embargo, que no estoy en posibilidad de citar a un solo historiador para respaldar mi concepto de la historia. Leer *La invención de América*, *El Mediterráneo* o *El Renacimiento* de cada uno de los autores arriba mencionados me provocan ser historicista, estructuralista o hacer historia cultural. De igual forma me inspiran libros como *Pueblos y Estados en la Europa Moderna* de Leopold von Ranke, *El carnaval de Romans* de Emmanuel Le Roy Ladurie, *Pueblo en vilo* del ya citado Luis González, *El concepto de la historia* de Johan Huizinga, *Pensar con la historia* de Carl E. Schorske; o acudir a Herodoto, Tucídides, Voltaire, Benedetto Croce, Walter Benjamin, Robert Darnton, Erick Hobsbawm, Edward H. Carr, Georges Duby, Carlos Marx, Alfredo López Austin o Jacques Le Goff.

Todos tienen en común la intención de historiar un momento del pasado con objetividad y, científicamente, acercarse a la verdad. Algunos van a lo macro y otros prefieren el fragmento; pero todos, sin excepción, han querido reconstruir el instante ido con la seriedad necesaria, participar en el juego de la historia colocando la ficha que complete el rompecabezas. Afortunadamente, el rompecabezas parece todavía infinito; fortuna, digo, para quienes pretendemos ser historiadores y descubrimos que aún queda mucho por investigar, o mejor, por interpretar de ese pasado. Llegados a

este punto, volvemos a la definición que me ocupa: la historia se escribe, o reescribe, en forma permanente.

Lejos del relativismo que postula que cada cosa puede ser verdad para cada quien, confío más en que lo hecho por los historiadores, antes que acumular conocimientos hacia una verdad, acumulan verdades hacia un conocimiento. Quizá Françoise Dosse tenga razón al criticar la demasiada «historia en migajas» resultante del dominio de la escuela de los Annales; pero el historiador habrá de acercarse a ella (como a cualquier otra escuela) para conocer no sólo lo que del pasado tenga que decirnos, sino también para recordar cómo veían la historia, y por ende su presente, los «annalistas» –como les dice Dosse. Y habrá de leer entre líneas, descubrir lo que no quiso decir o no dijo. Igual que se hace con un documento de archivo, con un periódico, con una carta, una pintura, un ensayo, un poema o una novela. Como con el caracol recogido en la arena, el historiador tendrá el oído atento para escuchar lo que de otros tiempos el presente atesora. Los sonidos están ahí. Cada objeto, cada palabra, cada hecho, pueden ser una clave para reconstruir ese pasado.

Decía, pues, que un historiador contemporáneo tiene a la mano un mayor número de herramientas que las que probablemente tuvo Ranke. Y, ya se sabe, todas esas herramientas son inútiles si el historiador no interpreta, si no tiene una posición crítica frente al pasado. Éste es imperfecto; en él caben lo mismo la nariz de Cleopatra que las fórmulas más elaboradas del conocimiento científico. Si lo que queremos es aprender a observar cómo los demás observan el mundo, según sugiere Alfonso Mendiola, hay que empezar por desmitificar a unos y a otro, reconocer la participación del azar, la pasión y los sentimientos como elementos de causalidad histórica. Y al mismo tiempo, asumir que el individuo vive en una comunidad, que ambos están influidos por una larga duración, por un

sistema de creencias, o por la lucha de clases, y por supuestos comunes, ideologías, o las espontáneas manifestaciones culturales. En este sentido, historiar los movimientos artísticos es uno de tantos caminos posibles.

Insisto: hacer historia es sumar conocimientos enfocados a completar un rompecabezas carente de límites o divisiones. La historia escrita es un edificio en construcción.

Salvador Novo y Xavier Villaurrutia: una visión de la modernidad en los años veinte del novecientos mexicano es una tesis que pretende combinar la tradición historiográfica con la cultural. La historia de la literatura ha estudiado a Novo y a Villaurrutia abundantemente, pero sólo desde el punto de vista literario, de su participación cronológica en los movimientos poéticos del país. Analizados ya como parte de una generación notable por los investigadores en letras hispánicas, parece que no queda mucho por agregar en cuanto a su producción poética, narrativa o ensayística. De aquí parte mi propuesta: tomar a Salvador Novo y a Xavier Villaurrutia como guías en un momento y espacio determinado del pasado y abrir la perspectiva: llevarlos a los terrenos de la historia para crear una telaraña que entreteja su trabajo literario con su percepción del mundo y con su concepto de modernidad.

Literariamente, el siglo xx mexicano es también la historia de las manifestaciones culturales resultantes de los procesos políticos y sociales por los que el país ha transitado. Los movimientos literarios corresponden a los históricos, a un momento específico en el que sus autores son representantes de una o varias voces del acontecer social; así, su estudio constituye una clave, una pieza que se suma al rompecabezas de la historia.

Escritores y otros artistas, obras, grupos, tendencias o estilos, son parte de un contexto determinado, de una comunidad que los origina y les da razón de ser; su trabajo es interpretar, leer o criticar a su época a través de la

escritura, la plástica, la música, el pensamiento. Visto a la inversa, estudiar la producción literaria y a sus protagonistas es otra manera de explicarnos los movimientos culturales en el instante en que se producen, acercarnos a un presente ya alejado de nosotros.

En todos sentidos, el nuevo siglo —el xx, que se inició con el fin de la época revolucionaria— auspiciaba los procesos de cambio e impulsaba a sus protagonistas a reconstruir el país sobre las cenizas del antiguo régimen, actividad en la que participaron diversos grupos de artistas e intelectuales durante la década de los veinte. Para la generación más joven, la ciudad presentaba una escasa oferta cultural que provocaba el tedio, escasez que atribuía a la cerrazón predominante frente a los movimientos culturales de vanguardia. Tal ambiente alimentó el descontento en algunos artistas que entonces buscaron ampliar sus horizontes a la creatividad de otras latitudes (siguiendo los pasos de sus mentores, los ateneístas); quisieron participar del «espíritu de la época» auspiciado por el vanguardismo y que, como reguero de pólvora, se dispersaba detonante por Europa y Latinoamérica.

Salvador Novo (1904-1974) y Xavier Villaurrutia (1903-1950) crecieron y se desarrollaron como escritores en esos años, en una ciudad de México que pasaba por un momento de modernización acelerado, cuando el crecimiento de la urbe y la invasión del desarrollo científico y tecnológico en la vida cotidiana se hacía más evidente. Estuvieron presentes en los instantes en que la sociedad reacomodaba sus espacios vitales, discutía los métodos de gobierno e intentaba comprender la guerra civil finalizada recientemente.

La generación bicápite, como decía Novo¹, o los dióscuros según Villaurrutia², gozó de un ambiente propicio para experimentar con la literatura, la música, las artes visuales; convivió con una generación de artistas cada vez más participativa en la vida política y cultural del país. Ambos aprovecharon las circunstancias: se promovieron a sí mismos, a sus intereses y canalizaron a sus aguas los movimientos artísticos más modernos, los asimilaron. Querían participar del «México nuevo» que surgía ante sus ojos desde el campo de las letras: anhelaban una nación cosmopolita, adicta a la cultura moderna y a su constante renovación.

Tanto Novo como Villaurrutia se enfrentaron al canon literario dominante en la época a través de sus historias particulares y de su manera de vivir y escribir. Seguir sus carreras desde los inicios hasta que cumplen los 30 años de edad, es también echar una mirada a lo que en la década estaba sucediendo: cómo se concebía el arte, cómo la cultura, cómo el propio tiempo. Escudriñar en los ambientes literarios nos permite acercarnos a una idea de los paradigmas de la época o los que estaban emergiendo; dos de ellos: la Revolución y la modernidad.

Década iniciática en varios aspectos, los veinte fueron años de encuentro con el universalismo y el cosmopolitismo, producto de una historia reciente que Novo y Villaurrutia vivieron intensamente. Ambos son ejemplo del culto a la individualidad entonces caracterizada por el dandismo; son ejemplo también del interés generacional por la apertura cultural, y de una

¹ Salvador Novo utiliza la frase por primera vez en *La vida en México en el periodo presidencial de Ávila Camacho*, México, Conaculta, 1994, p. 56, que corresponde al 3 de diciembre de 1943.

² Xavier Villaurrutia, *Textos y pretextos*, México, La Casa de México en España, 1940, (Edición al cuidado de Daniel Cosío Villegas y José C. Valadés), p. 84. También en «Carta a un joven» (1934), en *Los contemporáneos por sí mismos*, p. XII, dice Villaurrutia: «La crítica y la curiosidad han sido nuestros dióscuros; al menos han sido los míos. Bajo la constelación de estos hijos gemelos de Leda transcurre la vida de mi espíritu.»

oposición ante el nacionalismo que consideraban ramplón. Con sus compañeros de oficio, contemporáneos en edad y en objetivos, vivieron la experiencia del proceso modernizador del sistema político mexicano y sus consecuencias. Compartieron, así mismo, la pasión por la *city*, por la reforma de la vida artística y la revolución en el pensamiento.

Dónde crecen, cuáles fueron sus influencias, cuáles sus pretensiones y cómo las canalizaron son las preguntas que se hace esta tesis. La trayectoria que siguieron desde sus comienzos, los géneros literarios a los que se acercaron para alcanzar sus metas, los personajes en el momento de inventarse, la modernidad como eje rector, son algunas de las cuestiones que aquí tratan de explicarse, breve intento por entender cómo era el México cultural de los años veinte del siglo pasado y su trascendencia.

Los primeros capítulos se ocupan de sus historias personales, de los movimientos literarios precedentes, las influencias generacionales, el ambiente en la Escuela Nacional Preparatoria hasta llegar al encuentro entre ambos. Los capítulos finales están dedicados a analizar el proceso creativo; su impresión ante la modernidad, el concepto que de ella tienen, sus manifestaciones, las formas de interpretarla o representarla; la literatura como expresión que los identifica (poesía, ensayo, narrativa y, en el caso de Novo, la historia); así como su participación en los movimientos culturales de la época.

Estas páginas aspiran a encontrar algunas de esas interrelaciones o concatenaciones que marcaron la época, a través de la historia personal de los dióscuros Novo/Villaurrutia, del recorrido por su obra poética, el ensayo, la incursión en el cine o el teatro, y de su posición crítica ante el transcurrir histórico cultural.

Intencionalmente se ha recurrido sólo a los textos que escribieron entre los años de 1919 a 1932 con el fin de analizar los que explican el

momento de iniciación, el instante en que las personalidades surgen y los personajes son inventados; además de que son los que dieron pie al estilo que los caracterizó a lo largo de sus carreras. Recurrir a escritos posteriores implicaría cubrir otras épocas históricas donde la generación bicápite, a su vez, cambió sus intereses e incurrió en otras actividades que reclaman un mayor estudio. Los textos correspondientes a fechas más tardías son citados cuando no han cambiado su posición ante un determinado tema o sirven para confirmar una tesis; de la misma manera, se evitan testimonios de sus contemporáneos o el empleo de memorias de otros.

Permitir a las voces hablar por sí mismas, colocar a los personajes *en* el espejo, siguiendo un juego hasta cierto punto obsesivo entre los dióscuros donde el reflejo puede ser más real que el propio objeto.

ÚLTIMAS PALABRAS

Como en toda tesis, el desarrollo de la investigación me llevó por caminos imprevistos. Conocía suficientemente la obra y vida de Novo, y muy poco la de Villaurrutia, a quien había seguido en forma tangencial a través de su amigo. Sospechaba el grado de amistad, pero ni por asomo imaginaba cuánto ni la trascendencia de esa relación en la carrera de ambos. Era esa una ruta a seguir y que, si bien aquí se detiene al comenzar la década de los treinta, habrá que continuar observándola en los años sucesivos, quizá hasta la muerte de Villaurrutia. Trabajar en esa «segunda parte» proporcionará una abundante fuente de información y conceptos sobre la historia del teatro, por ejemplo, ya que ambos fueron protagonistas destacados; el desarrollo de Novo en la crónica y su establecimiento definitivo en ella es otro tema, así como su etapa de cronista de la ciudad, y su participación como «contador de historias».

Segundo camino o ruta: el objetivo primero era descubrir los hilos que relacionaban a los personajes con su momento histórico, básicamente a partir del rastreo de la idea de modernidad en sus obras y en sus vidas. Hay una veta riquísima, en parte explorada, en esa década que alimentó o proveyó de materia prima a las siguientes y que tiene que ver con la propia modernidad: el inicio de la radio en México; el cine y su concepción; la apertura cultural y artística; la mayor participación de la mujer en la vida pública; las disputas ideológicas por lo mexicano, el nacionalismo, entre otras discusiones. La historia de la homosexualidad en el país, con estos personajes en la mira de la «opinión pública», pasa por un periodo que llama la atención por la capacidad de adaptación a un medio predominantemente homófobo y machista. Y están también los bajos fondos, el elitismo de los cotos en el poder, el chisme de azotea.

Tercera ruta: los protagonistas de esta historia continúan siendo objeto de homenajes año con año, al igual que sus compañeros de *Contemporáneos*. Bajar a los poetas del pedestal fue necesario para dejar a los hombres sin más; aunque, es cierto, hombres que actuaron pensando *con* la historia y en ese sentido, estaba hecha la diferencia con el resto de sus contemporáneos.

Agradezco al Centro Mexicano de Escritores el apoyo para la redacción de este trabajo, producto de una beca que obtuve en 2000. A mis asesores Carlos Montemayor y Alí Chumacero por sus observaciones, pacientes correcciones y voluntad para enseñar algo a quienes vienen detrás. A la doctora Evelia Trejo su tolerancia y el ser testigo de este largo proceso de titulación, a mis lectores y maestros: Álvaro Matute, Felipe Garrido y Ricardo Pérez Montfort.

Dedico estas páginas a mi Martín, compañero de ruta y de alegrías infinitas; a doña Lupe y a don Juan con todo y su prole, sin olvidar a Gabi, Ricky, Carla, Regina y Rodrigo (en orden de aparición); a Sonia Salum por los tiempos prestados y las pláticas matutinas; y a mis amigos Tania Carreño, Eduardo Rojas Rebolledo, Ana María Serna y Carla Zurián: con ellos aprendí que la historia es un placer al que vale la pena convocar.

I. SALVADOR NOVO, EL PRINCIPIO

*Llevo el alma ligeramente, como una niña
Que nada profundiza y de todo se asombra;
Del sol que exprime el oro de su póstuma viña
De aquel celaje súbito que se llena de sombra.*
Salvador Novo, «Llevo el alma...»

Salvador Novo nació en la ciudad de México en 1904; al poco tiempo, la familia emigró a Torreón, tras una breve estancia en Chihuahua. Como veremos más adelante con detalle, Novo hizo de su carrera literaria un lugar para habitar, un espacio para contarse, inventarse y autobiografiarse; en este sentido, se interesó especialmente en ubicar su origen en la ciudad de México, el descubrimiento de sí mismo en la provincia, y el reencuentro y definición en la Metrópoli.

La infancia de Novo transcurrió en un lugar del interior del país con características que lo distinguían del resto de las poblaciones norteñas: Torreón era —y sigue siendo— una ciudad joven, una ciudad para entonces recién fundada como tal (1907) y a la que sus pobladores trataban de convertir en un oasis en medio del desierto: en menos de dos décadas pasó a ser la intersección comercial más importante de la región, el Ferrocarril Internacional sostenía el comercio entre Estados Unidos y la frontera mexicana; contaba con bancos extranjeros y con una burguesía multinacional en crecimiento y emprendedora que logró vencer la agresividad del medio que la rodeaba.³

Entre Torreón y cualquier otro punto de la República las distancias eran enormes. Paradójicamente, bien comunicada, la ciudad permanecía

³ Juan Puig, *Entre el río Perla y el Nazas. La China decimonónica y sus braceros emigrantes, la colonia china de Torreón y la matanza de 1911*, México, Conaculta, 1992, (Col. Regiones), pp. 147 y ss.

ajena al desigual desarrollo económico del país y ensimismada en sus proyectos, por lo menos hasta que la Revolución tocó sus puertas. Fue en esa ciudad, un Torreón próspero y ambicioso, donde Novo se descubrió y tomó conciencia de sí mismo; al menos eso nos hace creer desde sus escritos, pues ha dejado marcados los pasos a seguir para quien le interese escribir su biografía.

Los primeros años están bien documentados por el propio escritor. En diferentes textos (*Return Ticket* uno de ellos, del cual algunos fragmentos fueron publicados primero, por entregas, en la revista *Ulises*, números 2, 3 y 4) recordó entrañablemente la ciudad de la niñez, pero es *La estatua de sal*, sus memorias, el libro que mejor nos revela las características de la primera etapa en la historia personal de Novo.⁴

Torreón fue el lugar donde se inició en la lectura a instancias de un tío que le causaba curiosidad por su apariencia dandi; fue él su modelo a seguir pues la madre lo mantenía alejado del padre enfermo. Novo mismo ha narrado, en diferentes ocasiones, aquel distanciamiento de la figura paterna, provocado por una madre sobreprotectora y celosa.

Un flagrante complejo de inferioridad, originado en su impotencia (o bien su causa más directa) había estabilizado en mi padre el mecanismo de una abdicación frente a mi madre que sepultaba sus protestas en el silencio, en la conformidad aparente, en la callada elaboración de nuevos intentos de una prosperidad económica que le restituyese, eventualmente, fuerza y autoridad. [...] Cuando la tos habitual de mi padre; la que anunciaba a la puerta su fatigado regreso, se volvió más seca y frecuente: cuando empezó a acompañarla un estado cotidiano de fiebre, y un extraño brillo de vidrio en los ojos claros —que él calificó de un resfriado cogido a raíz de un baño turco—, mi madre diagnosticó friamente que estaba tísico, hizo lecho aparte, y le advirtió terminantemente que no debía besar, ni tocar —como tanto le

⁴ Salvador Novo, *La estatua de sal*, prólogo de Carlos Monsiváis, México, Conaculta, 1998, (Col. Memorias mexicanas). Un ejercicio intenso por parte de Novo fue el hablar de su infancia sin censura en un afán por reconocerse en el pasado, o inventarse desde el pasado.

gustaba hacerlo— mis libros ni mis juguetes que me compraba cada vez que podía.⁵

Mientras tanto, Novo se refugió en la biblioteca del tío. Las lecturas fueron variadas y lo introdujeron en el mundo de los libros: la *Retórica* de Narciso Campillo; *La fisiología del matrimonio* de Amancio Peratoner («Pero su lectura no me cautivó como la absorbedora contemplación de las láminas en que exponía, minuciosamente dibujadas, las etapas y las características de la virginidad y la desfloración... que revelaban a mis ojos atónitos el misterio del otro sexo... »⁶). Siendo un niño de once años, comenzó a escribir poesía «espejo» de sus lecturas dieciochosescas del día.⁷

Ambiciosa, por entonces la ciudad de Torreón padecía algunas limitaciones. La madre buscó escuela, de preferencia particular y algo apropiado a su preciado vástago; el resultado fue el ingreso del niño al Colegio Modelo para señoritas, única institución no pública en el lugar. Allí fue a dar Novo, feliz como recuerda el escritor, sintiéndose protegido en un medio que le presentaba pocas dificultades para adaptarse.

Para el Novo autoanalítico de *La estatua de sal* aquella fue una etapa crucial en la definición de su sexualidad y preferencias en este sentido. De ese periodo interesa hacer notar los momentos o coyunturas por los que el personaje pasa en el proceso de reconocerse y que, a la larga, se convertirían en el paradigma de su vida. Creo que el hecho de que el descubrimiento de la sexualidad precoz, con jovencitos y personajes que aparecen como por casualidad, excitados por el niño Novo, ansioso aprendiz,

⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷ Citado por Antonio Saborit en la cronología (1904-1940) preparada para, Salvador Novo, *La vida en México en periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Conaculta, 1994, (Col. Memorias Mexicanas), p. 719.

parece marcar de manera definitiva la personalidad del escritor que fue después.

Sin pronunciar palabra, me atrajo a sí, me estrechó con fuerza, y fundió su boca con la mía en un beso largo y húmedo que penetraba con su lengua todos mis sentidos, que desleía su dulzura por todo mi cuerpo, que me daba un acre sabor a tabaco. Sin soltarme, llevó su mano a su bragueta, y extrajo de ella un pene erecto y rojizo que trató de poner en mis manos. Yo lo rechacé, horrorizado. No había visto nunca una cosa semejante, enorme, veteada. Recuperando ávidamente mi boca, Jorge empuñó su pene, y vi salir de él unas gruesas gotas grises que chorrearon sobre el piso. Sólo entonces me abandonó y con el trapo con que se limpiaban los pizarrones, recogió cuidadosamente del suelo lo que había escurrido de su enorme gusano.⁸

La experiencia fue, en palabras de Novo, reveladora. El niño avecinado en Torreón y muy lejos de la ciudad capital, protegido en demasía por la madre, distanciado del padre, que convive a diario con el sexo opuesto sintiéndose parte de él, y se encuentra cómodo viviendo la experiencia con personas de su mismo sexo, hicieron de él al hombre caprichoso, consentido de sí mismo y voluntarioso de siempre. Su homosexualidad⁹ lo caracterizó como el escritor que públicamente se enfrentó a los tabúes de la época, tanto sociales como literarios, al —como definió Gabriel Zaid— «escritor más macho de su generación».¹⁰

El pasado infantil de Novo nos es revelado, en buena medida, porque

⁸ *Ibid.*, pp. 65-66.

⁹ Este aspecto de la personalidad del personaje ha sido estudiado por Carlos Monsiváis, tanto en el prólogo a *La estatua de sal*, como en su ensayo *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México, Era, 2000. La homosexualidad predominante entre otros escritores de su generación se convirtió en un conflicto público en la década de los veinte, al grado de llegar a protagonizar una discusión digna de novelarse; Víctor Díaz Arciniega documenta ampliamente dicha discusión, escenificada en la prensa, entre diversos grupos intelectuales, unos homofóbicos. Lo que estaba en disputa, al mismo tiempo, era la primicia por los lineamientos que definirían la cultura revolucionaria. Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

¹⁰ Citado por Roberto Vallarino, *Salvador Novo, sus mejores obras*, México, Promexa Editores, 1979, p. XI.

él mismo proporciona los datos claves de su vida privada a través de sus escritos públicos. Siendo un adepto al historicismo —una de las características de sus textos de historia y crónicas— el escritor se sintió obligado a empezar por el principio, o pasado más remoto, el tema que fuera a la hora de narrarlo. Cuánto más su propia vida. Vale, entonces, no desperdiciar la oportunidad de entrar, como invitados que somos, a su vida y explicar al personaje a partir del conocimiento de la persona. En el caso de Novo, es difícil desligar al hombre del artista.

Así, de una infancia que el propio Novo explicó, al modo freudiano, como determinante en su vida, pasamos a la prematura madurez (la precocidad fue una característica entre el grupo con el que se le relacionará después, los Contemporáneos). En sus relatos nos falta el adolescente; de Torreón se mudó, aparentemente sin dolor, a la *big city*: nada extrañaba del terruño, a no ser los inolvidables amores de la infancia. El joven lo fue por edad mas no por transición. Envejeció con rapidez, y el lugar de su infancia formó el recuerdo pensado con cariño, pues nunca aparecerá en sus relatos de otra manera, como sí sucede con otros escritores de su generación. Pienso en un Carlos Pellicer que hizo de su natal Tabasco el motivo y la esencia de su poesía; José Gorostiza poeta entre la selva y el altiplano; o, en sentido inverso, Jaime Torres Bodet ciudadano siempre de la gran capital; incluso el mismo Xavier Villaurrutia quien anhelaba la nacionalidad mundial y borrar cualquier pretensión de geografía o regionalismos en la literatura: es decir, anular nacionalismos y tender hacia el universalismo o mejor dicho, en su caso, al ser cosmopolita.

En Novo la personalidad se formó en Torreón mientras que el personaje fue inventado en la ciudad de México. Literariamente, nada le debe al espacio de la infancia; nada hubo allá digno de mudar consigo, sólo episodios en forma de recuerdos que aparecerán, provocativos, en ciertos

momentos. Aunque hay que reconocer que la mayoría de esos episodios forman parte de algunas de las mejores páginas de la bibliografía «novísima»: las ya citadas *Return ticket* y *La estatua de sal*.

Otro recuerdo que debe mencionarse de la primera etapa es el de la Revolución. Así como no tuvo deudas literarias con Torreón, tampoco las reconoció para el hecho histórico denominado Revolución mexicana. La memoria se materializa en escenas cinematográficas sin sonido y en blanco y negro: las huestes villistas persiguiendo al tío Francisco en lamentable confusión, éste corriendo entre las casas, saltando por la ventana, sorprendido en la huida, muerto a mansalva. La madre desesperada se mesa los cabellos, corre decidida en busca de Villa. No le teme. Lo enfrenta. Aparecen los subtítulos: ella clama por la vida del esposo, Pancho Villa («ese otentote»), magnánimo, le perdona la vida al gachupín.¹¹

El recuerdo se convirtió en rencor perpetuo, en odio acrecentado cuando la madre temerosa de la barbarie de los bandos revolucionarios —o harta de la provincia— huyó a la ciudad con el hijo, dejando atrás al padre y esposo. La familia disgregada: algo que Novo nunca perdonaría. Como respuesta tomó venganza castigando con el olvido y la indiferencia a la Revolución; le negó toda trascendencia lógica rechazándola como tema e influencia.

Algunos años más tarde, conversando con Emmanuel Carballo, Novo reafirmó su posición, intolerante (o ardida), frente al tema: tras definir a la literatura de contenido social de la época posrevolucionaria como «excrecencia más oportunista que oportuna», demeritó por completo y en un

¹¹ El pasaje del único encuentro frontal entre Novo y la Revolución es recordado, primero, en *La estatua de sal*, p. 56. Después lo recontará en diferentes espacios, uno de ellos en la entrevista con Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 4ª. Edición, México, Porrúa, 1994, (Col. Sepan cuántos... No. 640), p. 268.

solo párrafo, a la Revolución, a los revolucionario y la novela que de ella surgió:

La novela de la Revolución es muy aburrida y, lo que es peor, nació muerta. Como conjunto de obras no vale la pena; individualmente algunas obras son excelentes. Para mi gusto, tiene más interés el enfoque que las últimas generaciones han dado a los mismos temas. La mayor parte de los novelistas no tuvieron el valor de decir lo que en realidad sucedió en los campos de batalla y en los gabinetes privados de los grandes jefes e ideólogos. La novela más auténtica es *Tropa vieja*. Su autor, Francisco Urquiza, ha escrito siempre (y su bibliografía es extensa) la misma novela. Él y sus congéneres han querido hacer de un espécimen, un género, lo cual es una aberración zoológica. A estos brutos, los revolucionarios como Zapata y Villa, los escritores los hicieron hombres, figuras: les concedieron la facultad de raciocinio, la conciencia de clase, la posibilidad de la indignación y del amor ante determinadas circunstancias sociales. En otras palabras, los inventaron.¹²

El tema aparecerá pocas veces en la obra de Novo. Cuando ocurre, será en tono de agria crítica o de burla. Sin embargo, y muy a su pesar porque no es un asunto que por sí solo le interese particularmente, no puede deslindarse de sus efectos (el primero: la huida) y aparecerá en su vida, también en la década de los veinte, como parte de la «querrela por la cultura revolucionaria». La Revolución marcaba la vida en esos años como un pasado demasiado reciente, difícil de olvidar; mitificada hasta el cansancio. Los grupos en el poder se empeñaban en convertirla en el *leitmotiv* de los discursos político, social y cultural. Escritores, pintores, músicos, abogados, políticos, generales, campesinos, obreros y periodistas participaban, queriéndolo o no, de la pasión revolucionaria.

Cuando regresó a la ciudad de México en 1917, Novo venía cargado de odios contra la Revolución e intentó permanecer al margen del asunto, por lo menos cuando así le convenía. Su breve experiencia con las tropas

¹² *Ibid.*

villistas lo hicieron desencantarse y negar cualquier adjetivo favorable al hecho histórico. Como un descreído de la coyuntura histórica, procuró navegar en la indiferencia política preocupado sólo de sus propias inquietudes, buscando aventuras amorosas que satisficieran al instante sus deseos primeros, devorando libros, iniciándose en la escritura y descubriendo la ciudad.

Pero Novo no viajó solo; por lo menos al principio. Muy pronto encontró al compañero de expedición, presentaron pasaportes y se reconocieron cómplices: Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, o Salvador Novo y Xavier Villaurrutia.

