

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**GÉNESIS Y CARACTERIZACIÓN
DE LA NOVELA LÍRICA EN MÉXICO**

T E S I S
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPÁNICAS**
P R E S E N T A
JORGE A. AGUILERA LÓPEZ

ASESOR:
DR. JUAN CORONADO LÓPEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA

FEBRERO 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi madre,
por ser la razón de este camino;
porque su necesidad y comprensión
me han traído hasta aquí.
Gracias Juana.

A Eva, mi amor,
mi cómplice, mi compañera;
por estar a mi lado siempre,
porque sin ella este trabajo
permanecería incompleto.
Y además, porque te amo Eva.

A Citlali Aguilera,
por su cariño y apoyo incondicional.

A Eduardo Ávalos,
compañero de viaje y de batalla.

A Amaury, Humberto, Carlos, Jonathan;
siempre hermanos y compañeros de noches
y correrías bohemias y literarias.

Al Dr. Juan Coronado,
por su apoyo y sus clases,
por ayudarme a conocer
la literatura mexicana,
por ser un excelente maestro y asesor.

A la Universidad Nacional Autónoma de México,
por abrirme sus puertas y darme el privilegio de ser universitario;
por ser la máxima casa de estudios.

Al contexto,
por siempre estar ahí.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. El Contexto histórico-literario.....	4
1.1 El México de la época.....	5
1.2 La literatura mexicana de la época.....	10
1.3 La pugna literaria: nacionalistas vs. Renovadores.....	17
1.4 ¿Qué debe ser la “literatura de la Revolución”?.....	20
2. Caracterización de la Novela Lírica.....	24
2.1 La influencia de Europa.....	26
2.2 Características de la novela lírica mexicana.....	47
a) Hibridaciones de un género.....	50
b) La “voluntad de estilo”.....	54
c) El sustrato poético.....	56
d) La mutación estructural.....	59
e) El cambio de perspectiva.....	63
f) El recurso cinematográfico.....	66
g) El guiño cómplice.....	69
2.3 El modelo alternativo: la Novela de la Revolución.....	73
2.4 ¿Revolución o afeminamiento?.....	85
3. Nube, corazones, niebla, etcétera.....	90
3.1 “A la sombra de las muchachas en flor”.....	101
3.2 <i>Novela como nube</i>	109
3.3 <i>Dama de corazones</i>	119
3.4 <i>Margarita de niebla</i>	125
3.5 <i>La señorita Etcétera</i>	129
Conclusión.....	133
Bibliografía.....	136

INTRODUCCIÓN

Dentro de la narrativa mexicana existe un conjunto de obras específicas concebidas en un periodo particular de nuestra historia literaria: las llamadas Novelas Líricas, conjunto de obras escritas en la década de 1920 y que determinarán, en más de un sentido, la producción posterior de este género en nuestra literatura, introduciendo elementos nuevos a nuestra narrativa, tales como la casi desaparición de la anécdota, el uso de una temporalidad y espacialidad trastocada o la subjetividad plenamente manifestada por el autor-narrador, por mencionar algunos de sus rasgos. Mi interés por realizar esta investigación nace de encontrar que, en el panorama de la historiografía literaria mexicana, si bien se las menciona, poco se dice de ellas, más allá de nombrarles “experimentos literarios” o “intento de ruptura (y/o) renovación dentro de la narrativa mexicana”. A pesar de existir estudios particulares sobre ellas, no existe una definición de conjunto, una caracterización de estas novelas como forma particular de narrar, una más dentro de las posibilidades de la prosa mexicana.

En este sentido, es de fundamental importancia señalar el momento específico en que surge la Novela Lírica, pues estoy convencido que, en la medida que ubicamos esa época frente a la cual son respuesta, momento histórico que los autores de estas obras rechazan representar, pero no rehuyen responder desde la trinchera que su arte les permite, sólo en esa medida podremos comprender, en toda su valía, las trascendentes aportaciones de estas obras, tanto en lo que hace a su actitud vital como a su vocación de renovación estética. Como señala el teórico del género, Ralph Freedman, “el método crítico para su análisis debe ser condicionado históricamente. Características distintivas

existen arraigadas en las diferentes formas de pensamiento acerca de la novela, las que a su vez están profundamente enclavadas en la tradición literaria de cada país.”*

Para ello, el presente trabajo estará enfocado en tres grandes núcleos: en primer lugar, determinaremos el contexto histórico y literario en el cual se escribieron: la Revolución Mexicana y el debate sobre el “afeminamiento de la literatura mexicana”; puesto que tal marco fue el creador de las condiciones necesarias para el surgimiento de este tipo particular de novela. Partimos de la base de que estas obras, escritas entre 1922 y 1928, requieren ser vistas dentro de la circunstancia cultural inmediata en que se gestaron y como alternativa a la otra vertiente narrativa de la época: la Novela de la Revolución.

Un segundo momento será elaborar un marco teórico inicial para el análisis de las obras, partiendo del modelo establecido por Ralph Freedman y enriquecido por las aportaciones de Juan Coronado en su iluminador prólogo a su antología de estos textos, para estudiar las características particulares de estas novelas en el caso de escritores mexicanos, rasgos nutridos de moldes europeos pero aclimatados al contexto nacional. Entre otros, hablaremos del significado del rótulo “Novela Lírica”, en el cual ya resulta elocuente la hibridación genérica; de la “voluntad de estilo” necesaria como actitud vital para la asunción del compromiso que solicita esta literatura; y del sustrato poético que desde el mismo término “lírica” entraña este tipo de obras, sustrato perteneciente al estado por excelencia de la poesía: la ensoñación.

La tercera parte de este trabajo nos llevará a estudiar tales características en su realización concreta, las obras producidas por los miembros del grupo de Contemporáneos. El análisis estará centrado en tres novelas concebidas al unísono por igual número de escritores pertenecientes al grupo mencionado, lo que, ya de entrada,

* Freedman, Ralph, *La novela lírica*, Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 31.

hace suponer una propuesta estética específica: *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia y *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet; señalando, además los puntos de contacto que éstas tienen con una cuarta obra, anterior cronológicamente a estas tres, pero paradigmática en cuanto a su vocación renovadora: *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela. A través del marco teórico que estableceremos, analizaré una a una estas obras, buscando al mismo tiempo las posibles y potenciales relaciones existentes entre ellas.