II. XAVIER VILLAURRUTIA, PRIMEROS PASOS

*Por la cruz inicial de tu nombre, Xavier,
Y por la V de Vida que late en tu apellido,
Yo columbro tus ansias humildes de no ser
Y escucho el ritmo de tu corazón encendido.
Salvador Novo, «A Xavier Villaurrutia»*

Xavier Villaurrutia nació en 1903 en la «muy noble y leal ciudad de México». En el pasado familiar pesaban algunos personajes de la clase alta porfiriana; hubo gente culta y afrancesada entre los Villaurrutia de la entonces aristocrática colonia Guerrero. La familia, un tanto venida a menos, se esforzaba por no desaparecer por completo de la esfera social. Los antecedentes de nobleza —como en muchas otras familias de la posrevolución— eran conservados con orgullo, la tradición obliga. Aparentemente, en Xavier había deseos de incorporarse a la vida moderna. Como él, algunos se ejercitaban en el *tennis* (por entonces aparece el *sportsman*, en quien no se ve mal sudar, dedicado al ejercicio físico y siempre competitivo); dominar el idioma francés ya no era mera decoración al conversar, no servía sólo para leer los menús, o para solicitar a los modistos de París el glamoroso vestido para la cena de gala: era un arma, la herramienta perfecta para conocer el mundo y experimentar lo moderno.

El adolescente Villaurrutia transitaba la ciudad con moderación, todo lo que ésta le ofrecía o él necesitaba, estaba a su alcance: el Colegio Francés, el Paseo de la Alameda, los salones de baile, el cinematógrafo, el paseo de la Reforma con sus casas típicamente porfirianas y al fondo, a lo lejos, Chapultepec y sus jardines; en el perímetro cotidiano los museos, el Puerto de Liverpool, el Zócalo y la Escuela Nacional Preparatoria donde concluir la educación y llegar algún día a ser abogado, deseo (¿familiar?) no cumplido,

vocación nunca encontrada por un Villaurrutia que se descubrió poeta desde la juventud.

Villaurrutia no nos dejó ese libro que quisiéramos que el personaje público heredara a la curiosa posteridad: las memorias, de modo que debemos inferir, inventar o suponer, la primera época de su vida.¹³ Todo indica que pasó una niñez común y corriente, sin grandes contratiempos; es probable que tuviera la oportunidad de ser testigo de algunos sucesos trascendentales de la Revolución como la entrada triunfal de Madero a la ciudad de México; quizá se atemorizó y permaneció escondido durante los acontecimientos de la Decena Trágica ocurridos tan cerca de su casa, guardando en su memoria el olor a pólvora y a muerte que invadió la ciudad entonces. Y tal vez, por qué no, se fascinó con la presencia de Villa y Zapata recorriendo las calles del centro de la capital al frente de sendos contingentes en 1915.

Lo cierto es que la Revolución mexicana no fue un elemento que desarrollara en su escritura, ni se sumó al movimiento literario que la postuló como tema principal; la glosa revolucionaria a través de la pintura mural –las famosas decoraciones en los edificios públicos– tampoco llamó lo suficiente su atención. Para el caso de los muralistas, y en particular de Diego Rivera, más le interesó la capacidad técnica, más la forma que el fondo.¹⁴

Como Salvador Novo, Villaurrutia también sufrió los efectos culturales de la Revolución; la diferencia fue que no quiso o no necesitó dejar escrito el

¹³ Lo que no significa que debamos creer a ciegas el contenido de las memorias. La publicación de *La estatua de sal* en 1998, 24 años después de la muerte del autor y de tantas otras personas que aparecen de un modo u otro en el libro, con nombre y apellido, hacen pensar que el momento fue oportuno por más de una razón.

¹⁴ Algunos ejemplos de este interés en los textos de Villaurrutia recopilados en el libro *Juicios y prejuicios*: de José Clemente Orozco, «El blanco y negro de Orozco»; de Diego Rivera, «Los frescos de Diego Rivera», «Los niños en la pintura de Diego Rivera»; así como los dedicados a David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero, Abraham Angel, María Izquierdo y Julio Castellanos. Ver, *Obras*, pp. 1010 y ss.

mapa de su vida, de modo que no tenemos la precisión de los detalles de infancia, ni los sentimientos de juventud. La biografía se reconstruye con esfuerzo y los espacios de la vida íntima son difícilmente invadidos; menos sabríamos si no fuera por las indiscreciones de su amigo. Novo sentía la necesidad de escucharse a sí mismo al escribir cotidianamente lo que le acontecía, mientras que Villaurrutia se esforzaba por todo lo contrario: no necesitaba «dar palabras» a la experiencia diaria, sino alimentarla en su interior y elevarla a los niveles de la poesía.

Precisamente en sus memorias, Novo narra una ocasión en su época preparatoriana en la que comenzó un primer intento de diario íntimo en el que se regodeaba contando sus aventuras amorosas; en algunas páginas aparecía el amigo Villaurrutia quien, al tener conocimiento del delator documento, lo hurtó y quemó sus impronunciables secretos. Novo se indignó por el robo y la destrucción de su diario, desilusionado por la traición del amigo más que por la sorpresa del delito: le pareció inaudito que, en quien creía verse y reconocerse, se negara a sí mismo ocultándose detrás de lo que consideraba vulgares actitudes. El hecho es revelador: Villaurrutia no quiso dejar constancia de su otra personalidad, la que tiene cobijo al anochecer y que transita en la oscuridad de las calles y los hoteles baratos; no quiso ser juzgado por nadie. ¿Vergüenza?; al contrario de Novo, parece que sí. Villaurrutia no tenía en ese momento la seguridad que sólo alcanzó hasta sentirse escritor, lo que le permitiría, si no mostrarse con el descaro y displicencia de Novo, sí enfrentar con valentía los ataques sexistas de rancios intelectuales y machos políticos, así como la maledicencia cotidiana. Con el tiempo, pasado el huracán, Villaurrutia reflexionó sobre los motivantes, el más influyente de ellos, André Gide a quien recurrió para explicarse a sí mismo en su momento histórico: «Hazte quien eres, decía Nietzsche. Vive como eres, dice Gide. [...] Antes que Gide parecía absurdo

hablar de uno mismo, interesarse en uno mismo, mostrarse tal cual es uno...»,¹⁵

No parece tener, en principio, la necesidad de buscarse y en consecuencia tampoco la angustia de encontrarse. Siguió la rutina social con precisión. Hasta su ingreso en la Escuela Nacional Preparatoria la vida comenzó a cambiarle, intuyéndose diferente y al mismo tiempo temeroso de esa diferencia. En esa época, la curiosidad por el conocimiento lo apasionaba y la lectura llenaba sus horas junto con el cinematógrafo y el teatro. Sobre todo, anhelaba escribir, comenzando con la poesía y luego con la crítica: ambos oficios serán el aliciente a lo largo de su vida profesional; fue, desde entonces, un escritor comprometido con la inteligencia e intolerante con la ignorancia.

¹⁵ Citado por Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 92.

III. LOS AÑOS PRECEDENTES

El paso de Villaurrutia y Novo por la Escuela Nacional Preparatoria fue trascendental en su trayectoria como escritores. El encuentro de ambos personajes en 1918 fue, por sí mismo, un momento formativo, como también lo fue la relación establecida con maestros y compañeros que influyeron en sus intereses literarios. En la Preparatoria se vivía un ambiente rico en inconformidades tanto políticas como culturales, de las que participaban los jóvenes azuzados, en parte, por sus maestros. La Revolución mantenía los ánimos enardecidos —aun para quienes la daban por terminada—; en distintos puntos del país los efectos de una larga contienda comenzaron a sentirse y, por lo menos en la ciudad de México, «lo revolucionario» empezó a cobrar personalidad. La Revolución transitaba del campo de batalla a la acción social.

En las últimas décadas del siglo XIX predominó el positivismo como modelo de pensamiento de alcances en lo social y en lo político; en el ámbito de la enseñanza esta filosofía se impuso a través de la devoción a la ciencia y a la patria que devino en un nacionalismo de claros rasgos costumbristas en el arte y en la cultura. Surgieron entonces novelas y los llamados cuadros de costumbres de escritores como Guillermo Prieto, José Tomás de Cuéllar, Hilarión Frías y Soto o Manuel Payno. Pasado el medio siglo, convivieron con otros movimientos literarios como el naturalismo representado por Federico Gambo y Ángel de Campo *Micrós*, y el realismo, encabezado por José López Portillo y Rojas y Emilio Rabasa. A punto de finalizar la centuria, destacaban los pintores obsesionados por el paisaje como Gerardo Murillo, Luis Coto y José María Velasco.

La literatura se convirtió en un vehículo de mensajes moralizantes y adoctrinantes, frente a una sociedad que los escritores consideraban en decadencia.¹⁶ Entre los pintores, basta ver los cuadros de Velasco para encontrarnos con ese México idealizado y redescubierto: el del paisaje perfecto y la composición exacta.

Paralelamente a estos movimientos artísticos surgió el modernismo que dominó el panorama literario por aproximadamente tres décadas; a decir de los investigadores Fernando Curiel y Lili Lutbik, sus fechas pueden ubicarse de 1882, cuando José Martí publicó sus primeros poemas y Manuel Gutiérrez Nájera presentó *Por donde se sube al cielo*, a 1910 con la aparición del célebre poema de Enrique González Martínez: *Tuércelo el cuello al cisne*. El modernismo en México tuvo como escaparate a la *Revista Azul* (1894-1896) dirigida por Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufóo y, en una segunda etapa, a la *Revista Moderna de México* (1896-1911) cuyo primer director fue Jesús Valenzuela.¹⁷

Rubén Darío fue el precursor del modernismo en hispanoamérica, donde este movimiento se concebía como un punto medio entre los postulados del positivismo y la crisis universal de las letras y el espíritu, talante que predominaba en el ámbito cultural de la época, de forma particular en el mundo hispano: hay un cuerpo, pero también –decían los modernistas– un alma. Los modernistas se dedicaron especialmente a buscar la belleza sin olvidar lo moral: «El arte es lo bueno, lo bello», aseguró Manuel Gutiérrez Nájera. Este movimiento definió a la literatura como una esperanza de vida; con esto, protestaban ante el camino destructivo al que, creían, se dirigía la humanidad a raíz de la creciente industrialización.

¹⁶ Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Xalli, 1991. Ver, pp. 64-65, 129-134.

¹⁷ Apuntes tomados en clase con los citados investigadores en 1998.

El modernismo fue una mirada a las tendencias literarias europeas, un estilo ecléctico que bebió de los movimientos culturales de la época (parnasianismo, romanticismo, expresionismo, naturalismo), buscaba la pureza de la literatura y la renovación verbal con una amplia presencia cultural, esto es, aspiraba al cosmopolitismo. Salvo excepciones, como José Martí, no fue intención de los modernistas criticar o encontrar soluciones a los problemas cotidianos; su objetivo redentor se limitaba a las letras, a enaltecer el espíritu a través de la literatura. «Y sobre todo, dice Octavio Paz, crea un nuevo lenguaje que serviría para que en un momento de extraordinaria fecundidad se expresaran algunos grandes poetas: Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig». El modernismo de Salvador Díaz Mirón y Amado Nervo fue, continúa Paz, casi siempre un exotismo, «un recrearse en los elementos más decorativos y externos del nuevo estilo»¹⁸: ese movimiento fue estrictamente literario y su objetivo primordial fue alcanzar la belleza creativa.

Sin embargo, tanto el modernismo como el positivismo empezaron a resultar estrechos para las nuevas tendencias culturales e ideológicas. Al comenzar el siglo xx el gobierno porfirista se encaminaba al ocaso provocado por sus propios errores: entre otras causas por la falta de libertades políticas y sociales, rezago educativo manifiesto en un alto porcentaje de analfabetismo y la pobreza en la que vivía la mayor parte de los mexicanos. Además, el grupo en el poder encabezado por los científicos ya había envejecido, lo que se traducía en un desgaste de autoridad y de

¹⁸ Ambas citas en Octavio Paz, «Introducción a la historia de la poesía mexicana» en *México en la obra de Octavio Paz*, selección y prólogo de Luis Mario Schneider, México, Promexa Editores, 1979, p.158.

ideas, así como en un aferramiento a los tradicionales métodos de enseñanza.¹⁹

Surgió entonces un grupo de intelectuales que pretendía hacer cambios en la instrucción y en la cultura en general. Se trataba de un puñado de jóvenes nacidos en las dos últimas décadas del siglo XIX; una generación que aspiraba a transformar el país a partir de la educación. En 1909 tomó forma el llamado Ateneo de la Juventud²⁰, asociación que tres años después se denominó Ateneo de México. En sus estatutos, el Ateneo se proponía «trabajar en pro de la cultura intelectual y artística»; para cumplir con este fin la asociación celebraría sesiones públicas en las cuales se daría lectura a trabajos literarios, científicos y filosóficos, además de organizar discusiones públicas sobre temas escogidos por los socios. Algunos de los ateneístas habían colaborado en la *Revista Moderna de México* y en *Savia Moderna*,²¹ revista que significó el enlace entre el modernismo y el grupo del Ateneo.

¹⁹ Los científicos era el grupo que asesoraba en los asuntos de gobierno a Porfirio Díaz, y cuya conformación era disímil: abogados, tribunales, maestros, periodistas, poetas; la mayoría era de la capital del país. Coincidieron, sí, en el interés patriota, pero también en el enriquecimiento a costa del servicio burocrático; anhelaban la sabiduría y el poder. «Como quiera —explica Luis González y González, el grupo— tendía al conservadurismo, la oligarquía y la tecnocracia en mayores dosis que la vieja vanguardia liberal. Era, por supuesto, salvo contadas excepciones, positivista. Le gustaba más Francia como modelo que Estados Unidos.» Su papel, aunque limitado por el dictador, continúa don Luis, era el de «administrar las metas del progreso», por un lado; y por el otro, el de fungir, al mismo tiempo, como su catalizador. Los escritores Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera, Emilio Rabasa, y el pintor José María Velasco, participaron en el grupo desde la pluma, la cátedra, o la oratoria. Ver, Luis González y González, *El siglo de las luchas*, México, en la coedición de las obras completas elaborada por Editorial Clío y El Colegio Nacional, 1996, pp. 116-120.

²⁰ Álvaro Matute, *El Ateneo de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, (Col. Fondo 2000) p. 13 y Fernando Curiel, *La revuelta interpretativa del Ateneo de la Juventud, 1906-1929*, México, UNAM-Centro de Estudios Literarios-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998, p. 35.

²¹ Según Curiel y Lutbik en la historia del Ateneo podemos ubicar una etapa formativa o «criptoateneo» de 1896, con la *Revista Moderna de México*, a 1906, cuando aparece la revista *Savia Moderna* como el medio de expresión de la nueva generación de intelectuales. Ver también, las obras citadas de Matute y Curiel.

Al grupo de *Savia Moderna* pertenecieron el dominicano Pedro Henríquez Ureña, los mexicanos Antonio Caso y Alfonso Reyes, entre otros, que pronto se convirtieron en personajes de la vida cultural en la ciudad de México y que también formaron parte del Ateneo. La importancia del antecedente radica en que el grupo fundó una Sociedad de Conferencias impartidas en su primera etapa en el Casino de Santa María la Ribera: los temas se dirigieron a la crítica de la cultura porfiriana, al *establishment* y a la necesidad de actualizar culturalmente al país.

Si bien los objetivos del Ateneo fueron revolucionarios en el sentido de observar la necesidad de un cambio en la vida política del país, sus integrantes no tomaron las armas para unirse a la Revolución, salvo algunas excepciones, como Martín Luis Guzmán quien tomó partido en su momento. Pretendían llevar a cabo cambios sustanciales en lo cultural: se enfrentaron al dogma positivista y por ende a la dictadura, al academicismo en la pintura y al modernismo en la literatura. Los fundadores del Ateneo eran principalmente intelectuales (a los arriba mencionados hay que agregar a José Vasconcelos), universitarios algunos. Los ateneístas quisieron reinventar la figura del escritor: mientras que entre los modernistas el literato debía limitarse a escribir —y a vivir del oficio—, para los ateneístas el escritor debía ir más allá e involucrarse en los asuntos de orden social.²² Bajo este principio, la gente del Ateneo participó en la vida política del país. Henríquez Ureña, Caso y Julio Torri, emprendieron, por ejemplo, la reforma de los programas de estudio de la Escuela Nacional Preparatoria y de la Escuela de Altos Estudios en plena época revolucionaria; Vasconcelos hizo sus pininos en los altos cargos de la educación como ministro de cultura del breve

²² José Martí, como se dijo antes, es la excepción entre los modernistas pues creía en un arte bienhechor, y en que el artista debía ser útil a la sociedad. Por lo tanto, concebía el arte como un instrumento que puede expresar las emociones humanas y mejorar la sociedad.

interinato de Eulalio Gutiérrez; posteriormente, de 1920 a 1921 fue rector de la Universidad Nacional de México y, una vez establecido el gobierno revolucionario de Álvaro Obregón, como titular de la recién fundada Secretaría de Educación Pública.

Los integrantes del Ateneo se vieron a sí mismos como humanistas con objetivos sociales específicos; el suyo era un movimiento sustentado en la filosofía, la literatura y la educación. Sus ideas pasaron a los hechos que, a la larga, se manifestaron en el movimiento cultural más importante de la década de los veinte (y de algunos años más) cuando tuvo lugar, bajo la égida de Vasconcelos, una campaña educativa cuyo proyecto revelaba gran ambición.

José Luis Martínez explica los intereses del Ateneo: el conocimiento y estudio de la cultura mexicana, la literatura española e inglesa, la cultura clásica y la francesa, los nuevos métodos críticos para el examen de las obras literarias y filosóficas, y el pensamiento universal «que podía mostrarnos la propia medida y calidad de nuestro espíritu».²³ Así, el conocimiento fue, para los ateneístas, el medio más viable para la superación del mexicano, fin sólo alcanzable a través de «el secreto del Ateneo», como lo llamaba Vasconcelos: el libro.

Leer para comunicar, para enseñar, pero también para actuar y para crear. [...] Son didácticos en muchas de sus manifestaciones: de Reyes a Caso, de Vasconcelos a Diego Rivera, de Ponce a Henríquez Ureña. No sólo por el hecho de impartir cátedra, sino en toda su obra. De ahí su enciclopedismo y su didactismo. Pero enseñaban para formar ciudadanos, para crear una *polis* nacionalista, iberoamericana, con sus raíces hundidas en Atenas, en las creaciones dantescas, en Cervantes. Una *polis* sustentada por un demos bien formado, sólido y capaz de tomar las mejores decisiones.²⁴

²³ José Luis Martínez, *Literatura mexicana Siglo xx, 1910-1949 (primera parte)*, México, Antigua Librería Robredo, 1949, pp. 4-5.

²⁴ Matute, *op. cit.*, p. 20-21.

A diferencia de sus predecesores, la gente del Ateneo sí planteó compromisos cívicos. No creyeron en la consigna modernista del arte por el arte, más bien buscaron que éste cumpliera una función social: cambiar la inocua belleza del verso por la combatividad del discurso –sin que esto signifique que dejaran de crear bellos poemas, ni que en la prosa no existan notables narradores y ensayistas: Torri, Reyes y en particular Guzmán, son los ejemplos más explícitos de la calidad prosística alcanzada por los ateneístas. Cada uno de ellos posee, por supuesto, cualidades particulares. Los críticos literarios coinciden en llamar a Torri el mejor cuentista; Reyes inigualable en el ensayo (mientras que como poeta no alcanza el mismo nivel); como narrador, Guzmán es considerado el mejor de entre ellos, independientemente del valor historiográfico de su obra, tan útil al historiador para acercarse al sentir cotidiano de la época revolucionaria.

En este ambiente surgió otro grupo que habría de descollar en el medio cultural y político, los llamados Siete Sabios o Generación de 1915: Alfonso Caso, Antonio Castro Leal, Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morin, Alberto Vásquez del Mercado, Teófilo Olea y Leyva y Jesús Moreno Baca.²⁵ Como legítimos discípulos de los ateneístas –varios de ellos impartían clases en la Escuela Nacional Preparatoria, donde los «sabios» estudiaban– y de sus intereses, este grupo se adhirió a la causa revolucionaria al pretender dirigir sus intereses al beneficio de la colectividad. Es decir, respondieron al llamado incorporándose a la Revolución desde el ámbito que entonces les competía: la cultura. El grupo incursionó en las labores intelectuales pero, en breve y desde la Escuela de Jurisprudencia, terminaron por abrir el espectro de sus ambiciones proyectándolo a niveles

²⁵ Ver: Martínez, *op. cit.*, p. 16; y Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, 2a. edición, México, Tusquets Editores, 1999.

nacionales. Desde su época estudiantil traían entre manos propuestas educativas y políticas destinadas a la nación; aspiraban a puestos públicos desde donde cumplir su «misión». Dice Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*:

Una vez cerrado el periodo militar de la Revolución muchos jóvenes intelectuales –que no habían tenido la edad o posibilidad de participar en la lucha armada– empezaron a colaborar con los gobiernos revolucionarios. El intelectual se convirtió en el consejero secreto o público del general analfabeto, del líder campesino o sindical, del caudillo en el poder. La tarea era inmensa y había que improvisarlo todo. Los poetas estudiaron economía, los juristas sociología, los novelistas derecho internacional, pedagogía o agronomía. (...) la «inteligencia» fue utilizada para fines concretos e inmediatos; proyectos de leyes, planes de gobierno, misiones confidenciales, tareas educativas, fundación de escuelas y bancos de refacción agraria, etc... La diplomacia, el comercio exterior, la administración pública abrieron sus puertas a una inteligencia que venía de la clase media.²⁶

De esta generación destacaron con el tiempo y por razones distintas a la literatura, Vicente Lombardo Toledano y Manuel Gómez Morín; Alfonso Caso lo haría en el ámbito de la historia como arqueólogo; y el benjamín del grupo –sin ser aceptado plenamente como parte de él– Daniel Cosío Villegas, a la larga sociólogo e historiador con pleno reconocimiento académico.²⁷

En principio, todos se acercaron a la cultura pues la Preparatoria era un escenario propicio para ello, y padecieron el contagio del afán ateneísta por llevar a la emancipación del mexicano a través de la educación. Como sus maestros del Ateneo y al contrario de los modernistas, o en su caso de los positivistas, esta generación incluía en sus planes de reforma a la sociedad civil. Su revolución estaba dirigida al pueblo; creían en el poder

²⁶ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

²⁷ Su principal aportación, años después, fue a la historiografía mexicana que se refleja, además de en su propia obra, en la coordinación de dos programas editoriales bien

regenerativo de la educación y en que a partir de ella vendría como consecuencia un renacimiento de la cultura en todos sus ámbitos. Renegaban del individualismo modernista en las artes así como del determinismo social impuesto por el positivismo: dejaban atrás el pasado porfirista para sumarse a la vanguardia revolucionaria, la que pugnaba por un cambio en el país. Se preocupaban por los problemas de la colectividad: trabajo, comida, salud, educación, y a esto encaminaron sus actos y proyectos posteriores. Cosío Villegas los definió así en sus memorias:

Jóvenes ya de 19 años, presintieron desde 1915 que surgía ante sus ojos un *México nuevo*, en cuya forja podían y debían participar. Por añadidura, se consideraban, a más de inteligentes y cultos, dotados de sentimientos generosos y de ideas generales que les permitirían entender mejor los problemas nacionales y ayudar a resolverlos. En fin, advirtieron el gran vacío intelectual que exhibía el grupo revolucionario victorioso, y creyeron poderlo llenar en beneficio del país.²⁸

Creían en el proyecto vasconcelista, en la «misión» de la que se consideraron depositarios, y por ello desempeñaron cargos públicos desde los cuales llevarla a cabo.

El entusiasmo pedagógico de la Generación de 1915 provenía de la tradición culturizante del ateneísmo, pero estaba más encaminada al ámbito de la sociología, la economía y la política. El grupo tuvo como maestros a ateneístas como Henríquez Ureña, quien a la larga se convertiría en —así coincidieron en llamarlo escritores de por lo menos dos generaciones— «maestro continental» por su interés en formar a los jóvenes e introducirlos en las labores literarias. Pedro Henríquez Ureña se jactaba de formar, como en fábrica, escritores; el método sugerido era sencillo: leer a Juan Ramón

reconocidos como son los volúmenes que conforman la *Historia Moderna de México* y la *Historia de la Revolución Mexicana*, ambas editadas por El Colegio de México.

²⁸ Las cursivas son mías. Daniel Cosío Villegas, *Memorias*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 50.

Jiménez, Azorín, y construir frases de acuerdo a la fórmula de sujeto, verbo y predicado. Nada más. Otra cosa eran los conocimientos a los que el escritor debía aspirar. A sus discípulos recomendaba la lectura sin medida, pero en forma más o menos selectiva: mucha filosofía y todos los clásicos españoles, ingleses y en particular, franceses. «Enseñaba a oír, a ver, a pensar, y suscitaba una verdadera reforma en la cultura», en palabras de Alfonso Reyes, quien admiraba en el dominicano el tono socrático que lo impulsaba a actuar sobre las nuevas generaciones. En su ir y venir de uno a otro país, Henríquez Ureña se dio tiempo de promover la carrera literaria de no pocos escritores mexicanos que brillaron particularmente en la década de los veinte, Novo y Villaurrutia entre ellos.

Fuera de la Preparatoria, la influencia más patente provenía de Vasconcelos, llamado «maestro de la juventud de América» (es notoria la necesidad y recurrencia a los títulos por parte de los ateneístas). Para Reyes, Vasconcelos era el representante de la filosofía occidental en México: «la mezclaba ingeniosamente con las enseñanzas extraídas de Bergson, y en los instantes que la cólera civil le dejaba libres, esbozaba ensayos de una rara musicalidad ideológica (no verbal).»²⁹

En 1921 José Vasconcelos era rector de la Universidad Nacional de México; cargo desde el cual se ocupó de iniciar una reforma educativa y cultural cuyos antecedentes pueden ubicarse en el mismo Ateneo. Vasconcelos creía que el positivismo reinante en el Porfiriato había llevado a un aletargamiento cultural. Creía también que la Revolución provocó, como consecuencia natural de una década en guerra, que México se distanciara de «la gran corriente del pensamiento occidental en que lo había arrojado la

²⁹ Los comentarios sobre Henríquez Ureña y Vasconcelos en, Alfonso Reyes, «Pasado inmediato», en *Obras completas*, T.XII, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 205 y ss.

conquista española». ³⁰ Entre sus proyectos más ambiciosos, ya como secretario, se encontraba la alfabetización: llevar la educación al pueblo, ampliar la cultura a todos los ámbitos de la vida y no sólo al aula. Lamentablemente, al ímpetu vasconcelista le faltó tiempo y continuidad, y el proyecto arrancó con más buenas intenciones que con hechos coherentes con la situación nacional.

Alfonso Reyes, sin ser maestro en el salón de clases, se abocó al quehacer literario; desde su exilio en España mantuvo cierta presencia en México entre los escritores de la época, mas no en los asuntos políticos.

Reyes perteneció a los ateneístas que, obligados por las circunstancias, debieron tomar uno de dos caminos: inmiscuirse en la vida revolucionaria o escapar —en este caso hay que agregar el resentimiento por el asesinato de su padre, el general Bernardo Reyes, en la Decena Trágica. Él tomó la última opción al replegarse a la seguridad del destierro voluntario. Desde ahí ejerció su influencia con el propio ejemplo; conminaba a buscar la agudeza del estilo, el dominio sobre los matices de las letras, así como la profundidad y originalidad en la escritura y en su estudio.

Antonio Caso fue, quizá, el maestro más esmerado en la Escuela Nacional Preparatoria —como ya lo había sido en los mejores tiempos del Ateneo en la Escuela de Altos Estudios y en la Universidad Nacional. Su influencia en el ateneísmo consistió en dar prioridad a la filosofía en su sentido más puro, es decir, como una disciplina de la vida. El magisterio filosófico de Caso, tal vez como sucedió con su biografía, brillaba discretamente desde su tímida combatividad; cuando sus contemporáneos se involucraron en la Revolución o se exiliaron, Caso permaneció en el salón de clases dando conferencias, reorganizando programas de estudio,

³⁰ *Ibid.*, p. 76.

preparando jovencísimos maestros –Cosío Villegas uno de ellos– e implantando cursos novedosos como los de sociología y ética.

La Generación del 15 fue hija mayor del movimiento ateneísta, pero dio la espalda por completo a la tendencia literaria del modernismo; vivió en medio de la Revolución, cuando había que tomar decisiones rápidas, fajarse y buscar el mando. Por eso, no surgió de ese grupo un movimiento literario; con excepción de Antonio Castro Leal, como ya lo ha señalado José Luis Martínez, ninguno destacó por ser escritor, aunque sí como políticos e investigadores sociales. El grupo cumplió con uno de los objetivos del Ateneo al pretender mantener la mirada humanística, colocando en el centro de sus actos al género y no al individuo.

En este ambiente surgió otra generación, la de los «niños consentidos» a la que pertenecieron Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, los Contemporáneos. Con cierta polémica se ha terminado por reconocer como miembros de este grupo, además de los dos anteriores, a Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Gilberto Owen, Jorge Cuesta y Enrique González Rojo. Todos nacieron entre 1898 y 1905, la mayoría en la ciudad de México. Todos pasaron por la Escuela Nacional Preparatoria, donde recibieron el magisterio de los ateneístas y de uno que otro modernista y porfirista sobreviviente. Su influencia primera como poetas provino del modernismo, y si bien Contemporáneos es definido como una ruptura con este estilo lo es más en su forma expresiva que en su función como escritores pues fueron, cada uno de ellos, el resultado explosivo del recorrido de los movimientos precedentes.

IV. LA GENERACIÓN BICÁPITE O LOS DIÓSCUROS EN SU LABERINTO

*Porque nuestras dos almas son como cielo y mar
Profundas e inconscientes en su grave callar...
Salvador Novo, «A Xavier Villaurrutia»*

En la Escuela Nacional Preparatoria, efervescente semillero de escritores y abogados, se dio el encuentro de dos personalidades en el momento de inventarse: Novo-Villaurrutia/Villaurrutia-Novos. «No recuerdo cómo empezamos a tratarnos. Dado su espíritu inquisitivo, tiene que haber sido él [Villaurrutia] quien me abordara, interesado al descubrir que, como él, yo hacía versos que se habían publicado en la revista escolar *Policromías* —donde también aparecieron los primeros suyos». ³¹ De ahí en adelante la amistad siguió su cauce. Villaurrutia estimuló en Novo el placer por la literatura, mientras que éste lo introdujo al mundo subterráneo que recién había descubierto en la ciudad de México. Para uno, se trataba de *vivir* la vida a través de los libros; para el otro, disfrutarla en carne propia.

En 1918, al conocerse, uno tenía 15 años, el otro apenas 14. Hacia 1922, ya amigos y compañeros de correrías, se dedicaron a recorrer la ciudad y sus bajos fondos, en busca del placer por el placer y la soledad del amor comprado o compartido casualmente. Lo experimentaron todo. Hasta las drogas —fáciles de conseguir— como la cocaína, con la que emprendieron aventuras psicotrópicas que combinaban con sus ansias de conocimiento. Vivir al límite: sino del ser moderno.

El goce estaba en aquella exaltada nerviosidad, en aquella cenestesia depurada, superior y magnífica que afinaba hasta el paroxismo todas las percepciones y disecaba las metáforas más inesperadas y lúcidas cuando

³¹ Novo, «El trato con escritores», en Vallarino, *op. cit.*, p. 100. La primera colaboración de Villaurrutia en la citada revista fue el 15 de septiembre de 1919 con cinco poemas, entre ellos: «En la tarde que muere».

elaboraba, bajo los efectos de la droga, poemas que el insomnio lleno de estruendosas palpitaciones cardiacas pulía en mi mente.³²

Amparados por su juventud se atrevieron a retar lo establecido, a desdeñar los convencionalismos sociales y artísticos. Presuntuosos, quisieron cambiar la literatura pues les parecía, en estilo, caduca. Pensaban que tenían el derecho a criticarlo todo. La juventud como justificación de sus actos, se convirtió en el pretexto, el empuje y vitalidad del iniciado en el oficio. Compartieron con su generación no sólo la precocidad en la incursión al trabajo en general y en la literatura de calidad; compartieron también el culto al «efebo»:

La juventud tuvo connotaciones morales, estéticas y simbólicas propias de los años veinte, que depositaron en el Joven los más generosos ideales humanos: es el activo, el soñador, el aventurero, el capaz de imaginar, el honrado, el atrevido, el audaz, el ambicioso, el experimentador, el capaz de grandes emociones, el creador [...]³³

Olvidaron las actividades académicas por un tiempo; la teoría aprendida en la escuela poco tenía que agregar a las lecciones recibidas en la calle, y a esa experiencia se consagraron de tiempo completo. La ciudad de México presentaba más de una posibilidad para emprender la aventura; vivirla especialmente al anochecer, cuando la oscuridad ofrece el cobijo y el anonimato tan necesarios entonces a la clandestinidad de sus actos. Villaurrutia reúne en un breve texto de 1933 el recuerdo de su encuentro con Novo y las experiencias compartidas con él:

Era el tiempo de las frases largas y de los pantalones cortos. Salíamos de la Escuela Preparatoria para entrar sin entusiasmo en la Escuela de Jurisprudencia y seguir la carrera de abogado. Malos corredores, distraídos

³² Novo, *La estatua de sal*, p. 118.

³³ José Joaquín Blanco, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996, p. 163.

por mil cosas vivientes, a la segunda vuelta suspendimos la carrera. A él se le acusaba de ser muy alto, y era tan fino que parecía corzo. Yo estaba condenado entonces a mi delgadez crónica. Vivíamos y leíamos furiosamente. Las noches se alargaban para nosotros a fin de darnos tiempo de morir y resucitar en ellas cada uno y todos los días. [...] La vida era para nosotros —precisa confesarlo— un poco literatura. Pero también la literatura era, para nosotros, vida.³⁴

Prefirieron ser autodidactos sometidos a intensas horas de lectura; se negaron a reconocer el oficio —el trabajo del escritor— y el resto de sus vidas como una dicotomía. ¿Por qué no vivir de la escritura?; ¿por qué separar lo intelectual de lo vivencial cuando en realidad ambos elementos forman un todo? Mejor morir en el intento que vivir sin curiosidad. Por eso vida y literatura eran una sola imagen, la única forma de existir a la que podían aspirar.

Pronto se iniciaron en el trabajo remunerado; los periódicos les abrieron sus puertas por méritos propios, según Novo gracias al impulso e insistencia de Villaurrutia. Comenzaron a traducir textos del francés y del inglés, dando forma al equipo que laboraría unido por varios años más: uno traduce, otro hace prólogos. El primer ejercicio en este sentido fue el libro de Francis James, *Almolda de Etremont. Manzana de anís*, editado por Cvltura en 1922: prólogo de Villaurrutia y traducción de Novo. Al mismo tiempo, participaron en diversas empresas editoriales dándose a conocer en el medio cultural.

Tras la primera publicación de sus versos en 1919³⁵ a instancias de María Luisa Ross, directora de *El Universal Ilustrado*, los poetas se asumieron como tales. Libros bajo el brazo, orgullosos de su iniciación literaria, febrilmente preparados y ante un futuro que se les pintaba

³⁴ Xavier Villaurrutia, «Seis personajes» en *Textos y pretextos*, p. 84.

³⁵ Según la bibliografía de Luis Mario Schneider para el libro *Obras de Villaurrutia*, editado por el Fondo de Cultura Económica, prólogo de Alí Chumacero, 1996, (Col. Lecturas Mexicanas), Villaurrutia colaboraba también en 1919 en la revista *Azul* de Guadalajara.

promisorio, se encaminaron a finiquitar su novatada: «había un fotógrafo que se llamaba Silva (...) y hacía unos retratos *al horno*, en sepia, y luego le ponía a uno una gola y una espada y nos retrataba. Estos retratos nos los tomamos todos los escritores...»³⁶

Una reproducción de esta fotografía se encuentra en el ensayo de Octavio Paz sobre Xavier Villaurrutia. Al mirarla, los recuerdos de Novo, coinciden: «bajito de cuerpo, de espléndidas manos blancas, tersas, expresivas, de grandes ojos alertas, de boca gruesa, endeble sin embargo, delgado, débil, enfermizo...».³⁷ Las manos que tanto impresionaron a Novo aparecen en algunos poemas, como *A Xavier Villaurrutia*: «Porque tu voz es sabia en callar y ceder / al claro simbolismo del rosal florecido; / porque en tus manos hay aroma de mujer / y en tu soñar angustia, y en tu ademán olvido».

La figura de Villaurrutia quedó siempre enaltecida ante los ojos de Novo; particularmente en esa primera época. Éste se definió a sí mismo como un «muchacho alocado que solía irse de pinta y que hacía versos un poco como excrecencia» y sin el rigorismo crítico de Villaurrutia. La idea de los retratos había sido propuesta por Xavier, dispuesto como estaba a administrarse y administrar la publicación de las poesías de ambos. Es posible que fuera Villaurrutia el primer maestro de Novo y quien lo condujera por un camino impensable en esa época para el alumno. Más exacto es decir que eran complemento uno del otro. Xavier le revelaba a Salvador autores, poetas, escuelas. El alumno comenzó a convertirse, a su vez, en maestro, hasta que fue para Xavier «la fuerza en que apoyarse y a la cual se

³⁶ Novo, «El trato con escritores», p. 101.

³⁷ La fotografía en, Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, s/p, y la descripción de Novo en, «El trato con escritores», p. 101.

comunicaba, pero de la cual derivaba también su sustento».³⁸ Dióscuros, como decía Villaurrutia al referirse a su relación: gemelos hijos de la misma madre, la literatura, pero de diferente padre, sus historias particulares.

En sus primeros trabajos en común no se percibe todavía la competencia o la rivalidad envidiosa, no se han enfrentado las vanidades, no hay recelos ocasionados por la profesión. (Algunos años después, ya ambos encumbrados como escritores o funcionarios, se descubre en los comentarios de uno hacia el otro, un respetuoso distanciamiento, o tolerancia producto de la costumbre. Por ejemplo, cuando Novo era encargado del Departamento de Teatro de Bellas Artes, en por lo menos una ocasión tuvo que negar a Villaurrutia el apoyo para montar algunas de sus obras, o hacerlo sin más remedio, quizá por compromiso filial, quizá por conveniencias de Novo.) Existió entre ellos la cortesía dandi que tanto les atrajo y a la que aspiraron, la complicidad de la aventura en los bajos fondos citadinos, los secretos compartidos, la admiración juvenil de uno hacia el otro, y hasta el cariño de la amistad. Y existió, quizá antes que nada, el deseo común de ser escritores.

Mientras que Novo era desordenado, sin aparentes objetivos claros en la vida más que la búsqueda incesante de nuevas conquistas entre los choferes de camiones y tranvías,³⁹ Villaurrutia insistía en la disciplina y el rigor. En el momento de su encuentro, Xavier anhelaba el conocimiento, a sabiendas de que sólo éste le permitiría alcanzar el estatus

³⁸ Novo, *op. cit.*, p.101.

³⁹ Por cierto que hay aquí una similitud de gustos con un poeta por entonces lejano para los nuestros, con el griego Konstandinos Kavafis, quien gustaba de hacer sus conquistas entre jovencitos de bajo recursos económicos porque, pensaba, eran los mejor dotados físicamente: «Me gusta y emociona la belleza del pueblo, de los jóvenes pobres. [...] Es recompensa, se diría, a su posición desfavorecida. Lo mucho que trabajan y se mueven les da cuerpos delgados y bien proporcionados.» Cita en "Konstandinos Kavafis, el poeta de Alejandría", *Qué leer*, revista mensual, España, núm. 54, abril de 2001, p. 76.

intelectual al que aspiraba. Compartían lecturas que debían ser en el idioma original, francés o inglés: Paul Valéry, Jean Cocteau, Jules Supervielle, Albert Samain, en el caso de los autores más contemporáneos. En el primer lugar de sus preferencias se encontraba André Gide, su *gurú*, del que devoraron libros como *El inmoralista*, *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y literatura* (traducido por Jaime Torres Bodet, otro miembro de Contemporáneos, en 1920 para la editorial Cvltura), *Pretextos y nuevos pretextos*. Posteriormente, Villaurrutia se inspiraría en este libro para titular uno de sus libros de ensayos: *Textos y pretextos*.

Buenos lectores, no discriminaron la producción nacional, que conocían muy bien: desde los modernistas, pasando por el grupo del Ateneo de la Juventud o de México, hasta la Generación de 1915 y sus compañeros de generación: Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet o, incluso, el ya un tanto «viejo» —para ellos— pero no por eso menos admirado Ramón López Velarde.

Villaurrutia quiso ser un hombre culto, refinado en sus costumbres y esto le enseñó a Novo, alumno aventajado que acudió presto a la influencia de su amigo. No es difícil, pues, que su relación se extendiera por algunos años más, producto de una flagrante complicidad, y que ésta resultara en más de una obra en conjunto o empresa en común. *El Universal Ilustrado*, *El Heraldo de México* fueron los primeros diarios en recibir sus colaboraciones. De aquí en adelante en el periodismo Novo fue inagotable, mientras que Villaurrutia permaneció en la discreción de las publicaciones especializadas (con excepción de los artículos dedicados al cine, que se cuentan por decenas en las revistas *Así* y *Hoy*⁴⁰).

Generacionalmente, les haya gustado o no, participaron en proyectos que congregaron de un modo o de otro a sus coetáneos —por nacimiento o

por intereses—; en el caso de las revistas, en orden cronológico: *La Falange* de Torres Bodet; *Ulises* fundada, comandada y sostenida por los dióscuros; y *Contemporáneos*. En más de una ocasión, Novo negó su pertenencia a este grupo, o la admitió muy a su pesar.⁴¹

Como en el caso de los diarios, las revistas los recibieron de manera constante una vez que sus figuras fueron literaria y públicamente reconocidas. Capítulo aparte merecerá la incursión a la actividad teatral de Villaurrutia y Novo a través del Teatro de Ulises, periodo también coyuntural en sus carreras.

Publicaron pocos libros en esa primera etapa, pero ambos crearon sus poemas más importantes en las décadas de los veinte y treinta: *XX poemas* de Salvador Novo es de 1925, y *Reflejos* de Xavier Villaurrutia fue publicado en 1926. En cuanto a la prosa son necesarios para el análisis *Ensayos* del primero, y *Textos y pretextos* del segundo, recopilación de sus ensayos elaborada en 1939. En la ficción Novo participó poco con una inconclusa novela: *Lota de loco*; aunque existe el precedente narrativo en *El joven ¡qué México! Novela en que no pasa nada*, escrito en 1923 y que veremos más adelante.⁴² Villaurrutia también incursionó con el experimento *Dama de corazones*, novela breve, de pretensiones y consonancias con el intelectual

⁴⁰ Los textos dedicados a la crítica cinematográfica han sido enlistados detalladamente en la bibliografía elaborada por Luis Mario Schneider, arriba citada.

⁴¹ En su respuesta a la carta de Merlin H. Forster, Novo establece tres periodos en la historia de Contemporáneos: «1) el patrocinio Vasconcelos, 2) el patrocinio Gastélum (1925) —y el mecenazgo Estrada al grupo ya entonces disperso (1930) de unos Contemporáneos entre los cuales ciertamente me cuento “a pesar mío”, como me dijo Jaime [Torres Bodet] el domingo, porque independientemente de nuestras actividades burocráticas, nuestra vieja amistad nunca se ha quebrantado». Forster, *Los Contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones Andrea, 1964, p. 121.

⁴² Sheridan, *op. cit.*, incluye como ejercicio narrativo las «Confesiones de pequeños filósofos», publicado en el libro *Ensayos* de 1928; prefiero obviarlos pues, en mi opinión, carecen de valor literario trascendente: son, efectivamente, juegos de Novo con los que se divirtió abusando de personalidades históricas (Juana de Arco, Cuauhtémoc, etc.) al colocarlas fuera de su contexto.

que quiso ser. Los artículos y poemas sueltos surgieron en cantidad entonces; cada uno arremetió contra una amplia variedad de temas que, en el caso de Novo, abarcan un gran abanico que va de lo cotidiano a la crítica literaria; mientras que en Villaurrutia, se limita —y es una cualidad— a los asuntos culturales, artísticos o literarios.

Cada uno a su manera, en ambos, la escritura fue voluntad en acción: observar al mundo y hacerlo suyo desde sus terrenos, desmenuzarlo a través de la ironía (Novo) o de la crítica (Villaurrutia). Hay temas comunes que los unen y los separan al mismo tiempo. Entre los primeros, la modernidad, la ciudad, el arte mismo, la literatura. En ese primer momento de sus carreras las similitudes fueron más poderosas que las diferencias. De ahí su fortaleza.

Temprano, la vanidad invadió a los jóvenes escritores: se pensaban bellos, cultos, refinados en su inteligencia. Se sabían admirados y criticados; situación que no hizo sino fomentar su interés por el protagonismo. No sorprende entonces que la complicidad haya sido el origen de esta generación bicápite, una fraternidad surgida y sustentada en el reconocimiento y admiración mutuos, que funcionó como el motor de algunas de las empresas literarias más importantes de la década de los veinte, donde ellos serán primeros actores, ya por la trascendencia de su obra, ya por el escándalo. Como en la disputa entablada en esa década por los detractores homofóbicos del incipiente grupo de Contemporáneos, a quienes acusaban de provocar el «afeminamiento» y el afrancesamiento en la literatura.

Villaurrutia definía su relación como algo intenso, como un desafío al intelecto: «Leíamos para dialogar con desconocidos inteligentes. Vivíamos para entablar diálogos inteligentes con desconocidos. Escribíamos para callar o, al menos, para hilar entre sueños o entre insomnios la seda de nuestro monólogo. Eramos inseparables, un poco fatalmente, como los

dióscuros». ⁴³ Hermanos de sangre, puestos en verso por Novo en el poema X.V. del libro *Espejo*, 1933:

No podemos abandonarnos
nos aburrimos mucho juntos
tenemos la misma edad
gustos semejantes
opiniones diversas por sistema.

Muchas horas, juntos,
apenas nos oíamos respirar
rumiando la misma paradoja
o a veces nos arrebatábamos
la propia nota inexpresada de la misma canción.

Ninguno de los dos, empero,
aceptaría los dudosos honores del proselitismo.

⁴³ Villaurrutia, «Seis personajes», *Textos y pretextos*, p. 84.

V. LAS INFLUENCIAS

Para el caso de Salvador Novo, las expresiones modernistas de escritores como Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera fueron sus primeras referencias o modelos literarios; de estos poetas abrevó para la elaboración de sus poemas de juventud, por lo menos en la búsqueda de belleza y perfección del verso.

Al llegar a la capital del país, ya en la Preparatoria, su horizonte literario abarcó mayor espacio. Además de su relación con Villaurrutia, en la escuela descubrió a otros poetas que le causaron una profunda impresión; el primero de ellos fue Carlos Pellicer, a quien conoció en la inauguración de los cursos de 1917: «yo vi de lejos y asombrado a un poeta melencólico que con voz muy potente, muy gruesa, muy sonora, decía versos que no se parecían en nada a los que yo leía en mis libros de poemas». ⁴⁴ Pellicer salió, cuentan, en hombros de aquella ceremonia en el Anfiteatro de la Preparatoria. Su participación había sido la del poeta en acción y la lectura de sus poemas encendió a los jóvenes. Lo que habrá leído aquel día Pellicer para causar tal revuelo no es lo relevante —poemas de impronta posmodernista—, interesa el que su presencia fue, como sus poemas, la personificación de la rebelión en más de un sentido.

Con Pellicer, Novo mantendría una larga y fraternal amistad, aunque ambos eran demasiado vanidosos como para llegar a la absoluta sinceridad, y había muchas diferencias entre ellos como para admirarse en exceso. Mientras que Pellicer era explosivo en sus ideas, comprometido con el entorno, de ideales bolivarianos, latinoamericanista, Novo era... todo lo contrario. De todos modos, es posible que, al salir de la Preparatoria en esa

⁴⁴ Novo, «El trato con escritores», p. 97.

ocasión, Novo se dejara influir por la poesía luminosa, sincera y posmodernista del tabasqueño.

Para Villaurrutia, Pellicer era el poeta del trópico, sólo comparable con Díaz Mirón, hacedores los dos de una poesía solar, y no crepuscular como calificaba Villaurrutia al resto de la creación poética mexicana. Contemporáneos al fin de cuentas, con menos de diez años de diferencia en edades, tanto Pellicer como Villaurrutia compartieron el momento más original y creativo de sus juventudes cuando, en las décadas de los veinte y los treinta, se reunieron en proyectos culturales y produjeron buena parte de sus mejores obras.

La imagen del poeta –Pellicer– no fue superada hasta que Villaurrutia y Novo se encontraron con la callada presencia de Ramón López Velarde, también en la Preparatoria. En un breve relato memorioso significativamente llamado «Encuentro» (escrito en 1936), Villaurrutia cuenta cómo conocieron al autor de *La suave Patria*. Al escribir sus ensayos o sus críticas, Villaurrutia no solía detenerse en el aspecto físico del personaje que lo ocupara (Novo, en cambio, era pródigo en sus descripciones). Creía que, para conocer a un escritor, bastaba con dejar que su obra hablara por ella misma, en el acto de renovar en cualquier instante el «silencioso diálogo» con el libro. Con López Velarde hizo una excepción.

El relato referido se inicia con un rápido repaso a la impresión que el poeta le causó: «Su cara de un color moreno claro, y sus grandes manos de un dibujo muy preciso y muy fino, surgían del *jaquet* que cubría habitualmente un cuerpo grande y sólido, un cuerpo de gigante»,⁴⁵ estatura equivalente a la de su poesía. La timidez de López Velarde era evidente; a primera vista Villaurrutia y Novo intuyeron su modestia, su personalidad

⁴⁵ Villaurrutia, «Ramón López Velarde», *Textos y pretextos*, p. 4.

introvertida, y se animaron a provocar el encuentro. López Velarde era profesor de literatura española; al salir de clase, los aprendices de poeta se le acercaban para conversar hasta que, un día, el maestro les concedió tiempo para leer los versos que le presentaban.

No recuerdo con exactitud la opinión que nos dijo [...] Creo, sin embargo, que admiró la prodigiosa facilidad —novia de entonces y de siempre— de Salvador Novo [...] Nada en absoluto recordaría yo de lo que hablamos acerca de mis versos, si Ramón López Velarde, después de decirme algo muy general y seguramente muy vago, aunque no más vago que mi poesía de entonces, no hubiera colocado el índice pálido, largo y, no obstante, carnoso, debajo de una línea de uno de mis manuscritos, subrayando entre todos, y repasándolo varias veces, un verso: *bruñe cada racimo, cada pecosa pera*.⁴⁶

Específicamente, a López Velarde le gustó el atinado uso del verbo «bruñir», así como el retrato de la pera como «pecosa». Su comentario sobre el poema *Tarde* influyó a Villaurrutia tanto, que no es casual encontrar en otro de sus versos la misma imagen con pequeñas variaciones.

La estrofa que llamó su atención, entusiasta según Villaurrutia, dice:

Llena el olor la alcoba, mientras el sol afuera
camina poco a poco, se duplica su noria,
bruñe cada racimo, cada pecosa pera,
y le graznan los patos su rima obligatoria.

En *Cézanne* (dedicado a Pellicer, poeta de pinceles y de paleta con una amplia gama de colores), en la tercera estrofa, Villaurrutia retoma la imagen de la fruta:

Junto a las naranjas de abiertos poros
las manzanas se pintan demasiado,
y a los duraznos, por su piel de quince años,
dan deseos de acariciarlos.

⁴⁶ *Idib.*

Los perones rodaron su mármol transparente
lejos de las peras pecosas
y de las nueces arrugadas.

Tarde fue escrito en 1920 y *Cézanne* en 1925. En otros poemas de Villaurrutia de la misma década, prevalece la insistencia por describir las frutas a partir de su textura, lo que sugiere la importancia del comentario de López Velarde, a quien el joven poeta dedicaría un par de textos ya clásicos para el estudio de su obra. Villaurrutia comprendió la poesía lopezvelardiana a partir de la necesidad del crítico que es, a la vez, autocrítico: «explicando o tratando de explicar la complejidad espiritual de Ramón López Velarde, por ejemplo, no hacía sino ayudarme a descubrir y a examinar, al mismo tiempo, mi propio drama».⁴⁷

En cuanto a Novo, existen pocas referencias sobre López Velarde, lo que hace pensar que en aquel encuentro el poeta ignoró sus versos o apenas les concedió importancia. Cuando Emmanuel Carballo le preguntó sobre el poeta jerezano, Novo dio una breve respuesta:

A Xavier y a mí nos parecía un viejo: tenía treinta y tres años. Era alto, rollizo, rubicundo, con una piel preciosa, tersa, ojos negros, intensos, boca sensual con bigotito. En una ocasión fuimos a sentarnos a su clase. Antes de que comenzara la exposición, Xavier le dijo que éramos poetas. Se inhibió. Con la pedantería propia de la edad, nosotros estábamos pendientes de los errores expresivos y de información en que incurría. Por esos días murió: afortunadamente para la enseñanza de la literatura, desgraciadamente para él.⁴⁸

Ni la obra ni el personaje impresionaron lo suficiente a Novo. López Velarde no le significó tanto como otros escritores que encontró en el camino, entre ellos el ateneísta Pedro Henríquez Ureña. A los 18 años de

⁴⁷ *Ibid.*, «Prólogo», s/p.

⁴⁸ Carballo, *op. cit.*, p. 267.

edad, Novo descubrió la figura socrática del dominicano –fundador de la Escuela de Verano en la ciudad de México, donde Novo asistía a cursos como oyente y donde después impartiría clases de español.

Novo narró en diversas ocasiones su encuentro con Henríquez Ureña; en todos los casos lo recordó con cierto cariño, aunque sin disimular el reproche por su rechazo cuando, tiempo después, descubrió las preferencias sexuales del alumno. En principio, el maestro recibió con naturalidad al estudiante curioso, lo invitó a su casa a las tertulias donde se reunía con Daniel Cosío Villegas, Eduardo Villaseñor, Salomón de la Selva, Manuel Toussaint y Antonio Castro Leal, gente cercana a los Siete sabios o parte de la Generación del 15. Novo cuenta que disfrutó del convivio con esa «generación selecta de mexicanos» de pretensiones universalistas, que «se asomaba al mundo de la cultura clásica por la lectura comentada de los filósofos y los poetas, por la conversación peripatética hasta el amanecer, por la discusión y el ensayo». Un gusto asimilado por él y puesto en práctica tanto en lo cotidiano como en lo literario, elementos definitorios de su estilo: el ensayo como conversación.

Henríquez Ureña lo ayudó a conseguir su primera cátedra en la Escuela de Verano. Fue él quien lo impulsó a colaborar en revistas y periódicos como *El Universal Gráfico*, con editoriales para *El Mundo* –dirigido por Martín Luis Guzmán: «PHU me acababa de descubrir, y al encontrar que yo escribía muy oscuro, me prescribió el aprendizaje y la práctica de la claridad expositiva mediante la redacción de artículos y notas bibliográfica que él hacía publicar en aquel periódico»⁴⁹–, y con una sección llamada «Repertorio» en *México Moderno*. Henríquez Ureña pulió al articulista en cieme: de aquí en adelante Novo se convirtió en asiduo colaborador en las

⁴⁹ Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Ávila Camacho*, pp. 532 y 334-335.

páginas de la prensa nacional. Además, bajo la dirección del dominicano, Novo editó la *Antología de cuentos hispanoamericanos*; leyó el *Eclesiastés* para escribir un libro sobre el tema. «Me mantenía, en fin, ocupado en disciplinas que hallaba necesarias para mi vocación, creándome responsabilidades, dándome ejercicios –y al mismo tiempo, cimentando mi nombre literario». ⁵⁰ Antologías y rescate de textos son, también, dos formas del trabajo profesional que Novo adoptó.

El grupo de Henríquez Ureña resultó más atractivo para Novo que aquel donde se ubicaban los poetas de su generación y compañeros de Preparatoria, es decir, el grupo de *La Falange* y de Jaime Torres Bodet, relacionado con Vasconcelos. La influencia universalista y humanista del Ateneo se hizo patente entre los jóvenes escritores, tanto en la Generación del 15 como en Contemporáneos. Sin embargo, es significativo que, al comenzar su carrera, Novo prefiriera al grupo de ensayistas, historiadores y sociólogos que al de los poetas: a la larga, es en la prosa en donde obtuvo mayor reconocimiento entre los lectores de publicaciones periódicas donde su presencia fue constante. ⁵¹ En cuanto a sus libros de poesía, el reconocimiento ha quedado señalado en *Poesía en movimiento*, parangón de la poética del siglo xx, donde se destaca, entre otras cosas, el haber sido «activo participante en la renovación de nuestra literatura». ⁵²

Pero Novo fue un disidente vanidoso que no permanecía mucho tiempo en ningún grupo ni asociación, como le sucedió con Henríquez Ureña: «Me escurría de su dominio, defraudaba sus esperanzas, y un buen día, su

⁵⁰ *Ibid.*, p. 534.