Creo que la aportación de tales novelas al panorama de la narrativa mexicana es fundamental, ya que, si bien no son referentes directos, sí introducen los elementos esenciales que se presentarán en la producción novelística posterior. A pesar de ello, la historia literaria mexicana, particularmente los críticos, han opuesto cierta reticencia a considerarlas algo más que meros “ejercicios estilísticos”. En este sentido, espero que el resultado de esta investigación sirva para ahondar en la construcción de una historia literaria de México en el siglo XX, de la cual estamos tan necesitados y que, al menos en el terreno de la narrativa, no puede estar completa sin considerar este momento fundamental y fundacional de la prosa mexicana.

CAPÍTULO 1. EL CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO.

Quien quiera mirar la historia de la literatura mexicana, no puede dejar de voltear a la historia misma de México. Largo sería enumerar los múltiples ejemplos que dan validez a esta afirmación. Baste con recordar que, durante la formación de nuestra identidad nacional, los escritores fueron punta de lanza en la reflexión literaria al respecto: Quintana Roo, Fray Servando, Altamirano, Ignacio Ramírez, Riva Palacio, Justo Sierra y un largo etcétera lo demuestran.

Para el caso que nos ocupa, es imprescindible recordar los hechos históricos en que se circunscribe, dado que son el factor desencadenante para la confección de las obras que estudiaremos. En efecto, los antecedentes que dan pie a la génesis de la Novela Lírica están dentro del marco histórico de la discusión sobre la construcción de una nueva cultura, emanada de la Revolución Mexicana, y una nueva literatura acorde con estos tiempos. Adicionalmente, en este mismo momento los movimientos de las vanguardias artísticas, particularmente las literarias, están en plena efervescencia, y es el semillero de donde surgen las intenciones de “universalizar” nuestra literatura. En tal contexto se desarrolla una discusión fundamental en la historia de la cultura mexicana: el famoso debate sobre el “afeminamiento de la literatura mexicana” ocurrido en el año de 1925, donde participan fundamentalmente narradores (casi ningún poeta). Este hecho se convierte en el motor que impulsa la creación de nuevos modelos narrativos, tanto el que conocemos como Novela de la Revolución –con el *descubrimiento* de Mariano Azuela–, como el proyecto grupal de los posteriormente llamados Contemporáneos, con

sus Novelas Líricas, y el caso de Arqueles Vela, quien participó en el debate desde la perspectiva de un novelista ya consolidado en su vertiente.

En este sentido, las obras que serán analizadas a lo largo de este estudio son una respuesta al ambiente cultural de la época, un *status quo* cuasi momificado entre un Romanticismo anacrónico y un Modernismo decadente.¹ Determinar entonces el contexto histórico y literario en el cual se escribieron se vuelve un hecho necesario, puesto que tal marco fue el creador de las condiciones necesarias para el surgimiento de este tipo particular de novela.

1.1 El México de la época.

Como la Historia mexicana lo marca, la década de 1910 fue un periodo de profundos cambios al interior del sistema político mexicano, que transitaron por la lucha armada entre 1910 y 1920. Por supuesto, estoy hablando de la Revolución Mexicana. A una época de relativa prosperidad y paz como fue el Porfiriato le siguió la convulsión social más trascendente de nuestra nación como tal. Recordemos brevemente cuáles fueron los hechos.²

1910-1920: La convulsión armada.

En 1910, Porfirio Díaz, ya de ochenta años, decidió convocar a elecciones para reelegirse como presidente, cargo que ocupaba desde 1876. Francisco I. Madero resolvió competir en el proceso electoral, pero cayó en la cárcel antes de que se realizaran las elecciones donde, por supuesto, el sistema declaró ganador absoluto a Díaz. Madero

¹ Esta afirmación es válida, en términos generales, para la novela, pues en la poesía la situación se presenta algo distinta debido a la aparición de los Contemporáneos por un lado y de los Estridentistas por el otro.

² Sigo para este recuento a Cosío Villegas, Daniel, *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1981; particularmente el apartado realizado por Bertha Ulloa, “La lucha armada (1910-1920)”, pp.1073-1182.

escapó de la cárcel y lanzó el Plan de San Luis, en que desconocía el gobierno “ilegítimo” de Díaz y llamaba a la lucha armada para tomar el control del país y convocar a nuevas elecciones. El llamado era para iniciar las acciones el 20 de noviembre de ese año, pero fue hasta los días siguientes en que se empezaron a notar los movimientos del grupo que apoyaba a Madero.

La realidad es que fue sobre todo la zona norte del país y algunas regiones del sur del territorio nacional donde se concentró la lucha. En los estados de Chihuahua y Durango de un lado, y en Morelos por el otro, los simpatizantes maderistas empezaron a tomar el control de las ciudades, y nombres como Pascual Orozco, Francisco Villa y Emiliano Zapata empezaron a volverse conocidos. Muy pronto grandes grupos de peones y campesinos se sumaron a las filas del movimiento, hartos con su situación personal, y se sucedieron las derrotas del ejército constitucional que culminaron con la firma del Tratado de Ciudad Juárez el 21 de Mayo de 1911, que pactaba la renuncia del dictador.

Con la caída de Díaz, Madero pensó restaurar el orden, pero muy pronto los grupos revolucionarios le exigieron cumplir los compromisos del Plan de San Luis, particularmente los relacionados con las reformas sociales prometidas, motivación de los amplios sectores de la gente humilde que se sumo a la revuelta. Cuando Madero finalmente asumió la presidencia, el 6 de noviembre de 1911, intentó conciliar con la vieja clase política, remanente del porfirismo, y convencer a los revolucionarios de que el movimiento había triunfado.

Pese a los intentos del presidente Madero por mejorar las condiciones sociales y económicas del grueso del pueblo, se sucedieron nuevos levantamientos que exigían el cumplimiento inmediato de las reformas planteadas en el Plan de San Luis, lo que motivó a que las masas obreras y campesinas tomaran nuevamente las armas para

hacerlas cumplir. Por el flanco conservador, Madero muy pronto se vio presionado para sofocar las crecientes rebeliones, hasta que finalmente un golpe de estado, encabezado por Félix Díaz –sobrino de Porfirio– y Victoriano Huerta, Terminó con la vida de Madero el 22 de Febrero de 1913.

Luego de este asesinato, Huerta asumió la presidencia de facto (ante la algarabía de los habitantes de la Ciudad de México, mayoritariamente la alta burguesía que prosperó al amparo de la dictadura), lo que llevo al reavivamiento de la mecha revolucionaria. Venustiano Carranza, a la sazón gobernador de Coahuila, desconoció al usurpador y promulgó el Plan de Guadalupe. Las fuerzas rebeldes se reorganizaron y, con Villa por el norte y Zapata por el sur, se fueron haciendo del control del territorio nacional, hasta entrar a la capital en agosto de 1914, después de la huída de Huerta.

A partir de este periodo, se ahondaron las diferencias –que nunca desaparecieron– entre los tres jefes máximos: Carranza, Villa y Zapata. En octubre de 1914 se llevó a cabo la convención de Aguascalientes, que intentó conciliar a las fracciones, pero los resolutivos acordados por los delegados nunca llegaron a cumplirse del todo, pues Carranza se parapetó en Veracruz, desde donde ejerció la presidencia provisional, mientras que Villa y Zapata controlaban las regiones de su influencia. Finalmente, fue con la promulgación de la Constitución de 1917 que se intentó dar un cauce de unidad al movimiento revolucionario, mediante la inclusión de las transformaciones sociales que eran la motivación profunda de los hombres que formaban los ejércitos de los caudillos. Después de su promulgación, Carranza ejerció la presidencia por mandato constitucional los siguientes cuatro años, sin que cesaran en todo este tiempo las actividades armadas de diversos grupos en todo el país. No fue sino hacia 1919 que el proceso de pacificación –también por la vía de las armas– empezó a tomar forma, con el asesinato de Zapata el 10 de Abril y la derrota del ejercito villista en agosto de ese año.

Una vez que las aguas parecieron retomar un cauce más tranquilo, se preparó la elección de 1920, con Álvaro Obregón y Pablo González, destacados militares, como candidatos frente al oficialista Ignacio Bonillas. La candidatura de Obregón desató una nueva serie de conflictos que terminaron con la muerte de Carranza el 20 de mayo de 1920.

*1920-1928: La consolidación de las instituciones.*³

A la muerte de Carranza, se realizaron las elecciones en que triunfó Obregón, el cual asumió la presidencia ese mismo año. Este relevo no significó un viraje en la forma de concebir el ejercicio del poder, sino que fue un reacomodo de fuerzas en el círculo dominante. La política obregonista que representó fundamentalmente a los sectores de las clases medias urbana y rural significó un desplazamiento de la alta burguesía porfirista por un lado, y el sometimiento de los sectores obreros y campesinos por el otro, mediante concesiones a estos últimos que significaron la mejora en las condiciones laborales y una de las banderas más importantes del nuevo régimen emanado de la Revolución: la reforma agraria.

Ante tal escenario, apunta Lorenzo Meyer: “en 1920 la gran tarea del nuevo grupo dominante era la institucionalización de su sistema de dominación política y la reestructuración del económico.”⁴ Para consolidar un poder político que estaba lejos de tener en el inicio de su mandato, Obregón realizó una purga de los mandos militares para evitar otra insurrección como la que le permitió a él hacerse del poder. Desde su contrincante en la elección presidencial, Pablo González, el método fue el encarcelamiento o el asesinato de los posibles opositores. Así, diversos jefes militares fueron o cooptados o eliminados por el nuevo gobierno, lo que permitió al presidente

³ Tomo como guía para este periodo a Lorenzo Meyer, “El primer tramo del camino”, en *Historia General de México*, op. cit., pp.1185-1226.

⁴ *Ibid.*, p.1185.

hacerse del control político y militar del estado, iniciando la consolidación de la institución presidencial.

Poco tiempo antes de terminar su mandato, Obregón favoreció la candidatura de Plutarco Elías Calles para sucederlo en 1924, lo que acarreó la rebelión de Adolfo de la Huerta, rápidamente sofocada en una muestra del dominio que claramente se empezaba ya a establecer por parte del nuevo grupo. De esta manera, la transición pactada ocurrió sin más sobresaltos.

Calles intentó un gobierno más cercano al grueso de la población, procurando un acercamiento con los sectores obreros y campesinos que Obregón no tomó muy en cuenta, con el fin de hacerse de un apoyo basado en otros sectores diversos al militar, pero una nueva convulsión social se vivió a partir de 1926, la llamada Guerra Cristera, que vino a romper la precaria estabilidad política que se intentaba construir. Mientras se realizaba esta revuelta, la tensión política resurgió en 1928 con la decisión de quién sucedería al Presidente. Obregón, que continuaba siendo la figura política más relevante, decidió lanzarse de nuevo por la presidencia, lo que trajo la tradicional sublevación de los inconformes y su subsiguiente sofocamiento por el camino de la ejecución. No obstante, después de su triunfo electoral, el ex-presidente fue asesinado por un fanático religioso, lo que llevó a una nueva crisis que Calles sofocó mediante la creación del Partido Nacional Revolucionario, germen del sistema político reinante durante más de 70 años en el país.

En todo este escenario, los sectores obreros y campesinos fueron adquiriendo relieve bajo la forma de organizaciones que, como grupos de presión o de apoyo al régimen posrevolucionario, empezaron a participar activamente en la conformación del nuevo sistema político. Es el caso del Partido Nacional Agrarista y la Confederación Regional Obrera Campesina. Estos dos organismos fueron los más importantes en la

lucha por los derechos sociales emanados de la revolución, y consiguieron conquistas innegables como el reparto de tierras (mediante el impulso a la reforma agraria) o la aplicación del artículo 123 constitucional, que reivindicaba los derechos obreros. Todo esto ocurrió en un escenario de incipiente, pero sostenido crecimiento económico, fruto lógico del fin de la lucha armada, lo que permitió la creación de industrias y el desarrollo de la producción agrícola sin los sobresaltos de la década anterior.

Es en este complejo entramado histórico donde se desarrollan las inquietudes culturales y literarias que hasta aquí no he mencionado, pero que requieren de este telón de fondo para mejor entender las actitudes y los acontecimientos en que se desarrolla la vida artística y cultural mexicana.