⁵¹ Por no decir diaria, pues basta echar un vistazo a los volúmenes de *La vida en México en el periodo de...* que comienza con Lázaro Cárdenas y termina en Luis Echeverría: o sea, hasta su muerte en 1974.

⁵² *Poesía en movimiento* (selección y notas de Octavio Paz, Alf Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis), México, Siglo XXI Editores, 28ª. Edición, 2000, p. 294.

favor se trocó en la segregación total y repentina. Daniel [Cosío Villegas] y Salomón [de la Selva] dejaron de tratarme, también». ⁵³ El maestro dominicano emigró de México y, tras una larga travesía por Europa y América, asentó el hogar en Argentina. Novo se reencontró con él diez años después de la ruptura, durante un viaje a Sudamérica (de donde nace *Continente vacío*, 1935). En esa ocasión la cortesía entre ellos predominó. «Sentado frente a mí, su rostro igual, su apacible y severo gesto pone a danzar mi recuerdo, como en rápido *film*, el mudo balance de mi primer contacto con su central, orientadora, dominante personalidad.» Pasearon por las calles de Buenos Aires, hablaron sobre el exilio de Vasconcelos y la presencia de Federico García Lorca en la Argentina (quien ilustró con cuatro dibujos el poemario *Seamen Rhymes*, de Novo, en 1934). Luego, se despidieron afablemente. Ambos se habían perdonado: el maestro olvidó la homosexualidad del alumno y éste le perdonó no haberlo aceptado entonces más allá de las letras. ⁵⁴

⁵³ Novo, *op. cit.*, p.534.

⁵⁴ En *La estatua de sal* Novo sugiere haberse percatado de cierta «tendencia» homosexual reprimida en Henríquez Ureña, cuando en un encuentro en la oficina del dominicano, este le hace una proposición de la cual se arrepiente de inmediato. Al parecer, el comentario fue una venganza por parte de Novo, según me comenta José Luis Martínez, un chisme que no debería trascender pero que, en el contexto de las memorias, pone en duda la veracidad del memorioso.

VI. DE «PERROS» A DANDIES

*NOS JUNTÓ un sueño.
En el sueño rodábamos
Como en un prado fresco.*

*¿Nos juntará la vida
como el sueño?*
Xavier Villaurrutia, «Sueño»

En sus años preparatorianos Novo trabajaba en la fabricación de su imagen como escritor acercándose a quienes podían contribuir a sus objetivos de hacerse un lugar en el mundo de las letras; escribía —ya desde entonces— abundantemente. Mientras tanto, Villaurrutia se dedicaba sólo, y a solas, a esto último. No encuentro para él a un guía intelectual como lo fue Henríquez Ureña para Novo. Me lo explico así: Villaurrutia era introvertido y procuraba llamar poco la atención para lo que no tuviera que ver con la literatura; ese carácter debió impulsarlo a mantenerse encerrado en un «silencioso diálogo» con el libro. En tal tesitura se mantuvo como poeta, pues sus versos poseen mucho de esa intimidad y la prosa lleva a la reflexión, a la calma del que escribe sin aspavientos.

Cuando Novo comenzó a ganar dinero como pago por sus cuartillas publicadas en diversos diarios y revistas, alquiló un estudio que compartió con Villaurrutia. Ese espacio les dio la libertad de llevar a cabo muchas de sus aventuras sexuales, pero también fue el lugar propicio para ensayar con la poesía, para leer y conversar. Ahí experimentaron buena parte de los inicios de sus carreras. Como todo comienzo, el de los noveles poetas estuvo dirigido a la experimentación. Por instinto, Novo se alejó de las formas tradicionales «impuestas» por el modernismo para aproximarse, un tanto imitando, a lo que hacía Enrique González Martínez: *parábolas* —según una definición de Villaurrutia. Fue un ejercicio que practicó hasta lograr el estilo

que lo distinguió de sus contemporáneos: la rima vertiginosa, irónica, que tiene por objeto el escarnio, ajeno o propio. Mas, en su primera época, el poeta se hallaba fresco, sin tantos rencores o remordimientos. Aún no sacrificaba versos impecables como lo hizo a la mitad de su vida, cuando dejó de escribir poemas para hacer los sonetos de rima fácil que regalaba a sus amigos (y no tan amigos).

En su primera época, sin darse cuenta —explica Villaurrutia— Novo empezó construyendo versos que coincidían con los «juegos ideográficos de Apollinaire y con los abiertos ángulos del ultraísmo»;⁵⁵ esto es, se vislumbraba ya en su poesía el rechazo por el sentimentalismo o lo anecdótico, y una apuesta tímida por la metáfora y las imágenes.

Buen lector, Novo conocía suficientemente la literatura mexicana del siglo XIX como para citarla con oportunidad, prologar libros y dar clases o conferencias; sin embargo, el estudio o la crítica literaria no fueron una constante ni una prioridad en su obra. Existen algunos textos sueltos y un libro, *Las aves en la poesía castellana*, en los que encontramos una reflexión y un trabajo analítico; pero la aportación más relevante de Novo en este sentido fue la traducción, la adaptación de novelas al teatro y, ya como cronista de la ciudad de México en la década de los sesenta, el apoyo a la reedición de autores decimonónicos. Por supuesto, tuvo sus preferencias, en particular por Manuel Gutiérrez Nájera a quien convirtió en su fuente obligada para la recreación de pasajes históricos o de vida cotidiana del XIX mexicano. Lo mismo hizo con José Juan Tablada en numerosas ocasiones cuando el tema era el Porfiriato. En resumen: al Novo joven aquellos poetas le sirvieron de parangón, y al viejo, al cronista, de documento.

⁵⁵ Villaurrutia, «La poesía de los jóvenes de México» en, *Obras*, p. 832.

Villaurrutia no limitó su conocimiento literario; al contrario, lo dirigió al análisis y a la crítica. En este sentido, fue un crítico moderado, no agresivo. Al hablar de la poesía mexicana prefería quitarle los títulos, tal vez porque temía que, al conservarlos, éstos se convirtieran más en epítetos que en elementos explicativos. En el caso del modernismo los poetas surgen, en los textos de Villaurrutia, como individuos y no como emblemas de un movimiento.

Existen dos textos sobre el quehacer literario en los que Villaurrutia nos revela sus gustos y disgustos: «La poesía de los jóvenes de México» (1924) e «Introducción a la poesía mexicana» (publicado en 1951); en ambos documentos encontramos un repaso a lo mejor de la creación poética desde la aguda visión del crítico. Entre los que considera más trascendentales por su obra está Díaz Mirón, «poeta de melancolías pero también de colores», impetuoso y desbordante, «de una minuciosidad técnica y una precisión que lo llevan a expresiones incomparables, pero aisladas e insostenibles al fin».⁵⁶ Luis G. Urbina es, para el crítico, el representante de «la hora de la poesía mexicana: la del crepúsculo», creador de versos de moderado aliento, de una unidad poco común, un poeta «que logró bien pronto contenerse y limitarse».⁵⁷ En el caso de Manuel José Othón, lo define como al poseedor de un poderoso aliento personal que «expresó, rotundo, formidable, sus inquietudes, sus dolores, con el escenario de nuestro paisaje, que recrea con visiones exactas, de poderosa fuerza sugestiva», poeta clásico «por vivo y perfecto». Y, último ejemplo, Amado Nervo es un «espíritu de resonancias delicadas, deja a nuestra poesía notas de pureza y gracia incomparables».

El interés crítico de Villaurrutia no se desborda más allá de las pasiones

⁵⁶ *Ibid.*, p. 822.

⁵⁷ «Introducción a la poesía mexicana» en: *Obras*, pp. 764-772.

literarias. Con frecuencia trata de ser objetivo, aprender de los sujetos y obras estudiadas. La distancia temporal le permite hablar de los modernistas desde el punto de vista del estudioso de la literatura y, al mismo tiempo, del creador que vive en búsqueda constante. Enumerar cualidades o defectos es una manera de reconocer el proceso constructivo del poema o de la prosa. Escuchar al crítico —en este caso Villaurrutia— es una invitación a entrar en la propia obra: gustos y disgustos, saberes e ignorancias; leer al personaje que analiza la obra es conocer lo que percibe del objeto criticado. En este sentido Villaurrutia aprende del análisis y construye su propia obra desde el interior de la estructura ajena. Retoma de los modernistas, como Novo, el encuentro con el verso bien facturado, la manifestación presunción de sus conocimientos y la suavidad de las palabras en la medida del poder que les es inherente.

Su poesía de juventud va más allá de la mera experimentación y de una búsqueda constante. Como si fuera un intento por satisfacer el ego personal, el acto de creación es convertido en un instante catártico. Intenta que la poesía hable por su alma, en ocasiones aparentemente atormentada por encontrar un camino. Si los poemas de Novo se perciben más «relajados» que los de Villaurrutia, esto tal vez se deba a la aceptación de sí mismo, a que carecía de los temores del amigo, o por lo menos no los expresaba en la misma medida. Mientras tanto, Villaurrutia luchaba por alejarse del crepúsculo, de lo fugaz... y lo que logró fue acercarse cada vez más a la noche e instalarse en ella.

«En la tarde que muere», uno de sus primeros poemas (escrito antes de 1920), Villaurrutia da muestras de sus intereses poéticos:⁵⁸

⁵⁸ Villaurrutia, *Obras*, p. 3. En el ensayo introductorio a esta recopilación, Alf Chumacero llama la atención sobre un poema capital en la juventud de Villaurrutia: *Ya mi suplica es llanto*, donde aparece, también desde entonces, el tema de la muerte, recurrente en el autor.

En la tarde que muere con lasciva agonía
entreabriendo su manto para regar de flores
la campiña serena, la amada de un día
rememoró al oído los pasados amores.

Y el crepúsculo rojo que a lo lejos moría
en su último rútilo al hundirse en lo arcano
iluminó mi rostro. Yo sentí que vivía
y la besé en la frente, y la besé en la mano.

Y desde aquella tarde tan muda y tan serena,
nuestra vida tornóse como antaño había sido
sin que aquella alegría la nublaste la pena,
descorriendo al pasado el velo del olvido.

Se alejaba lentamente de los modernistas, del purismo estético, de la fragilidad escenográfica de esa tendencia. Pero no los negaba; al contrario: admiraba su perfeccionismo.

También desde sus primeros poemas, Novo buscaba su momento creativo; a veces un devaneo con el día, en otras con la noche, hasta que se decide por heredar del modernismo lo aristocrático de su estilo. *Anhelo* (1918-1920) nos habla de sus dudas y expectativas frente al acto poético, en parte aún indefinidas:

¡Quién tuviera, Señor, el poema conciso
y el adjetivo exacto para cada emoción!
¡Quién expresara el noble sentimiento remiso
como joya cerrada dentro del corazón!

Sin ver el oropel de la estrofa banal,
¡quién pudiera decir el verso mejor
ese anhelo de algo profundo y ancestral
que palpita en el mundo de mi vida interior!

Y ¡quién me diera dar todo mi corazón
en la breve armonía de un íntimo renglón!

Novo no se identificaba con los modernistas; consideraba, simplemente, que había pasado su momento como camino de expresión. (Aunque ya es un lugar común decir que los Contemporáneos son antagonistas por excelencia del modernismo.)

La influencia más evidente de los poetas modernistas sobre la generación bicápite se encuentra en la forma de vida, en la actitud que asumieron ante ésta y ante el oficio. Con Villaurrutia, Novo compartió y revivió una manifiesta admiración por el «dandi», relacionado con algunos poetas –modernistas o no– de fines del XIX y principios del XX, como Lord Byron, Oscar Wilde, Jean Cocteau, Luis Cernuda, Roland Barthes o Gutiérrez Nájera. La elegancia, el desenfado característicos del dandi, provocados por la seguridad y el conocimiento de sí mismos, les proporcionó el modelo adecuado a su personalidad: se apropiaron de él y lo vistieron a lo largo de sus vidas. Sobre el dandismo, me explica Sergio González Rodríguez:

El dandi es una de las facetas del hombre rebelde; su personalidad se define por un conjunto de actitudes que no consisten simplemente en el hecho de vestir elegantemente –aunque esto forme parte de su reto. El dandismo es la fase superior del individualismo, y en su forma clásica se dio a lo largo del siglo XIX, disolviéndose ya entrado el XX cuando aparecen procesos masificadores y transformaciones culturales que alterarán el carácter de lo individual y sus expectativas.

El dandi lleva al extremo su actitud vivencial, continúa González Rodríguez, al «configurar la existencia como una obra de arte por encima de todas las cosas [...] hacer de cada acto cotidiano –entre más trivial más obsesivamente– un cumplimiento estético antes que moral». Escritores como el Duque Job, o el mismo José Juan Tablada, se aproximan mucho a esta definición; en general, los modernistas tuvieron una concepción de la vida donde el arte, y particularmente el individuo, se ubican por encima del todo.

Actitud rayana en la bohemia (tan poco lejana del dandismo), los poetas de finales del siglo XIX aspiraban a vivir de su oficio. Villaurrutia y Novo se hicieron el mismo planteamiento, deseaban la reconsideración del artista donde éste tuviera la retribución correspondiente por su trabajo, que debía ser considerado como una actividad más bien liberal. No lo lograron, pero la profesionalización del oficio de escritor debe mucho a sus acciones.

Ejemplo: en una ocasión, siendo Novo el encargado del Departamento de Teatro del INBA en los años cuarenta, promovió la presentación de una tríada de poetas en el Palacio de Bellas Artes. La idea era cobrar la entrada para escucharlos leer obras seleccionadas por ellos mismos: Enrique González Martínez, Alfonso Reyes y Carlos Pellicer, dieron el recital por el que, según Novo —sin especificar cuánta gente asistió—, se cobró muy bien y de igual modo se pagó a los poetas. «Ya está bueno de que la poesía sea un arte gratuito»⁵⁹, decía Novo, de quien es fama bien divulgada que sabía capitalizar su oficio.

Algunas características del dandismo fueron asumidas por ambos poetas; por ejemplo: el amor como búsqueda constante, mantener en todo momento y ante cualquier situación los buenos modales, el *bon ton*, la elegancia que reside en el manejo del concepto movimiento, la naturalidad, el valor de la palidez en oposición a la vulgaridad de los colores vivos, el

⁵⁹ La narración del recital en, Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Conaculta, 1994, p.434. Sheridan, *op.cit.*, en la nota de la p. 115 habla sobre un periodista que visita a Novo en su casa en el año de 1932, y se encuentra con una biblioteca de más de 5,000 volúmenes encuadernados, una salita de corazones, con alfombras y muebles finos, además de una notable colección de barajas. Y a Carballo en la entrevista ya citada, p. 275, le dice: «No desconozco el hecho de que antes de mí, y después, los escritores hayan compartido la elaboración lenta, oculta y heroica de su verdadera obra, con el periodismo: la maternidad clandestina con la prostitución pública. Simplemente confieso, relativamente arrepentido, que a mí me arrastró la prostitución, circunstancia de la que me consuela la esperanza de haberla un poco ennoblecido.»

ingenio, la nobleza de lo actual proveniente de la capitalización del pasado y las tradiciones, la importancia del buen vestir.

En 1920, y a lo largo de las dos siguientes décadas, aparecía con frecuencia en publicaciones periódicas como *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*, un anuncio de la tienda de sombreros Tardán:

El dibujo a línea (ver imagen 1) muestra a un hombre gigante de pie en el centro del Zócalo de la ciudad de México. Traje bien cortado, ajustado, delinea perfectamente cada curva de su cuerpo. Las piernas entreabiertas afirman su posición de dominador sobre la ciudad a sus pies. La mano izquierda de largos dedos reposa segura en la cintura por lo que el brazo debe hacer un ángulo de 90 grados, permitiendo que el dibujante ilumine las sombras a partir de los pliegues de la manga y marcando el volumen de la ilustración. El brazo derecho se estira por completo para que la mano repose delicadamente en el bastón, mas su función no es sostener al personaje, sólo acompañar su figura. El cuello alto de la camisa acorta al del hombre, llegándole hasta prácticamente el filo del rostro; que es blanco y, visto a tres cuartos de perfil, resalta la nariz afilada, grandes ojos apenas rasgados y cejas enarcadas, muy delgadas.

La figura remata con el sombrero, Tardán por supuesto, a su medida: el modelo es, demasiada coincidencia, muy semejante a Salvador Novo.⁶⁰ El dandi domina la ciudad, su medio ambiente, su hábitat.

⁶⁰ En realidad no existe ningún registro que compruebe que el modelo sea nuestro autor; de hecho, hay una mención en *La estatua de sal* a este tipo de anuncios y Novo nunca anota su participación que, de haber ocurrido, no tendría por qué ocultar. Al contrario, me parece que se hubiera divertido contando la anécdota. Sin embargo, el asombroso parecido me pareció útil para ejemplificar la personalidad dandi de Novo y Villaurrutia. Corre también el rumor de que la leyenda «De Sonora a Yucatán usan sombreros Tardán» es de su autoría, mas, en el libro citado el propio Novo devela la duda al comentar que se trata de una frase publicitaria de Carlos Neve. Ver pp. 73-74.



Imagen 1

TEMB CON
FALLA LE ORGEN

Gran fondo de sensibilidad, apostura esbelta y movimientos ágiles de la juventud, concluye González Rodríguez, son cualidades del dandi. No es casualidad que la vejez atormentara a Novo, inspirándole versos de una crueldad y autoescarnio pocas veces visto en su producción poética.

Escribir porque sí, por ver si acaso
se hace un soneto más que nada valga;
para matar el tiempo, y porque salga
una obligada consonante al paso.

Porque fui escritor, y éste es el caso
que era tan flaco como perra galga;
crecióme la papada como nalga,
vasto de carne y de talento escaso.

¡Qué le vamos a hacer! Ganar dinero
y que la gente nunca se entrometa
en ver si se lo cedés a tu cuero.

Un escritor genial, un gran poeta...
Desde tiempos del señor Madero,
es tanto como hacerse la puñeta.

Este soneto aparece como prólogo a *Sátira*, recopilación hecha en los años setenta por Alberto Dallal, donde se encuentra *La Diegada* (1926) y otros sonetos no menos divertidos. Supongo que fue elaborado alrededor de 1958 ya que es semejante a unos versos que Novo leyó a Carballo⁶¹ en la primera entrevista que le concedió. Después de lamentarse del vacío que domina sus días y recriminarse la factura fácil de sus versos, termina:

Que al espejo te asomas, derrotado;
que ves tu piel, otrora acariciada,
escurrir por tu cuerpo deformado.
Que todo se acabó. Que la soñada

⁶¹ Carballo, *op. cit.*, p. 274.

dicha... Que en un instante inesperado,
esperas...

-Que me lleve la chingada.

Villaurrutia conservó la imagen de dandi hasta el último momento. Sus retratos de la época nos muestran a un hombre delicado en sus maneras (¿se maquillaba, como lo hacía Novo?). El autorretrato que aparece en la primera edición de *Dama de corazones*, Ediciones Ulises, 1928, es un dibujo a línea que muestra a un Villaurrutia de angulosa barbilla, el labio superior carnoso, amplias orejas, mirada ¿triste?, ¿nostálgica?, y remarcadas cejas (ver imagen 2). Saco a la medida y un moño que da la impresión de estar mal puesto; pero no, no es un descuido, parece más bien una cuestión de estilo. Y las manos, otra vez las manos, ¡desmembradas del cuerpo!, sobresalen del dibujo para destacar los dedos alargados sosteniendo la estilográfica que da fin a una línea.

El individualismo de ambos escritores era evidente; no les interesaba nada más allá de lo cultural. Se ocupaban de vez en cuando de asuntos políticos, aunque sin comprometerse demasiado. (Salvo Novo en sentido negativo, pero lo hará pasado el medio siglo de vida, cuando ya no tiene nada que perder: consideró la matanza de Tlatelolco, octubre de 1968, como un mal necesario.)⁶² Su apuesta es para el arte y por el arte. En el anuncio donde aparece Novo, él domina a la ciudad, no hay quien lo iguale: es soberbio. En el autorretrato de Villaurrutia nadie más existe, tan sólo una pluma. Sus poesías reflejan una infinita soledad, llena de misterios en la de Xavier, plena de pasiones en la de Salvador. La prosa de éste trata asuntos aparentemente triviales, lo son, con la fortuna de que los lleva a través del ensayo bien elaborado y la escritura fina, a lugares de la reflexión poco visitados. Para el otro, los temas son el arte y sus variantes, bien estudiados,

⁶² Monsiváis, *op. cit.*, ver pp. 182-185.



Imagen 2

bien pensados, con la capacidad del crítico de que se habló antes.

Aprendieron de quienes los precedieron al estudiarlos, al imitarlos incluso, la pasión por la creatividad artística, la autoestima, la exaltación del artista como individuo excepcional cuya función no tiene que ser de responsabilidad necesariamente social. No se preocuparon por los acontecimientos históricos, la Revolución los pilló lejos, a pesar de que Novo tuvo un encuentro muy cercano con ella. De la Gran Guerra o primera Guerra Mundial, como la juventud europea, asumieron más bien beneficios con los cambios culturales que como conflicto internacional generó: puerta abierta para los jóvenes. Al igual que los modernistas, se aprovecharán del orden establecido para lograr sus fines; los cambios propuestos, radicales sí, serán exclusivamente para la actividad cultural. Su combatividad no fue revolucionaria en el sentido político, sino reformista en lo artístico.

De los ateneístas, tanto Villaurrutia como Novo mamaron el aprecio por la filosofía, la necesidad de pluralizar el conocimiento, hacerlo universal. El estudio, el examen y la crítica son algunos de los elementos que combinaron con la poesía. Pienso que ambos, en su juventud, creyeron que era posible mezclar sus heredades: la creación como medio de vida y lo excelso como fin, el dandismo modernista con la sabiduría gremial, el humanismo como objetivo y la seriedad académica del Ateneo con la inspiración a secas.

Se acercaron a quienes los precedieron, la Generación del 15, los Siete sabios, pero con ellos apenas tuvieron coincidencias. A estos les importaba la colectividad; a los dióscuros, el individuo.

VII. PASIÓN POR LA MODERNIDAD

*El haber sido el primero en derribar la puerta
será el honor de Dupont. Hacha en mano, cortó
las cadenas del puente levadizo de la fortaleza.
Ahora, la poesía popular puede pasar... Ve, pues,
cantando hacia el porvenir, ¡Oh poeta providencial!
Tus cantos son el molde luminosos
de las esperanzas y de las convicciones populares.*
Baudelaire

*Un automóvil en movimiento es más bello
que la Victoria de Samotracia.*
Marinetti.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, la humanidad vivía una etapa revolucionaria en todos los ámbitos; el sentimiento era demoledor ante las transformaciones provocadas por las revoluciones sociales en Europa, así como ante los cambios políticos y económicos que generaban, o de los que estos, a su vez, eran causa. Además, el desarrollo de la ciencia y la tecnología era cada vez más avasallante. El mundo se transformaba a pasos acelerados por las circunstancias frente a los atónitos ojos de algunos sectores de la sociedad: tal fue el caso de los escritores, artistas e intelectuales que se vieron obligados a replantear sus posiciones y conceptos sobre la vida, el arte y la historia.

Al finalizar la centuria, la modernidad era percibida como la capacidad humana de resolver los problemas más apremiantes y satisfacer las necesidades básicas (salud, alimentación, vivienda, trabajo, ocio, cultura, educación), a partir de los avances tecnológicos y de la supremacía de sistemas político-económicos que garantizaran la igualdad social. Iniciado el siguiente siglo, el proceso de modernización se expandía a desigual velocidad en distintos puntos del planeta.

Las circunstancias históricas en los albores del siglo XX aparentaban ser más prometedoras. Conforme arrancaban las revoluciones en una y otra

nación se ofrecía el cumplimiento de la utopía social, mientras que la ciencia y la tecnología invadían los espacios cotidianos.

Al concluir la primera Guerra Mundial, en 1917, [el] mundo entró de lleno en la evolución de sus expresiones técnicas, mecanizadas, con una dinámica que superaba la velocidad y el ojo del hombre. Ahora comenzaba el perfeccionamiento del ferrocarril, del avión, de las máquinas industriales, de los artefactos eléctricos, de los carros, de la fotografía y del cine, de la radiotelefonía. En la guerra, el caballo había comenzado a ceder —luego de tantos siglos— ante los «caballos de fuerza» (H.P.) de las tanquetas motorizadas. Todo aumentó de velocidad: el hombre en el carro o en el avión; la imagen de la fotografía; el disco al cantante. La internacionalización del hombre superó —por la velocidad de las comunicaciones— todos los niveles. Y si de esto no se habían enterado, la guerra europea los avisó a todos. Algunos se desconcertaron y creyeron y cayeron en el caos; otros aprendieron a caminar según el nuevo ritmo del hombre.⁶³

Surgieron en esos años las vanguardias en Europa con escritores y artistas plásticos que enfocaban sus intereses en el presente y su esperanza en el futuro, a partir del progreso material de la civilización desde un objetivo común: la renovación de las corrientes de pensamiento. La ruptura con las modalidades artísticas anteriores fue escandalosa: el cubismo de Picasso, el constructivismo ruso, el futurismo de Marinetti, la música atonal y dodecafónica de Stravinsky, entre otras manifestaciones. Todas pretendieron cuestionar los valores heredados pues consideraban que las expresiones culturales habían llegado al anquilosamiento.

Cada época —y parece verdad de perogrullo— vive su particular modernidad; ésta exige renovación, acción continua, cambio constante. De modo que, y he aquí la paradoja, tarde o temprano lo moderno, lo actual, termina por hacerse viejo: «Todo lo sólido se desvanece en el aire», como

⁶³ Isaías Peña Gutiérrez, *Manual de literatura hispanoamericana*, Colombia, Educar Editores, 1987, p. 136.

sugiere Carlos Marx en una línea extraída del *Manifiesto del Partido Comunista*.⁶⁴

De la misma forma, a todo momento histórico corresponde un movimiento literario, o artístico para ser más genéricos; difícilmente puede hacerse una distinción entre modernidad tecnológica y modernidad artística; una y otra se corresponden. Aquélla puede alimentar a ésta, mientras que la artística interpreta a la tecnológica, le confiere forma plástica, musical o literaria. La segunda revolución industrial —uso de nuevos materiales como el hierro y el acero, desarrollo de las comunicaciones, entre otros— aceleró el crecimiento de las sociedades urbanas; los artistas percibieron el paso e, impresionados por la rapidez con que la vida transcurría en la ciudad, intentaron plasmarla aun en el momento mismo de su transformación. *Desnudo bajando una escalera* (1911-1912) de Marcel Duchamp, es un ejemplo de este interés por captar el instante o mejor: cada instante; la escultura *Formas singulares de continuidad en el espacio* (1913) de Humberto Boccioni expresa, de la misma forma, la obsesión por alejarse de lo figurativo y detener (otra paradoja) el movimiento en el momento de su ejecución.

Apabullados, los artistas buscaron nuevas formas de expresión que sustituyeran la inmovilidad del academicismo en las artes visuales o el modernismo en la literatura. No creían que tales estilos expresaran de una forma adecuada el sentimiento moderno y, como una respuesta, promulgaron la libertad para sus oficios —con desbordada pasión. Las

⁶⁴ Tomo la idea del libro de Marshal Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI Editores, 2ª. Edición, 1989. Dice Berman en el prefacio, p. XI: «Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones. [...] Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo real aun cuando todo se desvanezca.»

vanguardias quisieron irrumpir en la historia, replantear su existencia moderna, acomodaticia a la nueva era: «En los tiempos de la civilización de masa, el artista no encuentra ya un sentido evidente a la manera antigua de pensar su obra. La consecuencia de esto no es simplemente la penetración de términos, nociones o problemas de la vida moderna en el arte. Éste rehusa, en lo sucesivo, contentarse únicamente con su calidad de arte.»⁶⁵

Temas, técnicas, formas, comenzaron a transformarse en las manos o en las plumas de los vanguardistas. Despectivos con todo estilo anterior, estos artistas abrieron las posibilidades expresivas llevándolas por caminos inusuales e innovadores que vinieron a refrescar la creación artística. Los efectos son visibles a lo largo de la historia del siglo xx cuando el arte se mantuvo en constante reinención a partir del surgimiento de numerosos movimientos y estilos; algunos han sido efímeros, otros han permanecido con mayor o menor éxito.

En la búsqueda por romper con lo establecido, los lenguajes plástico y literario vinieron a redefinirse y, en ocasiones, llegaron a un extremo de expresión difícil de comprender para el público. Ante la necesidad de hacerse entender, el vanguardismo recurrió a los manifiestos que proliferaron entre las décadas del diez y del veinte. Así sucedió en Latinoamérica con el regreso al continente de Vicente Huidobro (creacionismo) y Jorge Luis Borges (ultraísmo), con los intentos vanguardistas en cada país y las múltiples revistas surgidas en esa época; en la mayoría de los casos, los latinoamericanos asimilaron a los europeos, compartieron las mismas características y las expresaron con sus peculiaridades históricas.