1.2 La literatura mexicana de la época.

A la muerte de Obregón, se pactó la llegada al poder mediante un interinato de un miembro más de la clase política dominante, pero para la elección extraordinaria de 1929, un hombre que había participado en la Revolución al lado de los maderistas, y que había colaborado con el régimen posrevolucionario, se postuló como candidato opositor al impulsado por el sistema oficial. José Vasconcelos, destacado miembro de la clase intelectual mexicana, Secretario de Educación en el mandato de Obregón, decidió confrontar al sistema, postulando un programa no necesariamente progresista, pero abanderando la denuncia del “vacío moral” del grupo callista. De esta manera, un hombre de letras se erigía como la conciencia de la sociedad mexicana. Claro está que para llegar a este punto, en que el intelectual participa dentro del proceso de cambio social, hizo falta otro proceso, el de la crítica al interior de su clase, para decidirse a tomar esta decisión. Veamos ahora cómo se dio ese proceso.

La paz porfiriana.

A fines de la época porfirista, el panorama de la literatura estaba dominado por dos vertientes. Por el lado de la poesía, el Modernismo estaba consolidado y contaba con poetas muy relevantes en nuestra tradición literaria; autores como Amado Nervo, Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón y Enrique González Martínez –este último nombre trascendente en el recuento que nos ocupa– publicaban obras que eran consumidas por la sociedad existente, por supuesto, afrancesada. El éxito de este tipo de poesía se explica en relación con su espíritu pretendidamente universal, pero que, en última instancia, y ya para esta época, se percibía en un tono evasivista, donde los jardines poblados por cisnes y toda la utilería modernista iban acordes con el *art nouveau* que dictaba “el buen gusto” y las maneras decorativas de una sociedad que construía su “París chiquito”.

Dentro del *stablishment* cultural del porfiriato, la segunda vertiente por antonomasia de la literatura, la prosa, se halla dominada por autores claramente identificados con el Realismo y el Regionalismo, a más de ciertas influencias del Naturalismo, con nombres tan relevantes como los de Federico Gamboa, José López Portillo y Rojas o Rafael Delgado; todos ellos miembros destacados de la clase social dominante durante el porfiriato, e incluso funcionarios de éste y los subsiguientes gobiernos conservadores, particularmente el huertista.

Para la sociedad literaria de la época, el estado de cosas les era benéfico: recibían todos los beneficios del sistema a cambio de otorgarle solaz y esparcimiento a sus integrantes. En este panorama, es claro que los artistas eran miembros orgánicos de una élite que cantaba las glorias del porfirismo. “La sociedad porfiriana se preparaba en 1910 para festejar su incólume participación en el Centenario y no para una revolución

armada.”⁵ La piedra de toque del campo literario porfirista era la *Antología del centenario*, preparada al alimón por Pedro Henríquez Ureña, Justo Sierra y Nicolás Rangel; desde luego, la convulsión social trastocó el programa oficial, por lo que esta obra se convirtió más bien en la clausura de una época.

La literatura pre-revolucionaria estuvo impregnada entonces por un ánimo triunfalista, donde la sensación de “modernidad” estuvo basada en la identificación de la cultura con el “alto espíritu” cultural, reflejado en la ornamentación de las obras producidas entonces. Entre las características señaladas por Carlos Monsiváis para este periodo, destaco una que refleja claramente la actitud de estos escritores: “el cinismo concebido como la fina y sonriente captación de una realidad atroz o maloliente / fatalismo ante la descomposición social.”⁶ Frente a este estadio en descomposición, se confrontará una nueva visión del papel del intelectual en el proceso histórico mexicano: el Ateneo de la Juventud.

La erudición imposible.

Hacia 1906, un grupo de intelectuales se reúnen para leer a los clásicos, posteriormente realizan ciclos de conferencias dictadas por ellos mismos, y en 1909 fundan el Ateneo de la Juventud. Con José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña a la cabeza, estos jóvenes escritores y artistas son sorprendidos por la lucha armada en una franca reyerta con el régimen de Díaz. Ante esto, Vasconcelos participa activamente en las filas maderistas. Al triunfo del movimiento, los ateneístas ven en el nuevo gobierno la posibilidad de llevar a cabo sus propósitos: frente al modelo positivista del porfirismo, proponen el regreso al humanismo y a los clásicos; voltean la

⁵ Palou, Pedro Ángel, *Escribir en México durante los años locos. El campo literario de los Contemporáneos*, México, BUAP/FONCA, 2001, p. 22.

⁶ Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General...*, op. cit. p. 1390.

mirada a Hispanoamérica, con la que buscan la integración cultural de México, negando la eterna mirada anterior a Europa, Francia particularmente.

Es de destacar el papel asumido por este grupo de jóvenes que detentaban una cultura humanista impresionante; señala atinadamente Monsiváis que “es una generación con claridad y unidad de propósitos, con altísima idea de su encomienda, rebelde e inconforme ante la cultura porfiriana.”⁷

En este nuevo campo cultural, suele decirse, se encuentra el germen de la Revolución Mexicana, en cuanto confrontación con el modelo antiguo. El Ateneo le otorga cierto andamiaje ideológico a la lucha armada, pero no es en modo alguno la intelectualidad orgánica que se pretende. A la caída de Madero, Vasconcelos y Reyes salen del país, mientras que parte de la vieja guardia intelectual participa con Huerta. Pero, frente a esta aparente derrota, surge un grupo que es, en cierto modo, continuación de las ideas de los ateneístas.

Convencidos de que el cultivo de las humanidades es la única manera de hacer frente a la irracionalidad del ambiente, surge la llamada Generación de 1915 –también conocida como de Los Siete Sabios–, Conformada entre otros por Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Antonio Castro Leal y Daniel Cosío Villegas. Este segundo grupo de intelectuales reconoce la necesidad de la participación activa en el movimiento social de la época, como manera de acceder al poder para institucionalizar sus pretensiones humanistas. Al fin de la Revolución, ocupan cargos en las instituciones de enseñanza y en el gobierno, consolidando un programa que, con Vasconcelos a la cabeza, tendrá su punto máximo en el Cardenismo.

⁷ *Ibid.*, p. 1394.

La unión de los extremos.