⁶⁵ Micklós Szabolcsi, citado en Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, 3ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, (Col. Tierra Firme), p. 9. Otro estudio sobre estos movimientos en *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos* de Jorge Schwartz, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 (Col. Tierra Firme).

Predicaron la autonomía del arte; se consideraron internacionalistas y antitradicionalistas; querían siempre cambiar; prefirieron el antifaz, la hipérbole, la extralimitación, el humor burlón y la ironía; rompieron la relación clásica escritor-lector, en que se suponía una comunicación funcional, de servicio mutuo; respondieron a la guerra con textos caóticos, desarticulados; buscaron llegar más allá de los objetos mismos; aspiraron a «revelar correlaciones desconocidas, a descubrir lo Esencial» ayudados por la pasión estética o por la especulación intelectual; transformaron los géneros literarios y elogiaron la fragmentación y la elipsis; aborrecieron el sentimiento y la emoción.⁶⁶

En Latinoamérica, Huidobro fue el introductor de la vanguardia cuando postuló el creacionismo que combatía las reglas modernistas. Como síntesis de su propuesta presentó *Arte poética*⁶⁷, poema que define, y presagia, los nuevos tiempos para la literatura:

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas
Una hoja cae; algo pasa volando;
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡Oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

TESIS CON
FALLA LE ORIGEN

⁶⁶ Peña Gutiérrez, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁷ *Las vanguardias latinoamericanas*, p. 100. De Huidobro otro manifiesto de su disidencia, p.102, *Non serviam*: «No he de ser tu esclavo madre natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.»

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño dios.

Si bien es cierto que Huidobro 'abrió los ojos a muchos escritores latinoamericanos que se sumaron a las pretensiones vanguardistas, también lo es que varios de esos movimientos surgieron bajo la influencia del «aire de los tiempos»: no fue generación espontánea, pues el discurrir histórico proporcionó y propició las circunstancias para que, al cambio de siglo, la cultura diera vuelta a la hoja y comenzará de nuevo, en justa correspondencia con el acontecer de la historia.

La vida en México al comenzar los años veinte del siglo pasado exigía un nuevo lenguaje expresivo, o por lo menos diferente, por parte de los creadores. Surgieron grupos de artistas plásticos y escritores que buscaban los temas para sus obras más allá de las fronteras, o que fueran diferentes a los objetivos usualmente tratados. Predominó el interés por el quehacer artístico en Europa y Sudamérica, en las vanguardias y sus manifestaciones, así como una efervescencia casi escandalosa por romper con lo establecido, en particular con el modernismo. Este movimiento no supo interpretar a la modernidad, más bien la evadió, y cayó en el decadentismo y en la supremacía de la forma; los vanguardistas, al contrario, exaltaron —a veces al extremo— lo que para ellos era símbolo de lo moderno: la ciudad, el obrero, la máquina, el avión y el automóvil: la velocidad, el ruido, las bandas de jazz, los cabarets, los anuncios luminosos, en fin.

En opinión de Manuel Maples Arce, poeta «inventor» del movimiento estridentista, el modernismo era ya un estilo obsoleto, en lenta vía de extinción. Como en los demás vanguardismos, el mexicano también lanzó su

manifiesto que pegó en postes de luz y paredes: *Actual No. 1 Hoja de Vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*,⁶⁸ bajo las siguientes consignas: «MUERA EL CURA HIDALGO. ABAJO SAN RAFAEL. SAN LÁZARO. ESQUINA. SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS.»

Los postulados expresaban, sin dejar dudas, su objetivo: romper con todo movimiento ajeno a la propuesta estridentista. Esto incluía, además de finiquitar el modernismo, llevar a «Chopin a la silla eléctrica», acabar con los nocturnos poéticos, «torcer el cuello» de Enrique González Martínez, alejarse de los temas nacionalistas y de cualquier otro estilo que oliera a viejo, o incluso *ismo* literario que difiriera de su propuesta (usualmente, todos los vanguardismos tendían a negarse entre ellos). Maples Arce fue todavía más lejos: «No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y así mismo, destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista (post-impresionismo) y desinencias luministas (divisionismo, vibracionismo, puntillismo, etcétera). Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado, (descripción, anécdota, perspectiva)». El estridentista proponía hacer una «síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, –sincretismo,– sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual.»⁶⁹

Por sí solo *Actual No. 1* es, en efecto, un grito a la modernidad. Para Maples Arce éste, el grito, era visible, corpóreo; podía encontrarse en aquello considerado como manifestaciones de la civilización: en los «rasca-cielos», el olor a gasolina, la fábrica, el ascensor eléctrico, el aluminio, los

⁶⁸ Luis Mario Schneider, *El estridentismo. México 1921-1927*, México, UNAM, 1985, pp. 41-48.

⁶⁹ *Ibid.*

neumáticos, las luces de neón, los obreros y sus overoles. Tras leer el manifiesto queda la sensación de que la Metrópoli hubiera emergido violentamente ante los ojos del poeta, sin que tuviera más remedio que responder con la misma estridencia. *Actual No. 1* expone el culto por la modernidad tecnológica y a la vez propone la modernidad literaria:

Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expanden por telégrafo; sobre los rasca-cielos, esos maravillosos rasca-cielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico. Piso cuarenta y ocho. Uno, dos, tres, cuatro, etcétera. Hemos llegado. Y sobre las paralelas del gimnasio al aire libre, las locomotoras se atragantan de kilómetros. (...) De las aproximaciones culturales y genésicas, tienden a borrarse los perfiles y los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva eminente y rigurosa, mientras florece al sol de los meridianos actuales, la unidad psicológica del siglo. Las únicas fronteras posibles en el arte, son las infranqueables de nuestra emoción marginalista.

Maquinismo, electrificación de las actividades cotidianas, crecimiento vertical de la urbe, fábricas, automóviles, fueron considerados símbolos de la modernidad y temas para la prosa y la poesía de los escritores estridentistas, que llevaron esta pasión al extremo; pasión compartida por Novo, quien en su momento coqueteó con la propuesta a través de un texto mitad crónica, mitad ficción: *El Joven*, escrito en 1923, y del que se hablará más adelante.

Maples Arce se propuso incorporar un lenguaje acorde con el discurrir moderno, «inventar» las formas de expresión que respondieran a la nueva cotidianidad en su amplia dimensión. De ahí el relato plagado de referencias tecnológicas, el protagonismo de lo fabril y del obrero, la narración enaltecedora de la urbe o sus componentes. Como vanguardia, el estridentismo pretendía vincularse con las utopías de la época, en particular con la urbana; el socialismo le proporcionó el discurso idóneo a sus fines,

pues en esta doctrina el obrero era el personaje principal, el ser moderno por antonomasia, el habitante de la ciudad y su constructor.

Ante lo efímero de la vida moderna («útese y tírese»), la literatura debía ser igualmente efímera. Ubicado a la contra de lo clásico y la tradición, el estridentismo fue incapaz de formular una propuesta eficiente que rebasara sus propias pretensiones; los escritores adeptos al movimiento –Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Quintanilla– quedaron atorados en un círculo vicioso difícil de romper. El discurso estridentista quiso contribuir a liberar la literatura, a suavizar la rigurosidad poética encendiendo los ánimos del medio literario languidecente, no por falta de calidad, sino por agotamiento.

Tal vez el estridentismo se haya aproximado más a lo que Heriberto Yépez llama *literatura mínima*, «aquella cuyo valor no se deriva de su originalidad ni de su cabal importancia, sino de su aplicación eficiente a algunos procedimientos; la literatura mínima se deriva de giros inusitados, de la buena combinación musical de pequeños argumentos». ⁷⁰ A pesar de que el ego estridentista y sus ínfulas vanguardistas semejaban, más bien, soliloquios que expresiones formales de originalidad, los escritores del grupo dejaron una tríada de características literarias que influyeron en muchos de los narradores y poetas del siglo xx: velocidad verbal/abuso del ingenio, sensibilidad para asimilar las influencias de la vida moderna y disposición al cosmopolitismo. ⁷¹

⁷⁰ Héctor Yépez, "El estridentismo: una literatura mínima", *Equis. Cultura y sociedad*, México, núm. 27, Julio de 2000, p. 22.

⁷¹ Debo la siguiente aclaración a Carla Zurián de la Fuente (de alma estridentista), para ser más justa con el movimiento maplesarciano y su trascendencia: después de la etapa estridentista en la ciudad de México, el grupo se traslada a Jalapa, Veracruz, donde es apoyado por el entonces gobernador del estado Heriberto Jara. Ahí realiza labor social (una de sus características fue el sostener el concepto de un arte con un fin socializante en el sentido de que el creador no debe estar exento de las actividades del pueblo ni abstraerse de un fin útil a la comunidad) y tiene como portavoz a la revista *Horizonte* con un perfil

Los Contemporáneos, reunidos un lustro después de la publicación de *Actual No. 1*, tuvieron algunas coincidencias con el estridentismo. Una de las características que distinguieron a ambos movimientos de los demás, fue el interés por ser modernos en el sentido de aceptar la volatilidad de la experiencia cotidiana, asimilar los cambios y utilizarlos para los propios fines; ambos grupos compartían la idea de actualidad y de aprecio por lo contemporáneo, es decir, lo que existe o sucede en la misma temporalidad que la propia —sin importar el lugar donde ocurran.

Novo, más que Villaurrutia, rendía culto junto con los estridentistas a la velocidad, a la ciudad y sus luces de neón; en su momento, se dejó llevar por la propuesta de Maples Arce, por su disonancia poética. Aunque la idea no era original —más bien imitaba mucho de las vanguardias europeas, como el futurismo o el dadaísmo— el estridentismo sí olía a actualidad, lo que llamó la atención del más joven integrante de la generación bicápita.

El movimiento estridentista había logrado reunir a su alrededor a varios de los artistas plásticos recién llegados de Francia o Estados Unidos, como Diego Rivera o Fermín Revueltas. Los pintores traían consigo nuevas ideas, lo que contribuiría a la revitalización de su disciplina; al mismo tiempo, los artistas se incorporaron a la bullente actividad cultural de la época, participando en la imagen de revistas y publicaciones contemporáneas, entre otras actividades.

En 1923, entusiasmado con el estridentismo, Novo contribuyó con un texto ecléctico, de fragmentos estridentistas, pero con la impronta de sus

político, desde la cual da cuenta de los problemas entre el gobierno callista y los sindicatos, y se postula como defensora de los grupos de pobres recursos económicos. De igual forma, los estridentistas organizaron actividades de corte cultural como exposiciones, conferencias e, incluso, foros de ayuda para causas justas. «O sea que no fue únicamente una irrupción vanguardista —me dice Carla—; lo fue en parte hasta que se institucionalizó.»

correrías literarias. *El Joven* o *¡Qué México! Novela en que no pasa nada*⁷² transcurre en la ciudad capital: se trata de veinticuatro horas de un joven provinciano decidido, gracias a la fiebre que lo agobia, a redescubrir el camino recorrido. Como con Maples Arce, la urbe emerge vigorosa ante el joven en un lenguaje de colores brillantes, con olor a aceite y gasolina. La utopía urbana del estridentismo se hace visible al ritmo en que crecen los edificios, los rasca-cielos; pero aquí Novo, a diferencia de un estridentista, confronta el pasado y presente ciudadanos. Para vislumbrar un posible futuro, el autor apuesta al aprendizaje del pasado, al movimiento de la historia y a la comprensión del propio tiempo. Primero, deberá zambullirse en la ciudad, olvidar el ser provinciano y asumir su nueva condición de hombre urbano.

Caminar la ciudad es un placer para el joven que la descubre para sí. Por momentos la observa románticamente, cayendo en lo cursi e idealizando el pasado. Pero Novo rectifica: lo que más le asombra de la ciudad es su capacidad de renovación. El tranvía, tan veloz, conducido por choferes analfabetos; boticas que huelen a viejo y venden medicamentos capaces de curar enfermedades hasta hace poco tiempo mortales; mujeres que trabajan en oficinas, fuera del hogar, estudiantes preparatorianos (los «perros») que se ufanan de sostener conversaciones intelectuales, salpicadas de palabras en inglés. Las cosas en la ciudad ocurren con mayor premura, en ella todo pasa casi al mismo tiempo; cambia su imagen y nace ante los ojos del joven en un *collage* de estridencia:

Man Spricht Deutsch «Florsheim», Empuje usted. Menú; sopa moscovita. *Shampoo*. «Ya llegó el Taita del Arrabal», ejecute con los pies a los maestros, *Au Bon Marché* Facultad de México, vías urinarias, extracciones sin dolor, se hace *trou-trou*, examine su vista gratis, diga *son-med*, *Mme*. Acaba de llegar, estamos tirando todo, hoy, reina de los caribes, *The leading Hatters*, quien lo aprueba los recomienda, pronto aparecerá, ambos teléfonos, consígase novia.

⁷² Novo, «El Joven», en, Vallarino, *op. cit.*, p. 438-455.

Agencia de inhumaciones «Everedy». ¿Tiene usted callos? Tome Tanlac. Sin duda, a pasos lentos, pero su ciudad se clasificaba.⁷³

Pero ¿cuál es la ciudad que quiere ver Novo? A diferencia de los estridentistas que confían en el prototipo del hombre moderno encarnado en el obrero, y en la utopía urbana donde la ciudad funciona como una máquina perfecta, para el joven se trata de un espacio aburguesado y en crecimiento a fuerza de ser actual. La ciudad como extensión del palacio, donde todo lo importante tiene lugar.⁷⁴ En ese espacio viven, según percibe, cada vez con mayor claridad los signos que caracterizan a la metrópoli contemporánea: producción en serie, mujeres ingresando al mercado laboral, consumo de drogas, conversaciones inteligentes, el cine como arte y como diversión, las lecturas de extranjeros de moda, la sustitución de productos mexicanos por los importados. Al final, como en el caso de Maples Arce y sus seguidores, es una ciudad más imaginaria que real, pues se olvidan de las zonas marginales de la capital, de la pobreza presente: sobrestiman el progreso material del país, aunque tengan sus razones para creerlo así.

Ante el empuje moderno, la comunidad vive un proceso de revaloración en la cual ve confrontadas sus tradiciones y costumbres. El ser provinciano de Novo lucha por salir y denuncia las contradicciones de la vida moderna, pero se queda en lo superficial y a veces en el tono moralizante. No alcanza a decidirse: lo atrae lo moderno, pero añora el pasado.

⁷³ *Ibid.*, p. 439.

⁷⁴ Al imaginar al Joven de Novo, vale la pena citar el ensayo de Carl E. Schorske, «La idea de la ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler», *Pensar con la historia*, Madrid, Taurus, 2001, p. 79:

El traslado de los nobles a la ciudad, especialmente durante el reinado de Luis XIV, llevó una «vida más placentera» a sus toscos habitantes. Las refinadas esposas de los nobles crearon «escuelas de buenos modales», que permitieron alejar a los jóvenes urbanos de la vida de los tugurios e introducir la buena conversación y la lectura. Por tanto, Voltaire veía la cultura de la nueva ciudad de un modo muy parecido a como Lewis Mumford y otros ven en la actualidad los conceptos urbanísticos que la inspiraron: como una extensión del palacio.

La lectura de *El Joven* se presta a confusión. Hay detalles precisos, bien elaborados, de la transición hacia la vida citadina y el cosmopolitismo, como hay párrafos que lamentan el supuesto fin de la vida campirana y la simplicidad de las tradiciones. Me parece que es un asunto que Novo fue incapaz de superar. Conforme conocía la historia de su país, más lo apasionaba; el joven descubre este sentimiento sin poder evitarlo. Vista de manera romántica había en la ciudad –léase México– muchas cosas que merecían permanecer. A la vez, idealiza la modernidad porque para Novo, en principio, significa pasión por la velocidad, embelesamiento por los avances tecnológicos, culto a la urbe, esperanza en la ciencia para solucionar los problemas de la humanidad y, al mismo tiempo, ente generador de conflictos y contradicciones. Igual que los vanguardistas. Estos elementos aparecen constantemente en sus ensayos o en la obra poética, ya sea en la expresión, ya como tema, en un intento por incorporar un discurso acorde con su momento histórico.

VIII. CON SABOR A NUEVO (EL ENSAYO COMO EJERCICIO MODERNO)

*¡Ay, la mañana! ¿por qué
asesinarla en el primer cigarrillo?
Salvador Novo, «Temprano»*

En 1925 Salvador Novo publicó la recopilación de algunos de sus artículos periodísticos en un libro titulado, simplemente, *Ensayos*.⁷⁵ Como su nombre lo indica, el común denominador de los textos es el género ensayístico. El volumen es revelador para entender la prosa del escritor en los momentos en que trataba de definir las particularidades de su estilo: la variedad de los temas, los elementos comunes a cada uno de ellos, la modernidad como el eje alrededor del cual son desarrollados (el discurso) y la forma de expresar las ideas.

Un rápido vistazo al índice nos da una primera idea sobre los temas: «De las ventajas de no estar a la moda», «Meditaciones sobre los anteojos», «Radio-conferencia sobre el radio», «Motivos del baño», entre otros títulos que no guardan ningún secreto en cuanto al asunto que van a tratar. De los dieciocho breves ensayos que componen la recopilación, únicamente tres se ocupan de temas estrictamente literarios, uno dedicado a José Joaquín Fernández de Lizardi, otro a la poesía de Vachel Lindsay y uno más al libro de Christopher Morley, *Traducciones del chino*. En los textos restantes encontramos una diversidad de reflexiones sobre asuntos cotidianos: el consumo de la leche o el pan, la muerte y los entierros, las barbas, el boxeo.

Temáticamente, los textos seleccionados para ser incluidos en *Ensayos* confirman que la crítica no fue el principal interés de Novo; su atención estuvo enfocada hacia la cultura en general.

⁷⁵ Novo, *Ensayos*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1925, 109 pp.

En «El pensador mexicano», páginas dedicadas a Fernández de Lizardi, Novo rescata como cualidad el estilo lizardiano de popularizar la literatura para llevarla a un mayor número de lectores: «Entonces cae sobre el escritor que se ha vulgarizado, algún nombre despectivo. No se le citará más en los libros; pero él habrá logrado, por una parte, ser leído por todo el mundo y por otra vivir, en un país en que se queda el libro y se agotan los periódicos». ⁷⁶ Tal vez ésta sea la razón por la cual Novo prefirió escribir para los diarios: una manera de estar presente cotidianamente y ser accesible a todo tipo de público.

Sobre Vachel Lindsay presenta una introducción a un grupo de poemas traducidos por él, donde encontramos aportaciones interesantes como datos sobre el poeta inglés y la relevancia de ese idioma en la literatura universal. Además del valor de la traducción en sí, que confiesa es libre y literal, Novo deja ver su sensibilidad para explicarse a otro poeta: «Si Wagner no podía musicar sin poesía, el perfecto wagneriano que es Lindsay no concibe tema alguno que no sea colorido y musical a la vez, que no se preste a complicadas orquestaciones y a dibujos muy bellos».

Traducciones sobre el chino, el libro de Christopher Morley, llamó la atención de Novo más por el juego que precede a su publicación que por los poemas en sí: Morley lo publica bajo el seudónimo de John Cavendish como si efectivamente se tratara de traducciones de poemas chinos cuando en realidad se trata de poemas sintéticos. Presenta en esta entrega la traducción de algunos de esos poemas al español.

En los tres casos no veo mayores pretensiones por parte de Novo, aunque sí el interés por acercar a sus lectores a la literatura y sus creadores, como una labor de divulgación y no tanto de crítica, pues fue en la

⁷⁶ *Ibid.*, p. 64.

divulgación donde más trató de especializarse a lo largo de su carrera, sobre todo cuando fue cronista de la ciudad de México. Llamen particularmente la atención los otros trabajos que conforman *Ensayos*. El primer elemento característico son los temas: en apariencia triviales por su cotidianidad, la importancia radica en que son despojados de la misma al convertirlos en asuntos de interés universal. Un veloz repaso a la historicidad de una palabra, a la historia misma de algún concepto, su inclusión en el presente o modernidad, su presencia en la literatura, le permiten traspasar las barreras localistas para hacer del objeto de ensayo un tema digno de, precisamente, ensayarse, a partir de una prosa pródiga y un discurso ágil.

Relevantes algunos, mejor escritos o tratados unos que otros, todos los ensayos presentan elementos comunes y una estructura similar: la brevedad como cualidad; un inicio o introducción que no siempre justifica el texto pero sí el interés del autor; el desarrollo o trama para el cual echa mano de la buena memoria o la erudición; y la conclusión como un final con posibilidades abiertas para que el tema sea invocado en cualquier otro momento.

Para Novo lo moderno era un asunto obsesionante, tanto en las expresiones artísticas como en sus avances científicos y tecnológicos. Las consecuencias culturales generadas por el devenir histórico lo intrigaban. Como los vanguardistas, sus contemporáneos, sentía vivir una época de cambios rotundos, un momento coyuntural en la historia que aceleraba su paso impulsada por el ya de por sí revolucionado progreso de la ciencia. Concebía la modernidad (y la historia) a partir de la combinación de dos coordenadas: tiempo y espacio, conceptos reducidos, transgredidos, manipulados por la voluntad humana. Dicho de otra manera, la modernidad fue para él las formas como se manifiesta la aparente capacidad de las personas de someter a su dominio el acontecer histórico.

Testigo presencial o enterado de los espasmos de la historia (la Revolución mexicana, la primera Guerra Mundial, la Revolución de Octubre) y sus expresiones (el nacionalismo mexicano, el nuevo orden mundial, el socialismo ruso, las vanguardias artísticas), Novo escribía para dar testimonio de ello a partir de la diminuta célula que, a su juicio, representa el *corpus* moderno: lo mínimo como parte del todo. El discurso es una reflexión sobre las innovaciones, sobre aquello susceptible de ser transformado o que ha sido modificado en el tiempo y en el espacio.

Pero la modernidad es en sí misma un cúmulo de contradicciones. Novo presenta resistencia, a pesar de la pasión que le provoca el sentimiento moderno, valiéndose de la historia para dar lugar a lo que permanece, a lo que perdura, asimismo, a través del transcurrir temporal. Como en un cuadro vanguardista, el ensayo procura captar el pasado y el presente a un tiempo, o el presente en el momento en que deja de serlo. En perspectiva, el futuro no es más que un eterno presente.

Otro elemento en los escritos de Novo es la manifiesta pasión por la velocidad, un síndrome de lo moderno como lo es minimizar el tiempo requerido para trasladarse de un lugar a otro, o acortar las distancias por medio de las ondas radiales. «Radio-conferencia sobre el radio» es una celebración por los avances tecnológicos; la voz que puede escucharse de un polo a otro de la Tierra con un mínimo de esfuerzo, «siempre merced a la ciencia omnipotente y avasalladora». Para Novo la ciencia, ahora también al servicio del arte, representa un sinfín de posibilidades y aplicaciones prácticas para mejorar la producción artística y el acceso de las masas a ella: «Teneís la prueba en el cine y la fotografía», dice Novo, así como en las comodidades que implica tener un radio en casa —que por cierto cuenta con el *plus* de dar status social a quien posee uno de estos aparatos.

A punto de terminar su reflexión, la esperanza (o desesperanza) puesta en la tecnología lo dispone a aventurar una profecía:

El radio merece observaciones especiales. Es el sueño hecho realidad de videntes y soñadores, de todos los que desesperaron de no poder hablar con los ausentes. De hoy en adelante -¡oh Verne, oh Daniel Defoe, oh H. G. Wells, visionarios únicos!- los náufragos no estarán solos si pueden levantar una antena y colocarse los audífonos. Se podrá dictar a las taquígrafas, sin su proximidad y sin darles tiempo para que contesten. Hay que aceptar la muerte de las bibliotecas como fuente de conocimientos.⁷⁷

La idea de ciencia y tecnología al servicio del arte está presente en buena parte de su obra. En ocasiones, la función de ambas es la de una herramienta que coadyuva al cambio favorable; en otras, las denostará: un arma que termina con todo lo que de bueno había en los tiempos pasados. Es común encontrarnos con este tipo de contradicciones en sus ensayos, incluso entre los elaborados en un mismo periodo.

Algo semejante ocurre en otro de los textos de este libro. En «De las ventajas de no estar a la moda» la ciudad representa lo moderno y el campo la tradición; la una el cambio constante, el otro el discurrir pausado. Aquella exige estar al tanto, y a tiempo, de todo; en aquél no tiene importancia ignorar los últimos *ismos*. Por momentos Novo cae en lo bucólico y defiende la simplicidad del campo frente al trajín citadino, burlándose de quienes pretenden siempre «estar a la moda», cuando él mismo buscaba estar en la cresta del *avant garde* y pocas veces salió de la ciudad, a la que no dejaba de rendir culto.

«Motivos del baño», «Discurso sobre las camas», «Antología del pan» y «De las muertes diversas» se ocupan de asuntos cotidianos, de lo aparentemente fútil, inocuo, que en el discurso *novísimo* pueden ser elementos constitutivos de la identidad, de una identidad de lo humano. En

⁷⁷ *Ibid.*, p.18.

todos los textos hay una acercamiento a la historia con datos o anécdotas que tienen un objetivo: relacionar los temas universales con lo mexicano entendido simplemente como lo que es creado o producido en los límites del territorio. De este modo desarrolla una especie de involuntaria microhistoria, pues al partir de lo particular a lo global abre la posibilidad de interpretar lo cotidiano local como un valor inherente a la cultura universal.

Por ejemplo: un entierro o las formas de enterramiento en diferentes tiempos y espacios, elegidos al azar o no por el autor, hablan de lo que este concepto ha significado para el ser humano. La manera de usar las barbas, cortas o largas, puede definir una forma de ser en una cultura. El pan en sus múltiples presentaciones y quien lo come, responden a una situación económica, social, en una palabra, histórica. En la literatura estos temas han estado presentes; Novo la utiliza como fuente fidedigna, pues para él los documentos son «verdaderos»; no los cuestiona porque no es su función hacerlo, le basta con consignar su presencia y llevarla por el camino que desea, cumpliendo sus objetivos.

Al final, Novo parece querer decir como el poeta «que todo tiempo pasado fue mejor», porque lo valioso de la tradición va diluyéndose, abatida conforme la modernidad avanza. Y, entonces, invita al rescate.

Mas ya aparecen casas americanas que reparten pan en automóvil: tostado y de pasas —¡poca imaginación nórdica!— para todos los usos. Aquellos grandes surtidos de bizcochos para la merienda van desapareciendo. En los cumpleaños ya se parten birth-day-cakes. El té substituye al chocolate y se toma con pan tostado o con pan de pasas. Los bolillos, grandes trigos, ceden su puesto a las monótonas rebanadas. México se desmejicaniza [*sic*]. Con su pan se lo coma.⁷⁸

⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

Sin embargo, no siempre hay profundidad en estos ensayos. Novo cae con frecuencia en los lugares comunes y en numerosas contradicciones, o en el plagio –como ha demostrado Sheridan⁷⁹– descarado de definiciones enciclopédicas al plantearlas como si fueran de su autoría; pero vale la pena rescatarlos en la medida que permiten explicarnos los métodos del ensayista: acercarse al lector y establecer un diálogo con él, presentarse como un autor adepto a la subjetividad, que jerarquiza y elabora juicios a partir de la libre interpretación. Revelan también el gusto de Novo por la historia, disciplina a la que se acercó íntimamente a lo largo de su trayectoria (no es gratuito que llegara a ser nombrado cronista oficial de la ciudad de México) y a la cual supo sacar provecho para sus fines. *Ensayos* precede, además, al mejor de sus libros del mismo género: *En defensa de lo usado*, editado a fines de los treinta, donde la prosa adquiere nuevos matices y un buen manejo del lenguaje.

Su obra suele robarle espacio a los historiadores: sabe darse a entender y asumir sus lecturas como verdades que luego desarrolla con las mañas del escritor sin compromisos académicos. No tenemos aquí a un historiador en ciernes sino a un buen prosista, un escritor que conoce bien el idioma; culto, observador cínico, crítico de su tiempo. *Ensayos* es una propuesta para ensayar con lo cotidiano al experimentar con los temas y enfrentar los nacionalismos con las armas que la historia y la literatura dejan en sus manos. Elaborado el artificio, nada queda sino crearle al poeta.

⁷⁹ Sheridan, *op.cit.*, pp. 215-216.