En 1920 se publica la anónima *Antología de poetas modernos de México*, que, junto a los nombres consagrados de Nervo, Díaz Mirón y González Martínez, incluye ya a poetas de nuevo cuño, que representan el extremo de una estética en ciernes que atenta contra las musas modernistas de los primeros. Nombres como los de José Juan Tablada –que iniciaba su etapa experimental disímbola de su primera época–, Julio Torri, Rafael López y Ramón López Velarde aparecen junto a los del recién fundado Nuevo Ateneo de la Juventud: Carlos Pellicer, José Gorostiza Alcalá, Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet. El punto en común, desde la perspectiva del antologador, es el criterio de lo “*moderno* como un criterio de valor estético.”⁸

Cuando miramos la nómina antologada, podemos apreciar que nos encontramos ya frente a un problema estético concreto, a saber, la necesidad de definir al arte literario desde alguna perspectiva diferente a las consideradas hasta antes de este momento. Frente a la concepción conservadora del arte como didáctica y/o moral, se introduce la idea de lo estético sobre lo social. Es así que un poeta como López Velarde, con su tono entre nacionalista y refinado, o Tablada en su tránsito del Modernismo a la Vanguardia, fungen como bisagras del cambio de paradigma. Para 1919, año de fundación del Nuevo Ateneo, los grupos culturales se han reacomodado, y González Martínez viene a ser el mentor literario de estos jóvenes, merced a la pertenencia a dicho grupo de su hijo, Enrique González Rojo. El primer subgrupo de nuestros futuros Contemporáneos, alumnos destacados de la generación anterior, se enrola en el nuevo modelo educativo que emana de la revolución, sea como maestros o funcionarios, pero sin descuidar su desarrollo literario.

⁸ Palou, Pedro Ángel, *op. cit.*, p. 39.

Es en este preámbulo que se dará el surgimiento de sectores muy bien definidos en su postura estética, antecedente inmediato del momento preciso en que se desencadenan los acontecimientos que llevarán a tomar la decisión de escribir las *Novelas Líricas*.

La revuelta literaria.

El 31 de diciembre de 1921, Manuel Maples Arce tapiza las paredes del centro histórico de la ciudad con su *Actual No.1 Comprimido Estridentista*, donde proclama los postulados teóricos del Estridentismo, dando lugar con ello al primer gran sacudimiento en la historia de la literatura mexicana. Un integrante del movimiento, Germán List Arzubide, lo describe así: “Una mañana aparecieron en las esquinas los manifiestos (Actual número 1) y en la noche se desvelaron en la Academia de la Lengua los correspondientes de la Española haciendo guardias por turnos, se creía en la inminencia de un asalto.”⁹ En consonancia con los movimientos literarios de Vanguardia que emergían en Europa y América, Maples Arce comandó el intento más radical de renovación de la literatura mexicana que haya existido. Muy pronto, además de List Arzubide, se les unieron otros poetas, y el narrador por excelencia del grupo: Arqueles Vela. De origen guatemalteco, Vela había publicado antes un libro de poesía (*El sendero gris y otros poemas*, 1920), pero es mediante la estética vanguardista formulada por el Estridentismo que reconfigura su quehacer literario y emerge una manera de narrar hasta entonces inédita en nuestra literatura. Pero ya analizaremos su obra con detenimiento en otro capítulo.

El surgimiento del Estridentismo tenía un rival señalado que Maples Arce no rehuyó señalar: los “lame-cazuelas literarios”, aquellos discípulos de González Martínez, famosos por los festines culinarios que organizaban con su mentor. Frente al

⁹ List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1986, pp. 16-17.

conservadurismo que implicaba el autor de “Tuércele el cuello al cisne”, los estridentistas se asumieron como la vanguardia –en el doble sentido del término– de la literatura de la época. Por ello, el líder del movimiento sentenció: “[no había] más remedio que echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González Martínez.”¹⁰

Este grito de saludable rebeldía removi6 de nueva cuenta las aguas que apenas tomaban un cauce sosegado, para no volver a tranquilizarse en mucho tiempo. La actitud de confrontaci6n choc6 muy pronto con el 6nimo conciliatorio de Torres Bodet y sus nuevos compa1eros, Particularmente Xavier Villaurrutia, y la disputa se generaliz6 en los a1os siguientes entre los diversos grupos. El ala m6s conservadora era ocupada por los llamados Colonialistas, escritores como Artemio del Valle Arizpe o Julio Jim6nez Rueda, quienes buscaban en el pasado novohispano la respuesta a la pregunta por la identidad nacional; el ala moderada, como ya se se1al6, correspondi6 a los futuros Contempor6neos, a cuyas filas se habi6an sumado, adem6s de Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Jorge Cuesta. Por supuesto, el sector radical fueron los estridentistas. Entre todos estos grupos, existi6an escritores de diversa 6ndole, destacando dos novelistas que a la postre ser6n referente obligado de nuestra literatura: Mart6n Luis Guzm6n y el entonces desconocido Mariano Azuela.

Las diversas posturas est6ticas que animaban a cada sector se vieron por primera vez en disputa hacia 1925, con la m6tica pol6mica sobre el *afeminamiento* de la literatura, donde adem6s de lo est6tico se vio implicado el contexto social, puesto que a la reflexi6n sobre lo literario se a1adi6 la necesidad de responder al momento pol6tico-social concreto. En efecto, dicha pol6mica tuvo como epicentro el papel del escritor en el contexto hist6rico que le toc6 vivir, dado que se indagaba por el papel que la Revoluci6n Mexicana debi6a ocupar en la literatura, y viceversa. Examinemos con alg6n detalle esta querella, puesto que nuestras Novelas L6ricas son respuesta directa a ella.

¹⁰ Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, M6xico, CONACULTA, 1997, p. 41.

1.3 La pugna literaria: nacionalistas vs. renovadores.

Señala Luis Mario Schneider que en la polémica de 1925, “como todas las grandes polémicas, el inicio fue prácticamente de una tenue inocencia.”¹¹ Y es que la primera piedra lanzada corrió a cargo de un artículo firmando por José Corral Rigán, nombre utilizado por tres integrantes de la redacción de *El Universal Ilustrado*: su director Carlos Noriega Hope, el estridentista Arqueles Vela y el reportero Febronio Ortega. El 20 de noviembre de 1924 aparece “La influencia de la Revolución en nuestra literatura”, punta de lanza que presenta algunos postulados afines con el Estridentismo. En este artículo se plantea que los artistas revolucionarios “no son los que estuvieron en la Revolución”, y abraza la causa de la renovación estética como consecuencia lógica del proceso social: “La Revolución tiene un gran pintor: Diego Rivera. Un gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano azuela, cuando escriba la novela de la revolución.”¹² Esta primera consideración del movimiento revolucionario en el marco del arte mexicano no carece de importancia, puesto que está implicado un autor que sabe bien lo que es la renovación, como ya lo había demostrado Vela con su novela publicada en 1922 en ese mismo periódico: *La señorita Etcétera*.