IX. APROXIMACIÓN A LA CRÍTICA

Mientras Novo se esforzaba por perfeccionarse en el ensayo, y trataba de comprender la modernidad y sus complejidades, los ensayos de Villaurrutia eran elaborados de manera un tanto más callada. *Textos y pretextos* es una recopilación de ensayos de Xavier Villaurrutia escritos entre 1924 y 1940, fecha de su publicación. Aquí voy a ocuparme sólo de los artículos correspondientes a la primera década, el trabajo de juventud, en el momento en que el escritor buscaba el camino de la prosa y la poesía. Tal vez, vista en conjunto, el resto de su obra no revele diferencias profundas, pues los temas son semejantes y el estilo mantiene sus peculiaridades; sin embargo, con el tiempo alcanzará la madurez y la calma de quien ha encontrado su ruta.

Textos y pretextos es una selección bien pensada, donde Villaurrutia quiso mostrar sus intereses: literatura, drama y artes plásticas, los tres apartados en los que se divide el libro. En el prólogo el autor confiesa su temprana vocación por la crítica, primero como lector y poco más tarde como su ejecutor; vocación que responde, nos dice, a una voz interna que lo impulsa a experimentar la autocrítica:

Más tarde he descubierto que pretender poner en claro los puntos secretos de un texto, intentar destacar las líneas de un movimiento literario y encontrar relaciones y correspondencias en el espacio y en el tiempo entre las obras y los hombres, son, también, pretextos para iluminar, destacar, relacionar, poner a prueba las dimensiones, las cualidades o la falta de cualidades propias.⁸⁰

La lectura de los ensayos nos descubre al crítico moderado que prefiere la construcción al comentario agrio; no pretende erigirse en censor o juez, su aspiración es comprender al personaje y a su obra. Como lector, procura

⁸⁰ Villaurrutia, «Prólogo», *Textos y pretextos*, s/p.

ubicarse del lado de sus autores; distingue a la persona del escritor y si el primero no le simpatiza, evita perder su tiempo en el otro, pues no aparece aquí ninguno que le desagrade.

En «Seis personajes» presenta a un grupo de escritores contemporáneos que le son afines, amigos en su mayoría: Francisco A. de Icaza, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Gorostiza, Genaro Estrada y Salvador Novo. Los títulos para cada uno de ellos son explícitos: «Un polígrafo», «Un humanista moderno», «Un hombre de caminos», «Un poeta», «Pero Galín» y «Un joven de la ciudad», respectivamente. Al buscar el común denominador que distingue al grupo, vemos que cada uno posee características que son caras al crítico: curiosidad, la primera de ellas; recreación artística, la segunda; un sentido de universalidad y de tradición heredada, la última.

Icaza representa la arqueología literaria, la divulgación y el conocimiento de la historia. Henríquez Ureña es el erudito humanista, quien «posee la cultura de varios siglos pero sabe mirarla con ojos nuevos»; leer al dominicano es «una invitación a poner en juego los resortes del espíritu», rasgo que, según hemos visto, tanto Novo como Villaurrutia prefieren en sus lecturas. Reyes viene a ser el Ulises contemporáneo, viajero físico y mental, que resume diferentes tradiciones: la inglesa, la francesa y la española; pero quizá lo que más admiró en él es haber traspasado el coto de los escritores españoles y ser aceptado en los enclaves literarios de Europa. En el caso de Reyes, Villaurrutia es el alumno que hace un retrato hablado, cariñoso, del maestro.

Reyes, hombre de letras, inteligencia abierta a perspectivas ilimitadas, no puede restringir su campo de trabajo. Conserva, en cambio, despejado el horizonte para asomarse con placer al espectáculo total del mundo. A hombres como él podemos representarlos en un promontorio junto al cruce de

muchos caminos —la mano sirviendo de visera a la frente—, abarcando y apretando la mayor extensión posible, pero con un camino predilecto, al que a veces fingen no ver, pero por el que optarán en el caso de tener que abandonar su sitio. Claro que para Alfonso Reyes este camino se llama México, en América; se llama España, en Europa.⁸¹

«Un poeta»: así definió el crítico al joven José Gorostiza. Sin pretenderlo, vislumbró en 1926 a quien una década después escribiría una de las piezas cumbres de nuestra poesía del siglo xx: *Muerte sin fin*. «Pocas veces en América se une un temperamento poético bien dotado a una cabeza reflexiva, lógica, severa...»; «en vez de espontaneidad, sus poesías acusan pureza y deseo de perfección». Gorostiza es para Villaurrutia el poeta del orden no del instinto, que detenta como ninguno hasta entonces la influencia gongorina: «tan afinada sensibilidad ¿podrá ser hija legítima de un sueño? Es el momento de decir que este poeta, hasta cuando sueña está completamente despierto». Hay que recordar que sueño y vigilia son elementos de la poesía de Villaurrutia.

Escribió también un homenaje a su mecenas y amigo, Genaro Estrada, o Pero Galín: el personaje es su obra y viceversa.

Por último, las páginas dedicadas a *El joven*, de Novo. Al referirse al amigo lo hace con amabilidad, y lo define de manera precisa: su prosa es «una lluvia de flechas». En particular aquel texto escrito en 1922 le gusta por su aparente indefinición de género; relato, novela corta y finalmente monólogo en tercera persona, *El joven* requiere de una lectura en pareja: «Más de un estudiante de leyes compartió conmigo el placer de una proyección privada de aquella cinta cinematográfica que podía intitularse *Dieciséis horas de la vida de un joven*».

⁸¹ *Ibid.*, pp. 61-62.

Para terminar con esta sexteta de breves ensayos sobre los escritores que podríamos llamar sus favoritos, resta decir que poseyó la sensibilidad suficiente para reconocer las cualidades de quienes apenas comenzaban, y de continuar con el estudio de quienes ya habían alcanzado su lugar en la historia de la literatura. Aunque no todo fue tan desinteresado de su parte: estaba también en juego la distribución de los espacios de poder, los cotos culturales en pugna. Enaltecer las características de sus compañeros servía de catalizador para una elite, para una reducida comunidad de lectores y creadores que seguían disputándose la primacía del discurso cultural.

«Ensayistas franceses contemporáneos» (1930) funciona asimismo para esclarecer lo que Villaurrutia entiende sobre el género. A la pregunta de si existe una poética o retórica del ensayo contesta que no, pues no hay «reglas externas que guíen la mano o modifiquen la conducta del ensayista en el momento de la expresión»; ergo, el ensayo debe ser libre (expresión vanguardista) y sólo encuentra su límites en la capacidad discursiva del escritor. Piensa que es un producto equidistante del periodismo y del sistema filosófico, y que para continuar la tradición del ensayo según Montaigne, hace falta el humor. Pero Villaurrutia mismo, en su obra, no cumple por completo con estos puntos. Su estilo es el del poeta que recrea, que logra definiciones más bien abstractas del objeto de estudio, párrafos sobre los hombres y sus obras; en sus ensayos las oraciones se eslabonan sin prisa, con seriedad y sobriedad, nunca con humor. Ése se lo dejó a su dióscuro, a Novo.

Un ejemplo de las maniobras del poeta cercano al crítico lo encontramos en «La pintura mexicana moderna». Ciertamente hay aquí noticias de los pintores contemporáneos; es verdad que abunda en la reflexión sobre las artes plásticas y una somera explicación sobre los

cambios que han sufrido en el México de los años veinte; mas, acaso, el mérito puede ubicarse en las descripciones de los personajes:

Diego Rivera: «Una curiosidad infatigable, una avidez insaciable y, a veces, una incontenible gula se manifiesta en toda su obra»; de José Clemente Orozco: «Si Diego Rivera viaja alrededor del mundo, Orozco viaja alrededor de su cuarto. Reflexivo, huraño, meditabundo, ha vivido siempre angustiado ante lo desconocido», definición que podríamos ajustar a la personalidad de quien la escribió. Rufino Tamayo: «Es pintor de selva y trópico sus ojos están nutridos de otras melodías que no son las suaves del mexicano de la altiplanicie. Su geografía le asignó el regalo de una sensualidad sin refinamiento, despierta y dinámica». ⁸² Un último ejemplo, Agustín Lazo: «Sus cuadros muestran realidades imprevistas, unidas entre sí por la coherencia sensible que liga con el de hoy el sueño de mañana».

Como en el caso de los literatos, con los pintores Villaurrutia se identifica plenamente, los comprende e interpreta con simpatía. Más aún, para él pintura y poesía son artes hermanas, semejantes en métodos y en objetivos. «Pintura sin mancha», escrito cuando el poeta rondaba los 27 años de edad, es en parte una declaración de principios: «...mis poemas que no han querido ser solamente criaturas irreales, seres matemáticos o existencias musicales sino, también y sobre todo, objetos plásticos». ⁸³ Concepto en el que resuenan las influencias provenientes de los poemas posmodernistas o al vanguardismo, ansiosos de que el poema no sólo sea leído, sino también visto en el momento de su lectura: «La capilla aldeana»

⁸² Según Octavio Paz en *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, los comentarios sobre Tamayo por parte de Villaurrutia fueron de los primeros que se elaboraron para estudiar la obra del pintor: «El arte de Tamayo no estaba muy cerca de la sensibilidad de Xavier; no obstante, comprendió y admiró la simplicidad de su construcción y la valentía de su color» (p. 49).

⁸³ *Ibid.*, p. 195.

de Huidobro, por ejemplo, o los poemas ideográficos de Tablada y otros.

Al reclamar a los pintores el abuso del modelo exterior en detrimento del interior, su apuesta, tanto en las artes plásticas como en las literarias, es por el modelo interior. Nuevamente, ecos del ya citado Huidobro. Dice Villaurrutia:

Inventar en vez de transcribir; hacer, en vez de repetir, son los deberes, y también los goces únicos, del poeta. Los del pintor no pueden ser diversos. Si el pintor no es como el poeta, la pintura sí es como la poesía. En esencia, las letras de los unos no difieren de las líneas y colores de los otros. Y ya sabemos, después de Rimbaud, que las letras tiene colores, y después de Nietzsche, que los poemas habrán de ser escritos —iba a decir pintados— con sangre.⁸⁴

Textos y pretextos es un libro que, por sus aportaciones en información y en interpretación, sirven lo mismo al crítico que al estudioso como ruta de reconocimiento para iniciarse en alguno de los temas tratados.

Como ensayista Villaurrutia está más cerca de los franceses, Gide y Valéry entre ellos, que de los ingleses —a los que Novo buscaba apegarse. El mejor de los ensayos, es sabido, del libro comentado es el dedicado a Ramón López Velarde.⁸⁵ Si bien rebasa el límite temporal de esta tesis (corresponde a la década de los treinta) vale citarlo porque resume lo dicho en este capítulo: la simpatía por el autor como acto precedente a la crítica, y el análisis de las características que obsesionan a Villaurrutia como son la inteligencia o la sensualidad en López Velarde. Un ensayo que es un ejemplo de arqueología literaria, de conocimiento poético y de interpretación del binomio autor/obra.

Villaurrutia escribió numerosos ensayos a lo largo de su carrera en los que conservó más o menos el mismo estilo y preocupaciones. En *Juicios y*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁸⁵ Titulado simplemente «Ramón López Velarde», *Ibid.*, pp. 3-36.

*prejuicios*⁸⁶ reunió también escritos de diferentes épocas, algunos ya han sido utilizados aquí por la información que proporcionan y por ser en sí, un testimonio de la primera época del escritor. Tal es el caso del ensayo «La poesía de los jóvenes de México» (1924) donde aparece por primera vez la frase *grupo sin grupo* con la cual Villaurrutia se refirió, y definió, a los que poco tiempo después conformarían Contemporáneos. Otro trabajo notable es «Introducción a la poesía mexicana» publicado en 1951, el cual constituye, literalmente, una introducción al tema y un auxilio al investigador que se ocupe de estos asuntos.

Si colocamos a Novo y Villaurrutia en el mismo lugar como escritores y en su calidad de dióscuros, y equiparamos sus obras, las personalidades, con su individualidad, saltan a la vista. En esencia diferentes, siguieron caminos semejantes, sus guías literarios fueron prácticamente los mismos, al igual que sus gustos; escucharon el canto de las sirenas en similares circunstancias, para luego dejarse llevar por él.

En el ensayo Novo fue prolífico, su bibliografía es extensa. La de Villaurrutia, que murió muy joven, breve. Las aportaciones del primero pueden ubicarse en el interés por la modernidad, la sociedad o lo cotidiano; el segundo fue mucho más contemporáneo: sus preocupaciones no se enfocaron en tiempos largos sino en procesos actuales, en acontecimientos presentes. El principio de Villaurrutia fue el hoy y lo que de él se derivara; esto podría significar que, necesariamente, simpatizara con movimientos de vanguardia como el estridentismo, pero no fue así. Tal vez previó la futilidad estridentista al criticar su aparente carácter escenográfico —que tanto atrajo a Novo, según se ha visto—; de hecho, definió al movimiento como «entremés»,

⁸⁶ Villaurrutia, «Juicios y prejuicios», en, *Obras*, pp. 764 y ss.

aunque reconocía sus valores: «Sería falta de oído y de probidad no dedicar un pequeño juicio al estridentismo que, de cualquier modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos». ⁸⁷

Novo miraba al pasado para ubicarse en el tiempo, culturalmente; a ratos, de él vale decir lo que Monsiváis ha dicho de Artemio de Valle-Arizpe: no era un nostálgico, era un contemporáneo del pasado. Villaurrutia acotaba el espacio, su camino era hacia el interior, el viaje sin regreso, aunque aspirara al «viaje perfecto», al de ida y vuelta. Su compañero de equipo abría la perspectiva, alteraba la espiral del tiempo, iba y venía pero jamás en línea recta; su periplo, además de irregular, era escandaloso. Novo escribía de corrido y sin corregir; Villaurrutia parecía hacerlo en la calma y la meditación.

Cada uno con su estilo, con su personalidad, se desenvolvió con comodidad en el ensayo y, aunque sus rutas terminaron por ser diferentes, ambos lo emplearon como medio para expresar y desarrollar la principal de sus preocupaciones: la cultura universal vista desde el presente, desde la perspectiva contemporánea. Es aquí donde, nuevamente, el camino se bifurca en rutas paralelas que he tratado de recorrer al analizar dos de sus obras ensayísticas: Villaurrutia se concentraba en la «alta cultura», mientras que para su dióscuro no siempre fue ese el objetivo. Esa fue una de las diferencias entre ambos y, al mismo tiempo, un punto de coincidencia o, mejor dicho, una manera de complementarse.

Novo siguió su camino a partir de la búsqueda de lo lúdico. Villaurrutia parecía sufrirlo todo. Aquél llegó a lo más rebuscado de la ironía, la sátira y el humor en un par de ensayos elaborados en periodos posteriores al que aquí se revisa: «Los mexicanos las prefieren gordas» (*En defensa de lo usado*, 1938) donde el autor delibera por qué los mexicanos tienen en la

⁸⁷ Ver: Villaurrutia, «Introducción a la poesía mexicana», *op. cit.*, p. 827.

conciencia la gordura como cualidad y halago: «Las mujeres en nuestra historia que han registrado más numerosos éxitos amorosos no han pesado nunca menos de doscientas libras, cuando había báscula en que verificarlo...», etcétera y en ese mismo tono. El otro texto a destacar es «Las locas y la inquisición» (*Las locas, el sexo y los burdeles*, 1979), hilarante disquisición sobre la historia de la homosexualidad en México: «En la famosa Noche Triste, al perseguir a los españoles, los mexicas les gritaban CUILONI, CUILONI. A esta distancia, es imposible saber si les sabían algo o se los decían al tiro; pero consultados los más fehacientes Vocabularios, hallamos que cuiloni quiere decir puto, o "somético", si la verdad, aunque no peque, incomoda».⁸⁸ (¿Cómo no pensar, al leer estos ensayos *novísimos* —así, con cursivas— en Jonathan Swift, y su «Modesta proposición para impedir que los niños de los irlandeses pobres sean una carga para sus progenitores o para su país»⁸⁹, que se resume en cebarlos y comerlos de acuerdo al muy detallado y estudiado plan del autor?). Ejemplo suficiente para avistar la capacidad de Novo de llevar sus ensayos hasta las últimas consecuencias.

⁸⁸ Novo, *Las locas, el sexo y los burdeles*, México, Diana, 1979, p. 31.

⁸⁹ Jonathan Swift, «Modesta proposición para impedir que los niños de los irlandeses pobres sean una carga para sus progenitores o para su país» en, *Ensayistas ingleses*, (varios autores), México, Conaculta-Océano, 2000, pp. 34-42 (Col. Biblioteca Universal).

X. VIAJE DE EXPLORACIÓN: PROSA, CINE, PINTURA

Embarcado en una ruta explorativa, a partir de la segunda mitad de los años veinte Villaurrutia comenzó a ensayarse en la ficción, pero desde un esquema narrativo sustentado en elementos del cine y la plástica vanguardista. En realidad, el ejercicio se limitó a un libro: *Dama de corazones*, escrito entre 1925 y 1926, y publicado en 1928 por Ediciones de Ulises; sin embargo, constituye un buen ejemplo de los intereses del escritor, así como de la búsqueda de caminos alternativos en la literatura.

El paso de los Contemporáneos por el cine ha sido documentado y estudiado por investigadores como Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider o el historiador Aurelio de los Reyes, quien ya ha hecho notar el uso de imágenes y elementos propios de la cinematografía en la obra de algunos de los integrantes del grupo: la citada de Villaurrutia, Gilberto Owen en *La llama fría* y *Novela como nube*; *El día más feliz de Charlot* por Enrique González Rojo; *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet, y de Novo, *Return Ticket*.⁹⁰

Ahora, por un lado, ha sido aceptado que ninguna de las obras anteriores pertenece al género novelístico. En mi caso, no coincido con la opinión de De los Reyes al incluir a *Return Ticket* como novela, dado que si nos apegamos a una definición estricta de la misma, no hay en este texto el primer elemento: la narrativa o ficción. Se trata de una crónica, al estilo de Novo, de un viaje por Estados Unidos y Honolulu como representante de la delegación mexicana a la Primera Conferencia Panpacífica sobre Educación, Rehabilitación y Recreo, realizada en esa ciudad. De hecho, De los Reyes aceptó que al intentar analizarlo de la misma manera que a *Dama de corazones*, el texto de Novo le resultó «decepcionante».

⁹⁰ Aurelio de los Reyes, «Aproximación de los contemporáneos al cine» en, Olea Franco, *op. cit.*, pp. 149-171.

Villaurrutia y Novo participaron de la experiencia cinematográfica de diversas maneras. El primero como crítico en un periodo significativo que va de 1937 a 1941 en las revistas *Hoy y Así*; realizó más de una decena de argumentos o adaptaciones de películas de las que vale la pena mencionar: *Vámonos con Pancho Villa* del director Fernando de Fuentes, *Distinto amanecer* de Julio Bracho, o *La mulata de Córdoba* de Adolfo Hernández Bustamante, realizada en la década de los cuarenta, primero para el cine y después como ópera en un acto y tres cuadros, en colaboración con Agustín Lazo y con música de José Pablo Moncayo. Las dos primeras películas alcanzaron cierta importancia en la historia de este arte en México, particularmente *Distinto amanecer*, considerada una película de vanguardia al ocuparse de un tema hasta entonces no abordado por la industria nacional: la sociedad desde el punto de vista ciudadano. También Novo hizo guiones o colaboró en los diálogos de algunas cintas como *La Zandunga* de Fernando de Fuentes, *Perjura* de Arcady Boytler o *El signo de la muerte* dirigida por Chano Urueta, entre los años 1937 y 1946.

La coincidencia en las etapas en que Novo y Villaurrutia se dedicaron al cine se debe, probablemente a, por una parte, la influencia que representó la presencia del cineasta ruso Sergei Eisenstein en México en los años treinta, no sólo entre los ellos, sino también entre el resto de los Contemporáneos. Además, por supuesto, del planteamiento del cine y la fotografía como expresiones artísticas por ellos mismos. Ambos lo dejaron desde el momento en que buscaron los caminos del teatro. Novo fue nombrado responsable del departamento de teatro de Bellas Artes en 1946, mientras que en ese tiempo Villaurrutia exploraba el drama como medio de expresión sin el éxito esperado.

Las actividades y relaciones de Novo en el medio le valieron conocer a Orson Wells, quien, para 1941, ya había probado las dudosas mieles de la

fama en la industria hollywoodense con la película *El ciudadano Kane*. Ese año, el escritor y el realizador se reunieron en la ciudad de México para diseñar un proyecto que involucraba a Dolores del Río: hacer una película de época ubicada en el momento de la conquista, donde Hernán Cortés sería interpretado por el mismísimo Wells y La Malinche por, claro está, la diva mexicana. Lástima que el proyecto no llegó a concretarse porque se habría convertido en un acontecimiento notable.⁹¹

En fin, lo que me interesa destacar aquí es que la relación, o aproximación, como la llama De los Reyes, de ambos escritores con el cine, tuvo repercusiones para el desarrollo de este arte en México.

Contemporáneos, el grupo, vivió la experiencia cinematográfica prácticamente desde sus inicios en México. Su adolescencia debió nutrirse de escapadas a la sala de cine —Novo recuerda con nostalgia el Salón Rojo— y con la lectura de las críticas de los ateneístas Alfonso Reyes o Martín Luis Guzmán. La juventud los sorprendió en una década en la cual el cine evolucionó de manera veloz, cuando ya era considerado como un arte e icono de la modernidad del siglo xx. Para algunos artistas e intelectuales, el cine representaba el «Espíritu nuevo», *L'Esprit nouveau*:

El cine, género nuevo e industria cultural, más cerca en aquel entonces [20's] de la aventura que del orden clásico, puede ser un buen revelador de las opciones de los intelectuales y de los creadores frente a la dicotomía entre el impulso hacia el futuro y el culto respetuoso al pasado. Para unos, el cine no era más que una diversión comparable al circo o, en el mejor de los casos, un subproducto del teatro (...) Para otros, el cine representaba una de las expresiones privilegiadas de nuestro tiempo.⁹²

⁹¹ La anécdota en: Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Conaculta, 1994, p. 652.

⁹² Louis Panabiere, «Contemporáneos y "L'Esprit Nouveau": el cine», en, Olea Franco, *op. cit.*, pp. 181-182. Más adelante, dice Panabiere: «Estoy persuadido de que ellos constituyen, en sus escritos sobre el cine y en todas sus obras, la mejor ilustración de lo que entendía Guillaume Apollinaire por *Esprit nouveau* cuando escribía: 'Oh sol es el tiempo de la Razón

Tanto Novo como Villaurrutia consideraron el cine como un género artístico capaz de proporcionar un lenguaje diferente, un camino expresivo por explorar con virtudes únicas para interpretar al mundo moderno.

Antes de entrar a *Dama de corazones* es pertinente ir un poco hacia adelante, 1947, en el momento que Villaurrutia conceptualizaba algunos elementos del arte cinematográfico comparándolo con el arte dramático en el ensayo «Teatro y cinematógrafo», recopilado en sus *Obras*: por un lado la transgresión de tiempo y espacio, manipulados tanto en el teatro como en el cine a partir de los entreactos para uno y los recursos técnicos del otro. En cuanto al diálogo, estaba convencido de que el del cine debe ser mucho más concreto, «pero no por ello menos claro ni emotivo ni intenso, ni menos apropiado que el diálogo teatral»; debe de encontrar el justo medio dado que si se abusa del silencio ponderando las imágenes, el autor cinematográfico corre el riesgo de «no alcanzar la comunión, la comunicación con el público».⁹³

Musicalmente el cine debe estar bien acompañado, contar con un lenguaje musical que cree un «ambiente psicológico» o enfatice una acción. La plástica cinematográfica es también importante: «ha recurrido al lenguaje de las formas plásticas –línea, volumen y, gracias a otro nuevo procedimiento mecánico, aun el color»; le es imprescindible el claroscuro, la luz «que es la categoría de la pintura y de la que el teatro no puede prescindir, ¿podría pasarse el cinematógrafo sin ella?». Por último, una propuesta:

ardiente', ya que aplicaron a todo lo que analizaban, como ya se ha dicho, su 'inteligencia en llamas'»

⁹³ Ambas citas en Villaurrutia, «Teatro y cinematógrafo», en, *Obras*, p. 966.

Pienso que esta *apariciencia fantasmal de imágenes*, de voces, de ruidos, reproducidos, amplificados, disminuidos, ha sido apenas explotada, trabajada, comprendida en el cinematógrafo que, de hacerlo con inteligencia, sentido e intensidad, adquiriría una dimensión fantástica sorprendente. Sería la dimensión fantasmal del pasado que, en virtud de una suerte de mágica evocación, se hace presente en apariencia, pero que, por su mismo carácter fantasmal, no puede devenir futuro, puesto que, al no estar instalada en una duración real, no puede menos, ni más, que desaparecer.⁹⁴

En este ensayo de Villaurrutia, escrito a fines de la década de los cuarenta cuando el cine estaba ya muy desarrollado como industria, se encuentran los conceptos que años antes había utilizado en la redacción de *Dama de corazones*.

Aurelio de los Reyes ubicó los elementos de la estética del cine mudo en los textos de Contemporáneos antes mencionados, principalmente en «la utilización del blanco y el negro, por la alusión al silencio, al acompañamiento musical de las películas o a los emplazamientos de cámara».⁹⁵ En el mismo estudio, el historiador aclara que no son los Contemporáneos los primeros en acercarse al cine para imitar su lenguaje; el lugar le corresponde a Mariano Azuela con *La Malhora* (1923) y *El desquite* (1925), «narraciones que tienen una composición cinematográfica porque los capítulos son secuencias unitarias en tiempo, que unidas dan el sentido y el ritmo de la obra, y si se suprime una de ellas se afecta la trama»,⁹⁶ recursos empleados por Villaurrutia.

Concretamente, el argumento de *Dama de corazones* es el siguiente: Julio, el protagonista, regresa de estudiar en el extranjero a casa de una tía donde tiene lugar el reencuentro con sus primas, las gemelas Susana y Aurora. El tiempo que pasa en esa casa le sirve para conocer a la familia y,

⁹⁴ Las cursivas son mías. *Ibid.*, pp. 968-969.

⁹⁵ De los Reyes, *op. cit.*, p. 150.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 153.

en el inter, examinarse a sí mismo. La novela carece de acción, el argumento se sostiene a partir del constante reflexionar por parte de Julio. Tras la muerte de la tía, algo parece cambiar en el ánimo de los demás. Aurora se casará, Susana... no sabemos bien a bien qué ocurrirá con ella, y Julio subirá a un tren para emprender un nuevo viaje. Fin.

En términos cinematográficos hablamos de pocos escenarios, casi siempre cerrados, en los cuales se desarrollan las diferentes escenas: la sala, el comedor de la casa y la habitación de Julio. Villaurrutia señala en algún momento la escenografía: aburguesada (como después será en su teatro); al describirla, parece mover la cámara lenta, muy lentamente, deteniéndose en detalles o haciendo *close ups* y con los acompañamientos de luz pertinentes: «Hay un anticipo del otoño en el tapiz naranja maduro del comedor [...] La luz, dorada afuera, se tamiza suavemente en los cristales y en las cortinas de ligera cretona».⁹⁷ Naturalezas muertas, dragones en jarrones chinos, cancha de *tennis*, jardines, completan el cuadro.

Hay que conceder a Villaurrutia el haber reconocido la dificultad para calificar a *Dama de corazones* como novela; prefirió llamarla «ejercicio de prosa dinámica», quizá porque pensaba en sus deficiencias o quizá en sus peculiaridades:

Cuando algún crítico, más malicioso que justo, alude a *Dama de corazones* considerándola como una novela y, más aún, como una novela frustrada, se equivoca. El texto [...] no pretende ser el de una novela ni alcanzar más de lo que me propuse que fuera: un monólogo interior en que seguía la corriente de la conciencia de un personaje durante un tiempo real preciso, y durante un tiempo psíquico condicionado por las reflexiones conscientes, por las emociones y por lo sueños reales o inventados del protagonista que, a pesar de expresarse en primera persona, no es necesariamente yo mismo [...] *Dama de corazones* pretendía a la vez ser un ejercicio de prosa dinámica, erizada de

⁹⁷ Villaurrutia, *Dama de corazones* (con cuatro dibujos del autor), México, Ediciones de Ulises, 1928, p. 12.

metáforas, ágil, ligera, como la que, como una imagen del tiempo en que fue escrita, cultivaban Giraudoux o, más modestamente, Pierre Girard.⁹⁸

El autor se defiende en forma acertada, mas no coincido con él cuando quiere ponernos sobre aviso de su desinterés por ser protagonista, aun involuntario, de la obra. Sin necesidad de forzar la interpretación, vemos el *alter ego* del escritor surgir con frecuencia en *Dama de corazones*; hasta cuando pretendiera lo contrario, no es difícil identificar en las gemelas a los dióscuros Novo/Villaurrutia: Susana es el primero, Aurora el segundo. Debo aclarar aquí que no me refiero precisamente a la homosexualidad de ambos, no sugiero que Villaurrutia quisiera verse como una mujer (sin que sea asunto descartable); más bien pretendo referirme a las personalidades otorgadas a las gemelas.

Aparentemente, el autor quiso colocarse como un espectador, un testigo mirándose a sí mismo. Por cierto que hay una recurrencia *villaurrutiana* arrastrada desde su primera juventud: al recordar a la Susana de la infancia la referencia de Julio son sus «mejillas pecosas de una fruta». De ella dice, al describirla: «Lee novelas, poesías [...] A su lado dan deseos de hacerle confidencias [...] Miente naturalmente, como si no mintiera. Debe de hablar durante el sueño y luego sonreír y llorar [...] Escribirá con rapidez, sin ortografía, en párrafos interminables que habrían de estar llenos de punto y coma, si se cuidara de la puntuación [...] Es tan soñadora...». Mientras que Aurora es lenta, grave: «Lee obras de teatro [...] Estoy seguro que pertenece a la flora punto menos que extinta de mujeres que escriben con lentitud, en párrafos largos, repintando la letra dos o tres veces, cuidando de la ortografía [...] Dice la verdad naturalmente, como si no la dijera.»⁹⁹

⁹⁸ Villaurrutia, «Prólogo a un libro de cuentos policíacos», en, *Obras*, p. 816.

⁹⁹ *Dama de corazones*, pp. 13-14.

Julio cuestiona su amor por ambas, sin decidirse a separarlas ni reunir las, diferenciarlas o igualarlas. Al ver a Susana, termina por verse a sí mismo (como voz en *off*, o pensamiento en voz alta, dice sin decirselo a ella):

Te equivocas. Yo sufro porque no puedo complacerte. Imagino que no puedes pensar en mí tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia, tan invisible como él, aspirante a diplomático, negligente en el vestir; con un cuerpo inclinado cada día más a desaparecer entre los millones de jóvenes de los Estados Unidos; con mis trajes holgados, con mis camisas blandas, con mis movimientos de cabeza que acompañan el jazz que la victrola dicta [...] con mis cigarrillos mojados en perfume, efímeros, perfectos, en vez de la pipa sabiamente gobernada que te hiciera pensar en el hogar de tu poeta romántico.¹⁰⁰

Espectador de sí mismo, Villaurrutia no hace otra cosa que reivindicar su condición de ser moderno. A través de Julio quiere verse joven, frívolo, ponderar su rebeldía frente a lo antiguo, en este caso lo romántico.

La apariencia fantasmal del cine, a la que se referirá años después en «Teatro y cinematografía», está presente a lo largo de *Dama de corazones*, más en forma de sueños que de apariciones. En algún momento Julio se desprende de su cuerpo –sueña– y aparece en la cubierta de un barco: «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 a las personas y a las cosas. Oigo el tono de mi voz y la prisa de mis palabras.»¹⁰¹ La cámara se desplaza –hay acompañamientos musicales aportados por un pianista; no sabemos de cuáles se trata–, ahora vemos al protagonista conversar con una mujer cubierta con un velo; después, ella duerme en un sillón, Julio mira (la cámara

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 27. De los Reyes analiza el fragmento: «Villaurrutia recurre al arbitrio de desdoblarse al narrador en dos personajes durante su sueño, uno de los cuales, el inconsciente, es una cámara cinematográfica que retrata y proyecta las imágenes de sus propios actos para que el otro yo, el consciente, tome conciencia de sí mismo», *op. cit.*, p. 155.

nos lleva en *close up*) el pie de la dama: «tiene un pie delicado... un pie delicado... delicado.»¹⁰²

Cambio de cuadro. Ahora Julio dice estar muerto; es la muerte según Villaurrutia, la que se asimila al sueño, al momento de soñar. «No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces». Y en obvia referencia cinematográfica concluye: «Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y miraras 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.» Aquí, un elemento adicional: la objetividad que el escritor pretende conceder a una máquina, a la cámara cinematográfica, como si esta fuera capaz de retratar la realidad tal cual es.

Por último, un par de líneas que me parecían oscuras, pero que De los Reyes ha interpretado bien. A punto de finalizar la novela, Julio concluye: «Dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin mi sombra»: la función ha terminado.

Creo innecesario abundar en más ejemplos sobre el discurso cinematográfico que pretendió Villaurrutia desde su ejercicio denominado *Dama de corazones*; ahora quiero detenerme en su concepción plástica. En la edición de 1928, el libro cuenta con un *plus*, cuatro dibujos del autor: un autorretrato, comentado ya en el capítulo V; una naturaleza muerta (imagen 3): la mesa cubierta con un mantel a cuadros, un juego de cubierto con dos panes —escena que inevitablemente nos remite a la soledad del autor y a la frugalidad que suele acompañarla—, el piso cuadrículado haciendo juego con el mantel en una composición posimpresionista (recuerda, ¿por qué no?, al Matisse dibujante de principios del siglo xx); un tercer dibujo (imagen 4)

¹⁰² *Ibid.*, p. 28.

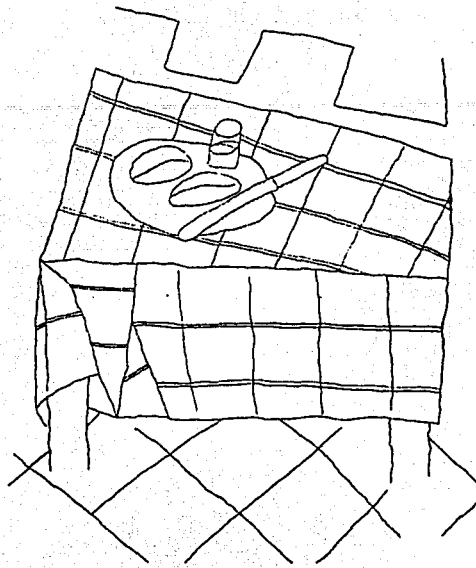


Imagen 3

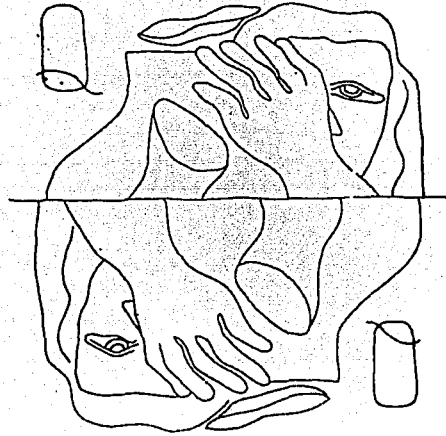


Imagen 4

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

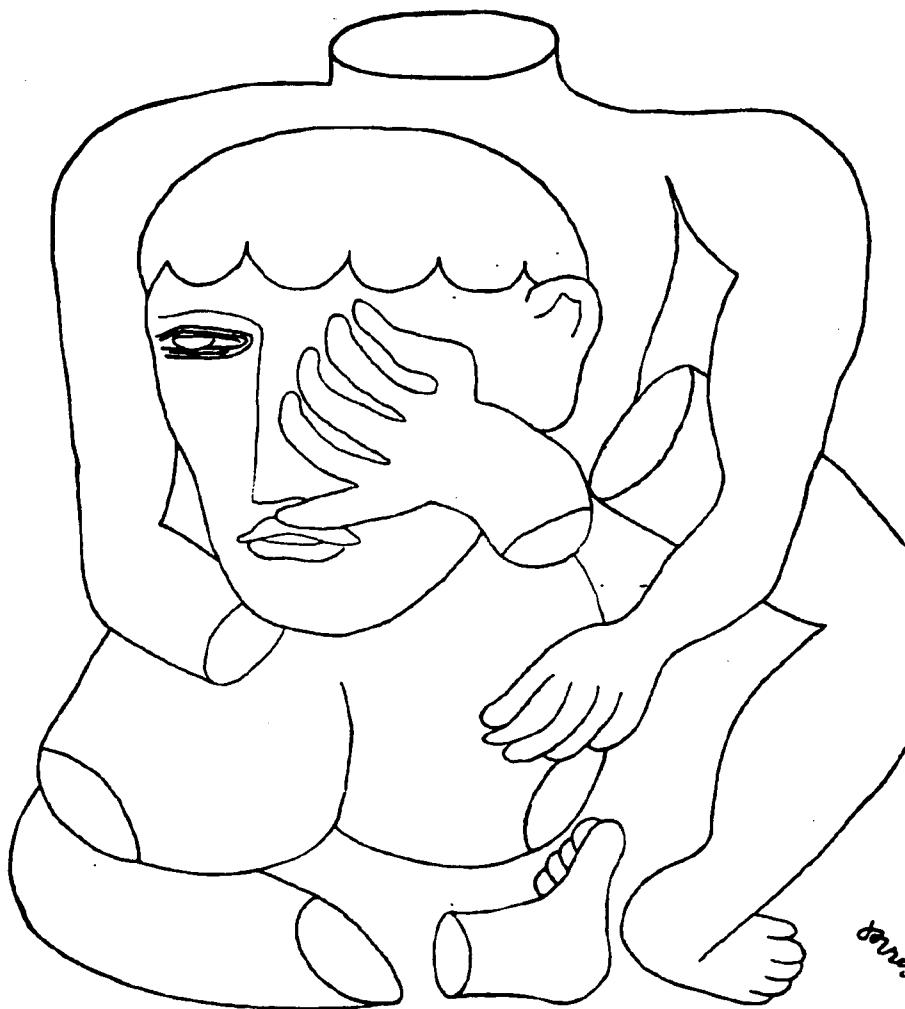


Imagen 5

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ilustra el título de la novela, la carta de la baraja con las dos mujeres que, como en espejo –los reflejos son un tema recurrente en el autor– se reflejan idénticas; el último dibujo (imagen 5) es un hombre descoyuntado, ausente de perspectiva capaz de profundizar (otra vez Matisse), plano, donde la cabeza aparentemente flota a la altura del corazón, una mano ajena al resto del cuerpo cubre uno de los ojos mientras el otro permanece distante: quizá un maniquí, inerte, sin vida, sin pasión.

Los especialistas, Teresa del Conde entre ellos¹⁰³, sugieren que los dibujos de Villaurrutia cargan la impronta surrealista, en el sentido de que provienen o se alimentan de los sueños; aunque la línea, el trazo, abogue por el posimpresionismo, por las vanguardias. Éstas fueron del interés del escritor y del resto de los Contemporáneos. Si aludimos al grupo y a la revista, viene a cuento mencionar a algunos de sus ilustradores que exploraban, o habían explorado, en los recientes movimientos plásticos de Europa: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Roberto Montenegro, Jean Charlot, entre otros. Contemporáneos, el grupo, en el sentido artístico fue más que un estado de ánimo, pues quienes participaron en la revista se ocuparon de los temas de vanguardia en todas sus manifestaciones.

Vista plásticamente, la estructura literaria de *Dama de corazones* pretende ubicar al narrador en diferentes planos. Al igual que en los dibujos aludidos, la novela carece de quebrantos, de altas y bajas sentimentales provocadoras de pasiones o arrebatos. Como en las artes plásticas, la narración refleja una realidad más próxima al sueño omnipresente y omnisapiente que a lo concreto, a lo materializable en el mundo de la vigilia.

¹⁰³ Ver: Teresa del Conde, «Postscriptum. Xavier Villaurrutia como dibujante. Una aproximación», en, *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, pp. 135-137.

Una realidad demasiado meditada como para erigirse en cotidiana. Como en una pintura, lo narrado es producto del punto de vista creador, no de la vida. Si reconocemos la influencia del surrealismo en Villaurrutia, parece acertado decir que en verdad su obra se sustenta en los sueños. La pretensión del narrador es mayor todavía, pues además de que la historia parece ser producto de un sueño, la ambientación también nos lleva al momento en que dormimos; es decir, al proceso de soñar, cuando surgen en el inconsciente «imágenes fantasmales»: emular a la realidad, pero a la no existente. Después de todo, la literatura, dice Villaurrutia, debe funcionar como la pintura, esto es, hacer visible lo invisible, lo que sólo acontece en el sueño.

Así pues, en este ejercicio de prosa dinámica de Villaurrutia, encontramos los diferentes intereses artísticos que motivaron la obra del escritor y sus contemporáneos; la literatura, el cine y la plástica en su contextualización psicológica o social, desde su interpretación más moderna.

XI. NOVO, EL CINE COMO MÉTODO HISTORIOGRÁFICO Y COMO ESPACIO LÚDICO

Para el caso de Novo no existe un ejercicio similar a *Dama de corazones*. Lo más semejante podría ser *El Joven*, del que Villaurrutia sugirió bien que podía titularse, cinematográficamente, *Dieciséis horas de la vida de un joven* –texto ya trabajado en esta tesis–. Es posible que *El Joven* sea un relato más próximo a un guión de cine que a una novela e incluso a una crónica. Un texto incitante, excitante, por la velocidad de la prosa y la agilidad del tema; pero no hay elementos que comprueben la voluntaria intención de Novo para aplicar una estructura cinematográfica en su redacción. En todo caso, la modernidad del texto proviene de su apasionada descripción de la ciudad, de un presente asociado con el pasado reciente, del gusto de Novo por las extravagancias del estridentismo, y tal vez de la posibilidad de ser un producto de sus experiencias con estupefacientes.

Novo no intentó aplicar una estructura cinematográfica en su prosa ni construirla a partir del concepto del cine sino hasta años después cuando retomaría la idea en la definición de su estilo para escribir crónicas. Es necesario hacer un largo paréntesis para explicar lo anterior: en 1946, tras el éxito de su *Nueva grandeza mexicana* –crónica inspirada en *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, con la cual ganó un concurso literario y que una vez editada se vendió muy bien–, el escritor comenzó a dedicar cada vez más tiempo a los temas históricos. Tan fue así, que a la muerte del cronista de la ciudad de México, Artemio de Valle-Arizpe, se convirtió en su sucesor en el cargo. A partir de la década de los sesenta, Novo hizo prólogos para investigaciones históricas, redactó crónicas, historias o «breves» historias, que abarcan diversas épocas o temas, en especial de la capital del

país: el año 1821, el barrio de Coyoacán, la fiebre amarilla, la gastronomía, los paseos de la ciudad de México, Benito Juárez y un largo etcétera.

Metodológicamente, Novo carecía de un plan historiográfico claro que sustentará sus crónicas o historias; pero contaba con el conocimiento y criterio suficientes para componer una historia seria, que cubriera algunos requisitos académicos. Sus narraciones históricas son de carácter testimonial, constituyen un análisis superficial de su entorno, pasado o presente. Novo confiaba en su buena memoria, su gran biblioteca y su pasión por la erudición y el conocimiento. Éstas fueron sus herramientas para construir sus historias.

A pesar de que es evidente que conocía la obra de los historiadores, optó por no hacer uso de algún método historiográfico; el único sistema que reconoció como propio fue aquel que imitaba las técnicas del cine: ir de lo general a lo particular, «establecer un *long shot* que al acercar la cámara y centrar su foco, vaya precisando detalles sucesivos, primeros planos, *close shots* y *close ups* de los personajes y episodios que han jugado en el drama histórico». ¹⁰⁴ Un rápido vistazo a cualquiera de sus obras de corte histórico, pone en evidencia la sencillez del método: En todos los casos, el cronista elabora un repaso de «principio a fin»; es decir, desde el pasado más remoto de su objeto de estudio hasta el último presente. Así, al escribir la *Historia gastronómica de la ciudad de México*, o su *Breve historia de Coyoacán*, retrocede a la época prehispánica y realiza el viaje a través de los diferentes periodos, pasando por la Colonia, el siglo XIX, el Porfiriato, la ineludible Revolución, hasta llegar al momento actual. Todo esto aderezado con una buena cantidad de anécdotas, en las que destacan los personajes como actores, protagonistas del drama de la historia.

¹⁰⁴ Novo, «Prólogo» a René Cuéllar Bernal, *Tlaxcala a través de los siglos*, México, 1968, s/p.

Más que una explicación, el cronista Novo busca contar una trama que se antoja cinematográfica en todo momento. El motor de la historia no está en los grandes acontecimientos, tampoco en los precios del maíz ni en las coyunturas económicas; no está en el lenguaje de la estructura y la superestructura, ni en los movimientos sociales. La causalidad histórica se encuentra, para Novo, en los sentimientos, los vicios, las pasiones, o las cualidades humanas; de modo que, por ejemplo, la alianza entre los tlaxcaltecas y los españoles comandados por Hernán Cortés, es explicada a partir de la traición, la envidia o los celos: la conquista de México queda reducida a un asunto pasional.

Cierro el paréntesis: como cronista, hay mucho que decir de Novo y está pendiente un análisis serio de este aspecto. Sheridan lo ha llamado «historiador al margen»; yo pienso que le viene mejor el título de «contador de historias». Únicamente quiero aclarar que su interés por la estructura cinematográfica se daría tiempo después, mas no en el ámbito narrativo como sucede con Villaurrutia, sino en su labor como divulgador de la historia.

Durante el primer periodo de su carrera, el cine fue para Novo un espacio habitable, lúdico. La experiencia en la sala cinematográfica semejaba un acto casi erótico, completamente disfrutable. Al poco tiempo de reinstalarse junto con su madre en la ciudad de México, el joven Novo descubrió el cine como entretenimiento y refugio para sus «pintas» escolares:

Por las tardes me metía en el Cine Vicente Guerrero. Estaban entonces en boga las más espeluznantes películas de episodios. [...] Así es que era el inédito cine, y no mi antigua lectura, mi vespertina fuga y el refugio de mi conocida soledad. El Vicente Guerrero era un jacalón de asientos incómodos, todo invadido por el olor capitoso de sus mingitorios, punteado el ríspido silencio en que transcurrían sus exhibiciones por las notas del piano [...] Yo me hundía en la delicia a la vez excitante y sedativa de aquella oscuridad en que la luminosa pantalla iba presentando, desfilando, detallando, agrandando,

a aquellos hermosos personajes de las películas. La nobleza, la fuerza y denuedo de los héroes obraba en mí, germinaba la adoración de su mitología, y poco a poco, descubrí con asombro que estaba enamorado de uno de aquellos héroes. Cuando en el *close-up* final estrechaba en sus fuertes, desnudos brazos a la muchacha, y sellaba sus labios, yo me sustituía a ella, y no a él, para saborear con delectación el contacto húmedo y cálido de su boca.¹⁰⁵

También en sus poemas dejó constancia de su pasión por el acto de *asistir* al cine, según se aprecia en los siguientes versos que forman parte del libro *XX Poemas*, escrito en 1925:

Añadiste tu ciencia
al dolor de mi eclesiastés
y mientras archivaba tus palabras
la orquesta penetró mis recuerdos
una familia entraba a tiendas
donde tú y yo veíamos y leíamos
«*It's a Paramount Picture*»
el ventilador tragaba suspiros
para probar el disco de Newton
y la *palissade* de Campoamor.
Hay paletas, chicles, chocolates;
pero a ti te excita
que los que se aman sufran
de modo tan poco jurídico.

[...]

Mientras llega el fin
y podemos irnos a casa
lloremos
tengamos ojos ávidos
manos crispadas
o sonrisas.

Todo eso ayuda para el cine.¹⁰⁶

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁰⁵ Novo, *La estatua de sal*, p. 78. En las siguientes páginas Novo sugiere que fue el cine, la clandestinidad de la sala, la experiencia fantástica de las películas, el detonante para reconocer su homosexualidad.

¹⁰⁶ Novo, «Cine», en *Nuevo amor y otras poesías*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, (Lecturas Mexicanas Núm. 19), p. 35.

El cine fue, en los inicios del escritor, un asunto vivencial, no experimental en el sentido en que lo pensó Villaurrutia. Por momentos Novo se imaginó a sí mismo como actor cinematográfico; pero no tardó mucho en olvidar su asombro ante el nuevo arte. Concentró entonces su interés en la literatura y el teatro, el descubrimiento de la ciudad, en las aventuras sexuales o con sicotrópicos: lo fascinaba el viaje en todos los sentidos.

XII. LA AVENTURA DE ULISES

Desde su época preparatoria, tanto Novo como Villaurrutia participaron en varias revistas literarias. En esos años conocieron a un personaje que fue importante a lo largo de la primera etapa, Jaime Torres Bodet, entonces secretario de Ezequiel Chávez, director de la escuela de San Ildefonso. Era el año de 1920; Torres Bodet contaba apenas 18 de edad —no en vano Novo diría de él que no tenía vida, sino «biografía»—. El encuentro de los jóvenes aspirantes a poetas tuvo, desde el principio, según narra Novo, ciertas consecuencias. Torres Bodet era poseedor de «un talento extraordinariamente brillante y una presencia imponente de una estrella brillantísima entonces»; para el autor de *El Joven*, Torres Bodet era el alma y el centro de un grupo de nóveles escritores que más tarde llegaría a ser conocido como Contemporáneos.¹⁰⁷ Si bien Novo nunca aceptó su pertenencia a ningún grupo en específico, ni vio en Torres Bodet a su líder, sí le reconoció la capacidad de convocatoria, de organización y obtención de recursos para desarrollar algunos de los proyectos literarios en los que colaboraron juntos.

Vasconcelos, ya titular de la Secretaría de Educación, llamó a Torres Bodet como su secretario particular primero, y luego lo nombró jefe del departamento de Bibliotecas. Desde sus puestos públicos, Torres Bodet apoyó de varias maneras a los escritores de su generación, a sus «contemporáneos». A esto hay que sumar el particular interés del secretario de Educación por impulsar la creación artística y promover la cultura

¹⁰⁷ Novo, «El trato con escritores», en *Obras*, p. 103. Aquí el autor lanza una primera lista de los integrantes de Contemporáneos, que no lo incluye a él ni a Villaurrutia, pero sí a otros menos conocidos como Bernardo del Águila F.

nacional. El resultado fue un momento favorable para los jóvenes escritores que buscaban ubicarse en el medio cultural de la época.

Los aspirantes se reunían en la oficina de Torres Bodet o en el Sanborns de Los Azulejos por lo menos una vez a la semana. Entre enchiladas suizas y café, se gestó la idea de publicar una revista de influencia vasconcelista, *La Falange*. Así, junto con José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo, tomó forma un «cenáculo o grupo de aspiraciones comunes, consonante con la labor inspirada y ambiciosa de Vasconcelos». ¹⁰⁸

Villaurrutia tuvo una notable participación en la revista que se editó de 1922 a 1923; Novo apenas colaboró, en principio porque decía sentirse más atraído por el grupo de Pedro Henríquez Ureña, el grupo de la Universidad, que por el de Educación, el de Torres Bodet. *La Falange* fue la primera prueba de reunión entre los personajes que tiempo después conformarían Contemporáneos, un intento de acotar los espacios literarios e intelectuales de la nueva generación, bajo la dirección de Torres Bodet. La revista fue, además, un lugar para compartir intereses, y quizá el espacio donde maduraron las aficiones literarias de sus colaboradores. Torres Bodet, en todo caso, fungía como eje rector.

Desde esa época, el binomio Villaurrutia-Novos trabajaba, como hemos visto, ya conjuntamente, ya en forma individual, pero siempre unidos por las mismas inquietudes. En 1927, al fin, sus intereses tomaron forma concreta y la generación bicápita llegó a su momento creativo más aventurero, a través de una revista de pretensiones vanguardistas, denominada, como sus

¹⁰⁸ En Forster, *op. cit.*, pp. 118-119.

directores, moderna. *Ulises. Revista de curiosidad y crítica*,¹⁰⁹ que vino a resumir la mayoría de las preocupaciones de sus fundadores.

Nuestra odisea —le escribe Novo a Villaurrutia— se realizaba impulsada por aquella virtud de la curiosidad que te aquejaba como una sed nunca saciada. Eras, como llamaste a una sección de nuestra revista cuando al fin logramos el sueño de publicarla, «El curioso impertinente». Fue de curiosidad y de crítica —los dos polos de tu inteligencia; polos eléctricos cuyo contacto generaba la chispa de un poema— aquel Ulises cuyo nombre por ti sugerido definía la aventura. Y en sus páginas como en nuestros «estudios» comunes, recibimos a dos inteligencias jóvenes descubiertas y estimuladas por tu espíritu siempre central: Gilberto Owen, el poeta, y Jorge Cuesta, el demoleador.¹¹⁰

En *Ulises* se reencontraron los escritores participantes en *La Falange*, con un poco de más experiencia y claridad en sus intenciones. Entre sus colaboradores se encuentran, además de los mencionados, los mexicanos Samuel Ramos, Carlos Pellicer, Mariano Azuela, Julio Torri y la única mujer, Antonieta Rivas Mercado. La nómina internacional incluía a Maximo Bontempelli, Max Jacob, Carl Sandburg; además de los frecuentes textos de otros autores extranjeros tomados de la *Revista de Occidente*.

Plásticamente, la revista conjuntó a notables pintores de la época: Diego Rivera a punto de entrar en su apogeo, el inseparable (de Villaurrutia) Agustín Lazo, la arquitectura pictórica de Julio Castellanos y la sensualidad de Roberto Montenegro; quien por cierto participa en el número 2 con un poema, «Silencios» (Mi silencio y tu silencio / se deslíen en el aire mortal, / Ni una estrella anuncia tu llegada / ni indica mi partida: / Somos dos puntos que nunca / se encontrarán), cuya inclusión exigió una nota aclaratoria por parte

¹⁰⁹ *Ulises, 1927-1928*, Facsímil, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

¹¹⁰ Novo, «Prólogo», en, Villaurrutia, *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936)*, México, Ediciones de Bellas Artes, 1966, pp. 9-10.

de los editores: «como su nombre lo indica, este poema es del pintor Montenegro», más una nota juguetona que un apunte serio.

En el proyecto de *Ulises* están presentes las pretensiones vanguardistas y universalistas de la generación de Novo, Villaurrutia y —aquí conviene agregar— Torres Bodet. En una entrevista que aparece en el primer número de una revista bastante efímera, *Escala*, dirigida por Celestino Gorostiza en 1930, Villaurrutia define el proyecto:

Con Salvador Novo dirigí una revista, *Ulises*, que llevaba este subtítulo: «revista de curiosidad y crítica». La curiosidad era el veneno y la crítica el antidoto. Y viceversa. No había en aquella revista más doctrina que la que encerraban los epígrafes que hablaban de la aventura, del viaje alrededor del mundo y alrededor de la alcoba, de la curiosidad enemiga del tedio, de Simbad que tiene algo de Ulises. Estos epígrafes eran la expresión de mis deseos y de mis temores.¹¹¹

La curiosidad por la creación literaria más reciente, por los problemas culturales que exigían o motivaban la reflexión y la discusión, eran los fundamentos de los directores de la revista. En *Ulises* hay ensayos filosóficos debidos a Samuel Ramos, por ejemplo, interesado en abordar los temas que preocupaban a su gremio en ese momento, como la «irracionalidad» o la «intuición» como método de conocimiento; o un texto de Max Scheler, «El resentimiento en la moral», tomado de la *Revista de Occidente*. Hay, también, poemas en el idioma original, inglés o francés, de James Joyce o Max Jacob, referencias a Valéry, a Gide, a John Dos Passos (*Two Steps*, según Novo) y a otros escritores contemporáneos atractivos a los directores.

¹¹¹ Marcial Rojas (seudónimo de José o Celestino Gorostiza), «Xavier Villaurrutia; entrevisto», en *Escala*, Núm. 1, Facsímil, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 277. Supongo que los epígrafes a los que se refiere son los que aparecen en la primera página de cada número de *Ulises*; cito un par: «La Odisea no es un libro de aventuras sino de problemas», de Eugene D'Ors; «*Il y a un peu de Simbad dans Ulysse*», de André Gide.

Los poetas mexicanos del grupo están, por supuesto, presentes. Reseñas o notas se prodigan generalmente a favor de sus reseñados; a fin de cuentas todos eran amigos embarcados en viajes semejantes, y la revista bien podía definirse como un escaparate para todos.

«El curioso impertinente», sección elaborada la mayor parte de las veces por Novo, contiene lo mismo novedades editoriales que datos o anécdotas breves; si acaso la más interesante es aquella en la que el autor hace de corrector de pruebas del libro *Cuestiones gongorinas* de Alfonso Reyes: detecta más de 30 erratas, anotaciones o añadidos sugeridos por el propio Novo.

Fragmentos de *Return Ticket*, *Novela como nube*, *Margarita de Niebla* y *Dama de corazones* —«Fragmento de sueño»—, de Novo, Owen, Torres Bodet y Villaurrutia, respectivamente, se publicaron en cada número de *Ulises* como parte de la propuesta narrativa del grupo.