Pero el verdadero cuestionamiento sobre el papel de la Revolución en nuestra literatura es lanzado por Julio Jiménez Rueda en el diario *El Universal*. Bajo el título que da nombre a esta polémica, “El afeminamiento en la literatura mexicana”, expone una serie de ideas donde, *grosso modo*, se lamenta de la falta de obras que reflejen la tragedia vivida por el pueblo mexicano, y reprocha: “por qué los escritores se empecinan en mantenerse aislados en una torre de marfil, por qué no crean obras de combate [...]”

¹¹ Schneider, Luis Mario, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1975, p. 160. Sigo esta obra para este apartado, particularmente el capítulo V, “El vanguardismo”; además de Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, FCE, 1989.

¹² citado en Schneider, Luis Mario, *Ruptura y continuidad...*, *op. cit.*, p. 161.

que trasluzcan la conmoción, el espíritu trágico y colorístico del pueblo mexicano”.¹³ Y en la cumbre de su lamentación, señala que “hasta el tipo de hombre que piensa ha degenerado [...] ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador.”¹⁴

Francisco Monterde sale al paso de las críticas de Jiménez Rueda y, con la afirmación “Existe una literatura mexicana viril”, le responde en las mismas páginas. Monterde, más joven que Rueda, se siente obligado a acotar los dichos de éste, y le señala que no es la falta de escritores, sino la carencia de críticos para las obras y editoriales dónde publicarlas lo que no permite reconocer esa literatura exigida por Rueda. Como ejemplo, señala a Mariano Azuela con su obra *Los de abajo*, quien no es conocido justo por esas causas, pero que es “el novelista mexicano de la revolución, el que echa de menos Jiménez Rueda en la primera parte de su artículo.”¹⁵ Termina Monterde con el señalamiento de que el hombre de letras no es necesariamente un hombre “gallardo, altivo, hosco”, sino más bien un hombre débil debido a su poca actividad física.

Ante la respuesta puntual de Monterde, Victoriano Salado Álvarez publica en *Excelsior* “¿Existe una literatura mexicana moderna?”, donde refuta al joven crítico sus ideas, para sentenciar que “no hay literatura nueva y la que hay no es mexicana... y a veces ni siquiera literatura”¹⁶, pero declara no conocer a Azuela. Monterde le responde más con ánimo de aclarar que de polemizar, y Jiménez Rueda sigue aportando elementos al debate, ambos en artículos subsiguientes.

¹³ *Ibid.*, pp. 162-163.

¹⁴ *Ibid.*, p. 162.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibid.*, p 167.

En este punto de la discusión, se observa que de la primera postura, radical y filial al movimiento vanguardista, se siguen al menos dos más, al margen del descubrimiento de una obra desconocida y que muy pronto será publicada por *El Universal Ilustrado* en entregas semanales, de donde despegará para tomar la importancia que hoy día tiene *Los de abajo*. La postura de Jiménez Rueda sobre un arte que refleje necesariamente los hechos revolucionarios contrasta con la afirmación de Monterde de que sí existe esa literatura. Por supuesto, mientras el primero piensa en una suerte de “realismo social”, el otro argumenta en favor de obras revolucionarias en el contexto literario, desde un punto de vista estético. El tercer planteamiento en discordia, el vanguardista, resulta ser, desde mi punto de vista, el que puede reformular ambos en obras concretas, y ahí está *La señorita etcétera* para demostrarlo, pero de eso me ocuparé después. Lo que interesa destacar por ahora son los puntos de vista divergentes, y su relación con los grupos literarios de la época.

A través de la encuesta “¿Existe una literatura mexicana moderna?”, es de nuevo *El Universal Ilustrado* quien abona a favor de la toma de partido. Participan escritores de todos los signos, pero las posturas se pueden dividir entre los que apoyan la causa de Jiménez Rueda (Gamboa, Vasconcelos, Salado Álvarez) y los que están con Monterde (Novo, Salatiel Rosales, González Martínez, Rafael Calleja, Agustín Basave, Luis Quintanilla), con la excepción de Azuela, más próximo a la tercera postura en discordia, la vanguardista. Y he aquí el momento fundacional de nuestras obras. A partir de la toma de partido de cada autor podemos ver que “el foco de la discusión no intenta precisar el significado de la literatura, sino, primero, encauzar una sensibilidad y expresión artísticas y, segundo, hacer una revaloración crítica del momento.”¹⁷

Así, el escenario se configura para dar paso a esa literatura que refleja a la Revolución Mexicana, la llamada Novela de la Revolución, y por otro lado, a la

¹⁷ Díaz Arciniega, Víctor, *op. cit.*, p. 96.

propuesta de cambio estético, la Novela Lírica. Hagamos un recuento más o menos amplio de los valores implicados en esta polémica.

1.4 ¿Qué debe ser la “Literatura de la Revolución”?

La polémica de 1925, como ya ha sido anotado, enfrentó diferentes visiones acerca de lo que la literatura debía ser en medio del entramado histórico bosquejado al inicio de este capítulo: por un lado existía la convicción, señalada en el artículo de José Corral Rigán, de que a la convulsión armada necesariamente correspondía la revolución literaria como consecuencia ineludible para precisar el significado estético del cambio operado en las estructuras sociales y políticas del país, lo cual apuntaba esencialmente a la propuesta estridentista; por otro, se buscaba hacer de la Revolución un tema que a todas luces era imprescindible para la tradición literaria nacional (por supuesto, sin tener que ceder a “las tendencias extranjerizantes y/o anti-literarias”), tal era el objetivo de los miembros de la Academia, representados de manera destacada por Jiménez Rueda, quien dio nombre a la polémica. La manera de conseguir lo primero era voltear al mundo y aclimatar las tendencias en boga a la literatura mexicana, en un gesto de “saludable rebeldía”, como lo califica Schneider. Para lo segundo, se requería seguir el ejemplo de los rusos, Tolstoi particularmente, mediante la adaptación del “realismo social” que ya para entonces se practicaba en aquel país.

En el otro campo de batalla, el que se presentaba en apariencia ajeno a estos dos extremos, encontramos un desprecio tanto por la “excentricidad” como por el “nacionalismo ramplón”, pero sin dejar de reconocer la necesidad de reflejar el cambio estético que forzosamente requería nuestra tradición novelística, o al menos eso parece colegirse de los argumentos entresacados de las participaciones de los futuros Contemporáneos en esta polémica, y todo apunta a que en algún sentido Monterde presentó parte de tal ideario en sus artículos.

Es necesario advertir también que la discusión no se ciñe sólo al aspecto literario, pues hay en él entreverados intereses que van más allá de lo estético; en el fondo, se trata de un enfrentamiento que busca delimitar esferas de influencia en la sociedad intelectual y cultural de la época, todo ello en el marco de las consecuencias ineludibles que trajo consigo la revuelta armada. Como bien apunta Díaz Arciniega:

Es evidente que la polémica no es de índole rigurosamente estética literaria. El calificativo de “afeminamiento” devela intereses individuales y prejuicios homofóbicos; [...] la demanda de hacer una literatura “viril” y “mexicana” entraña la necesidad de crear una obra acorde con las circunstancias sociales, políticas e históricas.¹⁸

Como sea, es necesario precisar las ideas que este debate trajo consigo, mediante una síntesis de los diversos aspectos propuestos en él, como punto de partida para entender más claramente lo que se buscaba a través de este enfrentamiento. Mediante el resumen de argumentos de cada una de las posturas es posible mirar con mayor detalle los aspectos estéticos implicados en la polémica, sin dejar de mencionar la carga política y de reconfiguración grupal que existió, todo ello con miras a clarificar esferas de influencia y campos de poder a nivel de cargos públicos y de trabajo editorial.¹⁹

En primer lugar, en la propuesta de la llamada literatura “revolucionaria” se hace evidente la intención de reconfigurar el contenido, pero sin prestar mayor atención al quehacer estético, a la renovación de la forma, pues, desde este punto de vista, no hay más que el método realista como la mejor manera para abordar el cambio social. Así, tenemos las siguientes propuestas en este sentido sobre lo que la literatura debe ser:

- a) No debe improvisarse, pero tampoco debe ser “libresca” o producto de “culturas indigestas”;
- b) debe cumplir con un fin práctico, social, y mostrar resultados;
- c) debe ser para el “pueblo”;

¹⁸ Díaz Arciniega, Víctor, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ Para ahondar en este sentido, remito a la obra de Díaz Arciniega, quien analiza el elemento político y de reacomodo grupal subyacente en esta polémica. También de él sigo la síntesis de argumentos, *op. cit.*, p. 97.

- d) debe estar acorde con la “cultura revolucionaria”;
- e) debe luchar contra el “preciosismo” literario de los escritores de “torre de marfil”;
- f) debe ser producto del conocimiento del “alma del pueblo” y del “contacto” con “la vida exterior”, para que pueda ser “verdadera”, “sincera”;
- g) debe tener “asunto mexicano”;
- h) debe apegarse a las tradiciones nacionales;
- i) debe “traducir” “el pensamiento” de Marx, Lenin y Tolstoi;
- j) debe ser “moderna”, “nacionalista” y “comprometida” con las “clases laborantes”;
- k) debe ser “reflejo” de los acontecimientos ocurridos en la década de 1910;
- l) debe concordar con la revolución y defenderla.

En segundo lugar, la propuesta de la literatura vanguardista, con una clara influencia del Estridentismo, propone el cambio radical, sin cortapisas, tanto en la expresión como en el contenido de la obra. Estos son algunos de sus postulados:

- a) “La verdad pensada, y no la verdad aparente”;
- b) “un estado de emoción incoercible desarrollado en un plano extravasal de equivalencia integralista”;
- c) valores intrínsecos a la obra y no sus relaciones;
- d) la emoción poética de lo cotidiano y del desarrollo industrial;
- e) una liquidación mental ante la cultura del pasado;
- f) lo epatante, el sincretismo y la ruptura con los *ismos* literarios;
- g) el cosmopolitismo *per se*;
- h) la cancelación del “literaturismo” postizo para crear una nueva sintaxis;
- i) acabar con las academias y otras burocratizaciones del arte;
- j) la exigencia de vivir y escribir el momento presente.

La tercera postura, la propuesta de Contemporáneos, no aparece explicitada como tal en algún o algunos textos directamente relacionados con la polémica, y para precisar este punto hay que acudir, bien a algunas ideas de Monterde que expresan tangencialmente esta postura, bien a algunos textos posteriores de los integrantes del grupo. Los puntos fundamentales son los siguientes:

- a) Partir del criterio de rigor crítico y autocrítico;
- b) huir de las doctrinas y manifiestos propositivos;
- c) exigir una consagración a la literatura como un acto de fe y como una profesión;
- d) renegar de los falsos ídolos y de los programas;
- e) combatir chauvinismos y pugnar por una curiosidad cultural sin fronteras geográficas;
- f) ahondar en la sensibilidad e inteligencia íntima como objeto de estudio y como razón de ser;
- g) profundizar la mirada en lo circunstante para rebasar la estrechez anecdótica y ornamental;

- h) demandar rigor formal para que la expresión artística sea en función de sí misma y no de su circunstancia o “contenido”;
- i) abolir los localismos pintorescos, los prejuicios moralistas y las proclividades redentoras;
- j) “volver a lo mexicano” para recuperar lo que tiene de universal;
- k) reconsiderar crítica y creativamente la historia nacional pasada y presente para construir con ella una tradición que sigue viva y que posee el arte.

Será entonces en el encauzamiento de las inquietudes aquí reseñadas desde donde surgirán las diversas posibilidades narrativas: la propuesta estética en la que sobresale la intencionalidad político-pedagógica, la Novela de la Revolución; la que busca reconfigurar no sólo el contenido sino la manera misma de entender la literatura, la novela de corte vanguardista; y la que nos ocupa, resultado directo de esta polémica, la llamada “literatura afeminada”, que ya estaba buscando en la moderna técnica novelística su esencia: la Novela Lírica, cuyo génesis queda aquí precisada.

CAPÍTULO 2. CARACTERIZACIÓN DE LA NOVELA LÍRICA.

El proceso de la Revolución Mexicana, pero más aun la construcción de la ideología revolucionaria, es el marco necesario e imprescindible para entender los orígenes de la novela lírica, tal como quedó asentado en el capítulo anterior. Sin embargo, la construcción de esta nueva vertiente narrativa está lejos de agotarse en un simple debate político: allende las fronteras hay una ebullición de corrientes estéticas que darán el sustento formal a este nuevo modelo literario.