Antonieta Rivas Mercado aparece muy discretamente en las páginas del número 5 con una crítica al libro *En torno a nosotras* de Margarita Nelken, donde concede a la autora el valor de «la única idea interesante de todo el libro. Que la mujer es distinta del varón y debe afirmar su diferencia, en vez de aspirar a ser iguales». La participación de Rivas Mercado en *Ulises* se dio más desde el exterior, especialmente en la experiencia del Teatro de Ulises.

Como toda revista hecha por jóvenes, *Ulises* pretendía cubrir las supuestas carencias literarias, ser una respuesta a lo que ellos consideraban un ambiente de inopia cultural y marcado nacionalismo; quería abarcar, hasta donde le fuera posible, las propuestas intelectuales del momento, no sólo del país, sino del mundo. En parte, el objetivo se logró pues efectivamente contiene temas de interés actual entonces; además, dio a conocer a algunos de los nuevos poetas, y dio también su lugar a quienes estaban interesados en modernizar a las artes. Por lo menos así pensaban

de, por ejemplo, Carlos Chávez: «el único esfuerzo apreciable» para difundir la música moderna de Milhaud, Satie o Stravinsky. La revista promovió de igual forma a un par de valores de las artes plásticas, tema de Villaurrutia: Agustín Lazo, quien «evita seguir el ejemplo de Diego Rivera», y Julio Castellanos, catalogado como «un italiano de ayer».

Ulises pretendía —o así lo quiso Villaurrutia, el principal autor de la idea— lograr el viaje perfecto: el de ida y vuelta. Como el héroe mitológico encarar al destino, aventurarse a tierras extrañas, y siempre regresar con la mente y el cuerpo lleno de experiencias. Aunque todo viaje implique dejar un tanto de la propia esencia, porque «*Partir c'est mourir un peu*», dice Villaurrutia a Novo, cuando éste vuelve de una comisión en Hawaii. Viajar a través de la literatura, romper los límites, trascender las fronteras... y de regreso a la propia tierra con nuevos conocimientos. Así sea el viaje «alrededor de la alcoba».

Pero los *ulises* como la mayoría de los contemporáneos, permanecieron encerrados en un círculo acotado por ellos mismos. Novo detestaba viajar más allá de las fronteras mexicanas; cuando viajó, lo hizo por compromisos laborales. A Carballo le confesó: «No me gusta viajar, mas cuando lo hago sé apreciar las metáforas que me ofrecen la gente y el paisaje»;¹¹² y años después a Monsiváis, en una posición que mantuvo en vida: «Y no creo que deba uno practicar el turismo y echar a perder el paisaje con su presencia. [...] Se viajaría muy a gusto si no hubiera turistas pero como los hay en todas partes, prefiero no viajar. Soy demasiado perezoso como para incurrir en los viajes. Y creo que es mejor quedarse en su casa, leer y escribir.»¹¹³ Villaurrutia salió del país en una sola ocasión, a Yale

¹¹² Carballo, *op. cit.*, p. 278.

¹¹³ Monsiváis, *op. cit.*, p. 189. Cuando viajan, los dióscuros rompen sus cánones: no hay más viaje que el literario.

(acompañado del dramaturgo Rodolfo Usigli); sin intenciones de repetir el distanciamiento.

Si *La Falange* había reunido por primera vez a los talentos, *Ulises* representaba la incursión a la madurez de sus pretensiones, de sus intereses, que son modernos no sólo en el sentido de actualidad, sino también en el de búsqueda del ser cosmopolita. Esta es la principal aportación de Novo y Villaurrutia en el ajetreado mundo cultural de los años veinte; lo que no parece poco.¹¹⁴

¹¹⁴ Permitaseme un «hubiera»: Acercarse a otras literaturas fuera de las seleccionadas, inglesa, francesa, estadounidense, les hubiera sido muy útil para explicar el viaje a Ítaca; de conocer la obra de Konstandinos Kavafis, su apertura habría sido mayor, ciertamente más universal. Dice Kavafis en *Ítaca*, (traducción de Rigas Kappatos y Carlos Montemayor para la *Antología de la poesía griega del siglo XX*, México, Ediciones Coyoacán, Dirección de Literatura de la UNAM, 1993, pp. 51-52.):

Ítaca te dio el hermoso viaje.
Sin ella no hubieras emprendido el camino.
Nada más puede darte.

Y si pobre la encuentras, Ítaca no te engañó.
Habiendo llegado a ser tan sabio, con tanta experiencia,
comprenderás entonces qué son las Ítacas.

XIII. EL TEATRO DE ULISES

Una vez que la revista *Ulises* cumplía su publicación con regular periodicidad, sus editores Novo y Villaurrutia se animaron a realizar otro proyecto con semejantes características y ambiciones. A principio de 1928, en la calle de Mesones número 42, iniciaron un proyecto experimental: el Teatro de Ulises, para el cual invitaron a sus amigos Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Agustín Lazo, Roberto Montenegro, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano. Entre los colaboradores estaban también José Gorostiza, Enrique Jiménez Domínguez, Rafael Nieto y Carlos Luquín.

El grupo estaba compuesto, en su mayoría, por escritores y pintores que en ese momento iniciaban sus carreras artísticas, pero que ya contaban con cierta presencia en el medio. Compartían, además de los intereses generacionales de los promotores del proyecto, el ímpetu juvenil que los estimulaba a ir más allá de los usos y costumbres del teatro nacional, a partir de una idea arrastrada desde la revista: traducir a los autores y dramaturgos internacionales de mayor actualidad y terminar el supuesto anquilosamiento temático y estilístico. Pretendían montar obras de los escritores europeos o estadounidenses más contemporáneos bajo la premisa, también surgida en la revista, de que todo lo anterior olía a viejo. Para ellos, ésta era la manera de modernizar la vida cultural del país, de dar universalidad a la producción artística y educar al público en las nuevas expresiones teatrales.

En su breve vida, mayo de 1927 a febrero de 1928, la revista *Ulises* parecía cumplir con las aspiraciones de sus creadores y marchar sin mayores contratiempos que los comunes, como la falta de recursos económicos y la inconstancia en su publicación; sin embargo, en el último número, un anuncio en la página editorial advertía el retiro «temporal» de Novo sin dar más explicaciones y prometía continuar con la edición. Es

probable que los ya para entonces múltiples compromisos laborales de Novo lo alejaran de la revista, o que tuviera lugar una disputa entre los directores por cuestiones editoriales; tal vez porque el principal promotor del concepto y el nombre de la publicación fue Villaurrutia, aunque Novo era quien conseguía el financiamiento. Puede ser que la repentina ausencia de Novo provocara la abrupta desaparición de la revista. Más creíble es pensar que el entusiasmo por la publicación decayó por lo menos en Novo, poco propenso a permanecer en cualquier cofradía, y entonces comenzará a dedicar mayor tiempo al teatro. En las oportunidades que Novo tuvo para contarnos la «verdadera historia», se limitó a reconocer la autoría intelectual de Villaurrutia, de modo que es un tanto difícil saber las causas reales del ocaso de una de las revistas culturales más notables de la época, antecedente directo de *Contemporáneos*. Otra posibilidad es el hecho de que el Teatro de Ulises inició sus representaciones en enero, coincidiendo con el retiro de Novo.

En realidad, la incursión teatral de la generación bicápite se debió a una de las personalidades más reconocida del momento: Antonieta Rivas Mercado (1900-1931).¹¹⁵ Entusiasmada con el proyecto, se abocó a conseguir el financiamiento, a organizar la producción, en fin; la casa de Mesones 42 era de su propiedad, ahí se estrenaron las primeras obras del Teatro de Ulises. La importancia de su participación la explica así Schneider:

Debe reconocerse que la sistematización, el aporte económico, la decisiva contribución de su voluntad y cultura, así como la donación temporal de un local para fundar el Teatro de Ulises a comienzos de 1928, fomentó un

¹¹⁵ Hija de uno de los arquitectos favoritos del porfiriato, Antonio Rivas Mercado, heredó una fortuna que destinó al apoyo de actividades culturales. Entre otras cosas, organizó el patronato para la fundación de la Orquesta Sinfónica (dirigida por Carlos Chávez). Además, destaca su participación en el ámbito político encabezando la campaña de José Vasconcelos por la presidencia en 1929.

despliegue y una necesidad de autonuclearse que fue determinante para la constitución de ese «grupo sin grupo». [...]

Más que una compañía de teatros era un equipo experimental, a la manera de Vieux Colombier, que trabajó con un ritmo sorprendente.¹¹⁶

En la producción de las obras participó el heterogéneo grupo haciendo un poco de todo. Cosían los vestuarios, armaban las escenografía, pintaban las decoraciones, actuaban, dirigían, traducían. Así, presentaron obras como: *Ligados* de Eugene O'Neill, *Orfeo* de Jean Cocteau, *Símili* de Roger Marx y *El peregrino* de Charles Vildrac; también se montaron dramas de Henry Lenorman, William Butler Yeats, Bernard Shaw.

Para Novo fue el momento en que él y Villaurrutia se interesaron definitivamente por el teatro; lo veía como un resultado lógico de su experiencia con la revista. A Rivas Mercado atribuyó la captación de los recursos económico, y a Villaurrutia la dirección del proyecto, pero consideraba que el éxito del Teatro de Ulises se debió a la conjunción de genialidades. «Naturalmente, nos llenaron de injurias en los periódicos; pero llenamos el [teatro Virginia] Fábregas con nuestras funciones, y de ese grupo teatral salieron, tanto la decisión de Xavier de dedicarse al teatro, cuanto de Celestino Gorostiza, y Clementina Otero».¹¹⁷

Villaurrutia concebía el Teatro de Ulises de manera simple:

Se ha unido gratuitamente a nuestro repertorio una fea palabra: vanguardia. Esta palabra corre el riesgo de quedarse súbitamente anticuada. Nosotros pretendemos dar a conocer piezas de teatro que las empresas comerciales no se atreven a presentar en México. Obras nuevas y vivas; en una palabra, actuales. [...] Obras de tendencias diversas, a menudo encontradas, que se unen por el hilo de la actualidad. Y es preciso no desdeñar esta palabra: actualidad. Pensemos que un autor clásico es el que tiene la dicha de ser actual siempre.

¹¹⁶ Luis Mario Schneider, *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*, México, SEP, 1987, (Lecturas Mexicanas, Núm. 93), p. 19.

¹¹⁷ Novo, *La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho*, p. 57.

Mientras que Rivas Mercado defendía el proyecto ante sus detractores:

La necesidad de hacer teatro, de tener teatro bueno, era apremiante. [...] Nuestro objetivo es evidente. Para cosechar se siembra, pero antes hay que abrir los surcos. Si pretendemos llegar a tener teatro propio, es necesario que los escritores gocen, por lo menos de la práctica visual. A veces, el remedio para la ceguera es una operación. La operación en este caso consiste en presentar obras correspondientes al momento actual. Estamos fijando la sensibilidad contemporánea con creaciones maduras del teatro extranjero. Más tarde presentaremos también clásicos.

Rivas Mercado consideraba que su aportación había sido la conjunción de voluntades y la intención de presentar «teatro moderno y sacudir telarañas, que no por viejas respetables»¹¹⁸.

En su momento Villaurrutia reconoció el exotismo del Teatro de Ulises, sin dejar de ponderar su relevancia, «porque sus aciertos venían de fuera: obras nuevas, sentido nuevo de la interpretación y ensayos de nueva decoración, no podían venir de donde nos los hay. Curioso temor éste de las influencias extranjeras. Miedo a perder una personalidad que no se tiene».¹¹⁹

Ciertamente, las representaciones causaron escándalo; algunos críticos acusaban al grupo de extranjerizante, otros traían a cuento las preferencias sexuales de la mayoría de sus integrantes, para otros más era un espectáculo sin trascendencia. De hecho, el Teatro de Ulises constituyó un antecedente en el desarrollo del arte dramático nacional; a pesar de su corta duración, tres meses, el experimento encabezado por un grupo de aficionados sentó un precedente para la posterior formación de otras compañías teatrales que buscaban modernizar la disciplina, profesionalizarla y diversificarla. Ya en la década de los treinta, Villaurrutia participaría con

¹¹⁸ Los comentarios de Villaurrutia y de Rivas Mercado aparecieron originalmente en el periódico *El Universal* del 30 de mayo de 1928 como respuesta a las críticas, enconadas, de las que su proyecto fue objeto; Novo las cita en su diario público correspondiente al periodo presidencial de Miguel Alemán, pp. 448-451.

¹¹⁹ Villaurrutia, «El teatro es así», en, *Texto y pretextos*, p. 188.

Celestino Gorostiza en la fundación del Teatro de Orientación, otro proyecto teatral que «representa el final del ciclo de precursores y la aceptación definitiva de los modos y técnicas del teatro europeo». ¹²⁰ Después, escribió un teatro un tanto frívolo, lento y aburguesado, semejante al ejercicio hecho con *Dama de corazones*; aunque logró obras notables a partir de la idea de interiorizar en los personajes, abordar problemas subjetivos, y temas de su interés como en *Invitación a la muerte*, o el drama de juegos fantasmagóricos *Parece mentira*.

Los siguientes años, Novo los dedicaría con intensidad a la producción teatral y a escribir obras de diversa temática como *A ocho columnas* y *La culta dama*. En la primera aborda el tema de la prensa y su corrupta relación con el poder político; en la segunda, se ocupa de la burguesía venida a menos y los hilos perversos que entretujan las relaciones de clase social. Durante el gobierno de Miguel Alemán presidió la dirección de teatro del INBA; impartió cursos, formó actores, directores y dramaturgos, apoyó a otros como Sergio Magaña o Emilio Carballido. Concluyó su pasión por la experiencia teatral al fundar su propio auditorio, el Teatro de la Capilla, ya en los años sesenta.

Regresemos al Teatro de Ulises. La brevedad de esta experiencia se debe, muy probablemente, a la dureza con la que fueron tratados por la crítica, o quizá por la propia inconsistencia del proyecto. De todos modos, pasada la excitación de verse a sí mismos en escena, el grupo se dispersó y dedicó su interés a otras actividades.

Antonieta Rivas Mercado siguió colaborando con los Contemporáneos una vez fundada la revista. Aunque como escritora su participación se limitó

¹²⁰ Michele Muncy, *El teatro de Salvador Novo (Estudio crítico)*, México, SEP/INBA, 1979, (Colección de Teatro Núm. 3), pp. 39 y ss.

a la traducción de un ensayo de Paul Morand, «De la velocidad», sus actividades como promotora eran patentes. Alcanzó a patrocinar los únicos tres libros de Ediciones de Ulises: *Novela como nube* de Owen, *Los hombres que dispersó la danza* de Andrés Henestrosa y *Dama de corazones* de Villaurrutia. Con él tradujo *La escuela de las mujeres* de Gide (1931). Novo continuó publicando en diferentes revistas y diarios capitalinos, mientras que Villaurrutia se unió al grupo que editaría *Contemporáneos*, publicación que los distingue en la historia de la literatura mexicana del siglo xx.

XIV. INCURSIÓN EN CONTEMPORÁNEOS (EPÍLOGO)

Contemporáneos, la generación, es antes y después de la revista que la denominó. La dificultad para definir el número y los nombres de sus integrantes, viene de que estuvo conformada por personajes más disímiles que semejantes, con mayores diferencias que coincidencias.

Con el tiempo, ha terminado por aceptarse la existencia de ocho escritores fundamentales en su conformación, a partir de la idea de que todos ellos participaron a lo largo de una década —los veinte— en algunas actividades culturales en conjunto, reflejo de intereses y anhelos comunes: Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza en un primer grupo; Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, seguidos de Jorge Cuesta y Gilberto Owen. Muy cerca de ellos, y por las mismas razones, suele contarse a Carlos Pellicer y a Celestino Gorostiza. Una vez conformada la revista, pueden sumarse algunos otros nombres de escritores, artistas plásticos, intelectuales, músicos, pensadores, que intervinieron en su edición tanto con colaboraciones como con conceptos; por ejemplo, Samuel Ramos, Alfonso Reyes, Ermilo Abreu Gómez, Mariano Azuela, Octavio G. Barreda, Gabriel García Maroto, Bernardo J. Gastélum, Agustín Lazo, José Clemente Orozco, Rubén Salazar Mallén, Genaro Estrada, entre otros.

Sin embargo, el hecho de colaborar muy de cerca con la revista no implica necesariamente estar de acuerdo con sus criterios (y viceversa) o ser un «contemporáneo». Ser Contemporáneo es un estado de ánimo compartido por quienes integran la primera lista —de Torres Bodet a Celestino Gorostiza—, y cuyas características son las que aquí se han señalado en Novo y Villaurrutia: juventud-precocidad profesional, culto a la modernidad,

adicción al cosmopolitismo, vértigo por la ciudad, curiosidad y crítica como eje motivante.

La nómina mencionada es apenas la tercera parte de los colaboradores de la revista, pero basta para tener una buena perspectiva de su relevancia en la historia cultural del siglo xx mexicano; tema que ya ha sido, y sigue siendo muy estudiado, razón por la que no me detendré más aquí.¹²¹ Resta consignar que la herencia de *Contemporáneos* incluye el rigor y el afán de perfección, elementos que los poetas de las siguientes generaciones asumieron como propios.

Sin ánimo de sumarme a la discusión sobre la nómina de *Contemporáneos*, y reconociendo que quienes participaron en su publicación coinciden en algunos aspectos, me atengo a la primera lista para entender a los compañeros de aventuras y desventuras de Novo y Villaurrutia. En primer lugar, todos nacieron entre los años 1898 (Pellicer) y 1905 (Owen); acudieron a la Escuela Nacional Preparatoria donde tuvieron similares influencias; compartieron el tedio y la inconformidad ante la actividad intelectual y cultural vigente, así como ante la pasividad dominante en el medio; tenían intenciones de romper con la tradición literaria y experimentar con las vanguardias; y aspiraban a vivir del oficio con una amplia participación en el quehacer artístico de la época.

Unos con mayor afán que otros, la mayoría terminó por encontrarse en los mismos lugares para llevar a cabo sus objetivos: las revistas (*La Falange*, *Ulises*, *Contemporáneos*), el teatro (*Ulises*, *Orientación*), el cine (con guiones, por ejemplo) o en la burocracia (*Salubridad*, *Educación*, *Relaciones*

¹²¹ La bibliografía sobre *Contemporáneos*, en grupo y en forma individual es extensa, aunque, por supuesto, todavía queda mucho terreno por explorar. Algunos de los mejores trabajos ya han sido citados en estas páginas, tales como el ensayo de Sheridan, el de Paz sobre Villaurrutia, el estudio de José Joaquín Blanco, las investigaciones de Schneider y de

Exteriores). Ninguno actuó desinteresadamente, ni siquiera José Gorostiza en su aparente modestia. Actuaron guiados por sus impulsos, bajo el aguijón de una sociedad que los tenía en la mira por su vida sexual entonces tan fuera de las reglas. No todos eran homosexuales y tampoco es de importancia aclararlo aquí; pero llama la atención –como ya se dijo antes de Novo– la valentía para sostener sus posiciones, a pesar de que los ataques llegaron a ser sumamente agresivos.

«Grupo sin grupo» los llamó Villaurrutia y con razón, pues, en realidad, los lazos que los unían eran frágiles. Las amistades entre ellos, existieron: Villaurrutia-Novo, Owen-Cuesta; y también las antipatías: Torres Bodet era objeto de la mayoría de ellas. La individualidad por sobre la colectividad. El dandismo predominante entre ellos los distinguía de los demás, y, al mismo tiempo, los identificaba entre sí. Cada uno veía por sí mismo, sólo que el espíritu de la época los había penetrado a todos, y éste, quizá, sea el punto de encuentro más significativo.

Novo participó en todas las publicaciones que los reunieron; en *La Falange* su posición fue un tanto ambigua; *Ulises* fue un proyecto de Villaurrutia al que Novo se sumó con ganas, y en *Contemporáneos* apenas colaboró. Sheridan supone que fue por la enemistad con Torres Bodet, pues a la salida de éste al extranjero en 1930, aparecen un par de poemas de Novo: «Glosa incompleta en tres tiempos sobre un tema de amor» y «Breve romance de ausencia», un ensayo sobre «El arte de la fotografía» (una conferencia y no un texto especialmente preparado para la revista) y otro ensayo más, «Notas sobre la poesía de los negros en Estados Unidos». Sus colaboraciones se ajustaban a los intereses de la publicación: temas

Forster, y las conferencias de varios autores recogidas en el volumen *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Ver bibliografía.

modernos y más allá de los regionalismos, así como poemas de giros vanguardistas.

Villaurrutia participó con mayor voluntad en el proyecto *Contemporáneos* con poemas, ensayos, crítica de arte, notas varias que reflejan conceptos similares al resto del grupo.

La revista se publicó de 1928 a 1932, cuando, finalmente, «la cofradía de soledades» se dispersa. *Examen*, dirigida por Jorge Cuesta, fue la última publicación que reunió a algunos de los antiguos Contemporáneos, mas sólo alcanzó tres números y desapareció en el mismo año de 1932.

Durante la década de los treinta, tanto los dióscuros como sus compañeros continuaron sus actividades literarias por separado. De por sí, Novo había mantenido su independencia de toda agrupación, sumido como estaba en sus proyectos. Villaurrutia, a pesar de la amistad que los unía, continuó por otras rutas al lado de Agustín Lazo. El teatro, el cine, la literatura ocuparon sus horas hasta su muerte en 1950. Novo prefirió seguir experimentando en concordancia con los tiempos: la crónica y la historia, la televisión, el perpetuo periodismo, los cargos públicos, la vida social, llenaron sus días; murió en 1974 con una imagen ensombrecida por su aprobación de la matanza de Tlatelolco, envejecido (a su pesar), un tanto pasado de peso, cubierto de afeites y artilugios.

Más conviene para ambos recordarlos en sus años vanguardistas, en una década que les dio razón de ser, productiva en la historia cultural del país y de la que todavía queda mucho por estudiar.

BIBLIOGRAFÍA

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI Editores, 2ª. Edición, 1989.

Blanco, José Joaquín, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996.

Burke, Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Capistrán, Miguel, *Los contemporáneos por sí mismos*, México, Conaculta, 1994, (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie).

Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 4ª. Edición, México, Porrúa, 1994, (Col. Sepan cuántos... No. 640).

——— *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Xalli, 1991, (Colección Reloj de sol).

Carreón, Ignacio, «Gao Xingjian. El último Nobel de la literatura», España, *El País Semanal*, Número 1,268, 14 de enero del 2001.

Contemporáneos. Revistas Literarias Mexicanas, edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Cosío Villegas, Daniel, *Memorias*, México, Joaquín Mortiz, 1976.

Cuéllar Bernal, René, *Tlaxcala a través de los siglos*, prólogo de Salvador Novo, México, B. Costa-Amic, 1968.

Fernando Curiel, *La revuelta interpretación del Ateneo de la Juventud, 1906-1929*, México, UNAM-Centro de Estudios Literarios- Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998.

Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Ensayistas ingleses, (varios autores), México, Conaculta-Océano, 2000, (Col. Biblioteca Universal).

Escala, Núm. 1, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Forster, Merlin H., *Los Contemporáneos, 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1964, (Colección Studium Núm. 46).

González y González, Luis, *El siglo de las luchas*, México, Editorial Clío-El Colegio Nacional, 1996.

Gorostiza, José, *Muerte sin fin*, México, Ediciones R. Loera y Chávez, 1939.

——— y Pellicer, Carlos, *Correspondencia, 1918-1928*, edición de Guillermo Sheridan, México, Ediciones del Equilibrista, 1993.

Henríquez Ureña, Pedro, *Estudios mexicanos*, edición de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 1992 (Lecturas Mexicanas, 65).

Kappatos, Rigas y Carlos Montemayor, *Antología de la poesía griega del siglo xx*, México, Ediciones Coyoacán, Dirección de Literatura de la UNAM, 1993.

Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos de Jorge Schwartz, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 (Col. Tierra Firme).

López Velarde, Ramón, *Obras*, edición de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

Krauze, Enrique, *Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana*, 2a. edición, México, Tusquets Editores, 1999.

——— *Pedro Henríquez Ureña*, México, Conaculta, 2000.

Los Contemporáneos, una antología general, Prólogo, selección y notas de Héctor Valdés, México, SEP/UNAM, 1982, (Clásicos Americanos).

Magaña Esquivel, Antonio, *Salvador Novo*, México, Empresas Editoriales, 1971.

Martínez, José Luis, *Literatura mexicana Siglo xx, 1910-1949 (primera parte)*, México, Antigua Librería Robredo, 1949.

Matute, Álvaro, *El Ateneo de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, (Col. Fondo 2000).

Monsiváis, Carlos, *Lo marginal en el centro*, México, Era, 2000.

Montaigne, Miguel de, *Ensayos escogidos*, UNAM, México, 1978 (Col. Nuestros clásicos).

Muncy, Michele, *El teatro de Salvador Novo (Estudio crítico)*, México, SEP/INBA, 1979, (Colección de Teatro Núm. 3).

Novo, Salvador, *A ocho columnas y La culta dama*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

——— *Breve historia de Coyoacán*, México, Era, 1962.

——— *El Joven o ¡Qué México! Novela en que no pasa nada* en, Vallarino, Roberto, *Salvador Novo, sus mejores obras*, Promexa Editores, México, 1979. También se consultó la versión que apareció en tres entregas en la revista mensual editada por José Vasconcelos, *La Antorcha*, en los números correspondientes a 7, 14 y 21 de febrero de 1925.

——— *En defensa de lo usado*, México, Polis, 1938.

——— *Ensayos*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1925.

——— *La estatua de sal*, prólogo de Carlos Monsiváis, México, Conaculta, 1998, (Col. Memorias mexicanas).

——— *La vida en México en el periodo presidencial de Ávila Camacho*, México, Conaculta, 1994, (Col. Memorias).

——— *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Conaculta, 1994, (Col. Memorias).

——— *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Conaculta, 1994, (Col. Memorias).

——— *Las locas, el sexo y los burdeles*, México, Diana, 1979.

——— *Nuevo amor y otras poesías*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, (Lecturas Mexicanas Núm. 19).

——— *Sátira*, edición de Alberto Dallal, México, Diana, 1978.

Olea Franco, Rafael y Anthony Stanton, *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, Vol. 3, Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, (Alianza Universidad Textos).

Pacheco, José Emilio, *Antología del modernismo, 1884-1921*, México, UNAM, 1978 (Biblioteca del Estudiante Universitario).

Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz*, selección y prólogo de Luis Mario Schneider, México, Promexa Editores, 1979.

——— *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

——— *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, México, Seix Barral, 1991 (reimpresión).

Pellicer, Carlos, *Obras*, recopilación de Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Peña Gutiérrez, Isaías, *Manual de literatura hispanoamericana*, Colombia, Educar Editores, 1987.

Poesía en Movimiento. México 1915-1966, Selecciones y notas por Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis; prólogo de Octavio Paz, 28ª. Edición, México, Siglo XXI Editores, 2000 (1ª. Edición 1966).

Puig, Juan, *Entre el río Perla y el Nazas. La China decimonónica y sus braceros emigrantes, la colonia china de Torreón y la matanza de 1911*, México, Conaculta, 1992, (Col. Regiones).

Qué leer, revista mensual, España, Núm. 54, abril de 2001.

Reyes, Alfonso, *Obras completas*, T.XII, México, Fondo de Cultura Económica.

Schneider, Luis Mario, *El estridentismo. México 1921-1927*, México, UNAM, 1985.

——— *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*, México, SEP, 1987, (Lecturas Mexicanas Núm. 93).

——— *Ruptura y continuidad, la literatura mexicana en polémica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Schorske, Carl E., *Pensar con la historia*, Madrid, Taurus, 2001.

Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Ulises, 1927-1928, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Vallarino, Roberto, *Salvador Novo, sus mejores obras*, México, Promexa Editores, 1979.

Varios autores, *Ensayistas ingleses*, estudio preliminar de Adolfo Bioy Casares, México, Conaculta-Océano, 2000 (Biblioteca Universal).

Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, 3ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, Col. Tierra Firme.

Villaurrutia, Xavier, *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936)*, México, Ediciones de Bellas Artes, 1966.

——— *Dama de corazones*, México, Ediciones Ulises, 1928.

——— *Obras*, prólogo de Ali Chumacero, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, (Col. Lecturas Mexicanas).

——— *Textos y pretextos*, México, La Casa de España en México, 1940.

Yépez, Héctor, «El estridentismo: una literatura mínima» en, *Equis. Cultura y sociedad*, revista mensual, México, Núm. 27, Julio de 2000.