A partir del debate sobre *El afeminamiento de la literatura mexicana*, “los narradores son quienes más se dedican a reconsiderar la importancia de los acontecimientos de la década de 1910 dentro de la literatura y, simultáneamente, a reconsiderar las características de ‘lo mexicano’.”¹ El resultado implica encontrar nuevos modelos narrativos acordes con las necesidades planteadas durante la discusión. Los modelos tanto de la Novela Lírica como de la Novela de la Revolución son la respuesta necesaria y lógica, cada una en su perspectiva particular. En las páginas de *El Universal Ilustrado*, en su sección “La novela semanal”, se publican durante un lustro (1922-1927) una serie de relatos nacidos en medio de esta discusión, y que deben ser revisados a la luz de la polémica que las enmarca. Desde *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela, pasando por *La llama fría* de Gilberto Owen y hasta la publicación ya citada de *Los de abajo* de Mariano Azuela, hay una serie de textos aparecidos en este suplemento que presagian lo inevitable: la necesidad del cambio de paradigma narrativo.

¹ Díaz Arciniega, Víctor, *op. cit.*, pp. 45-46.

En un recuento de las obras aparecidas en las páginas de este diario, Díaz Arciniega reseña:

“Están las costumbristas de rancio abolengo y las innovadoras estridentes; las preocupadas por el rescate de historias de virreyes, de haciendas y hacendados, de burócratas y de gente común citadina, y las interesadas por recrear literariamente el inconsciente o el dolor humano. El valor del conjunto se encuentra en el impulso creativo manifiesto: *son muestras de una inquietud cultural literaria que busca su propia expresión.*”²

Es así como inicia la configuración de grupos y la concretización de propuestas narrativas a partir de la delimitación de intereses, tópicos y métodos formales. Dejando de lado lo que Christopher Domínguez Michael llama “la broma colonialista”³, las tres direcciones apuntadas al final del capítulo uno surgen a la Historia de la literatura mexicana para abrir los diversos cauces por donde correrá la tradición novelística mexicana durante el siglo XX. En el presente capítulo intentaré precisar las cualidades distintivas de los géneros señalados, sus orígenes, preocupaciones y apuestas.

Por supuesto, es posible adelantar un breve enunciado valorativo sobre las propuestas señaladas: no obstante sus divergencias de forma y de fondo, el interés general de estos escritores en la contemporaneidad y las cualidades de su obra pone el acento en la libertad rigurosa, innovadora y consecuente con un gusto estético auténtico e individual. Pero, en definitiva, la polémica del 25, y sus repercusiones literarias, “marcó definitivamente la ruptura entre la generación precedente y la que asumía la responsabilidad de ‘lo moderno’.”⁴. En su momento precisaré los cómo de este cambio.

Ahora bien, tales formas novelísticas están ligadas a los modelos narrativos existentes en la época, y es necesario realizar un somero repaso a lo que ocurría en ese momento en el panorama europeo, por ser un punto de referencia ineludible para la

² *Ibid.*, p. 84, el subrayado es mío.

³ Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo I*, México, FCE, 1989, p. 643.

⁴ Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985, p.259.

caracterización de la Novela Lírica que nos ocupa en este trabajo. Frente al modelo realista y naturalista decimonónico, surgieron los diversos movimientos de Vanguardia que marcarían el siglo XX, paso trascendental que debía dar la literatura antes de consumirse a sí misma en la repetición *ad nauseam* de procedimientos, gloriosos sí, pero ya agotados para la época en cuestión.

Antes de pasar al recuento referido, es necesario remarcar la importancia de confrontar el objeto de nuestro interés con el ambiente en el cual aparece. Ralph Freedman, teórico de trascendental importancia para nuestro trabajo, señala que “el método crítico para su análisis debe ser condicionado históricamente. Características distintivas existen arraigadas en las diferentes formas de pensamiento acerca de la novela, las que a su vez están profundamente enclavadas en la tradición literaria de cada país.”⁵ Si, como sugiere este trabajo, la Novela Lírica mexicana ha de ser explicada a la luz del contexto en que surge, por ser el que le da sentido, es de lógica deducción la pertinencia de los recuentos previos a su caracterización. Revisemos entonces, una vez precisado el marco nacional, el marco internacional en que se insertan nuestras Novelas Líricas.

2.1 La influencia de Europa.

La novela de nuestro siglo es el mejor testimonio de las inquietudes y aspiraciones del hombre actual en su intento por encontrar sus propias señas de identidad y las de su entorno. El concepto novela del siglo XIX quedó subvertido en el XX por la aparición de innovaciones técnicas y temáticas de una riqueza tan singular que resulta difícil asignar límites a este género, el más abierto de todos. Frente a la “época de oro” de la novela que significó el realismo de la segunda mitad del siglo XIX, aparecen moldes

⁵ Freedman, Ralph, *La novela lírica*, Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 31.

narrativos que trastornarán la concepción tradicional del género tanto entre la crítica como entre el público.

El siglo XX, con su plenitud de modernidad, trajo aparejado un periodo de inestabilidad aguda en todos los órdenes de la vida occidental: frente al cenit del progreso humano en los campos técnicos y científicos (luz, telégrafo, automóvil, cine, etc.), se desarrolla la Gran Guerra europea, aquella que pondrá en tela de juicio los cimientos mismos sobre los que se había organizado el mundo moderno. En este sentido, el arte del siglo XX, al fin y al cabo producto del espíritu humano y manifestación de sus inquietudes,⁶ responderá a esta crisis con una confrontación plena a todo lo que significara tradición, canon, *stablishment*. Los *ismos* europeos (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo) serán la punta de lanza de este cambio de perspectiva hacia una “novidimensionalidad” desde la cual traducir la entropía que fustigaba el corazón mismo del hombre de principios de siglo.

En este marco, la narrativa del siglo XX también presentó una opción al modo de novelar tradicional que si bien perturbó los cimientos mismos del género, resultaron a la postre la más adecuada, acaso la única posible, alternativa en el contexto referido. Del desarrollo del género y sus transformaciones, hablaremos en las siguientes páginas.

La novela. Origen y desarrollo.

El término novela (del italiano *novella*, “noticia”, “historia”, que a su vez procede del latín *novellus*, diminutivo de *novus*, “nuevo”) proviene de las narraciones que Giovanni Boccaccio empleó para designar los relatos y anécdotas en prosa contenidos en su

⁶ No discutiremos aquí si las Vanguardias constituyeron una “deshumanización del arte”, en el sentido tradicional que se le atribuye a la expresión de Ortega y Gasset, o si por el contrario son la resultante lógica de un proceso de cambio que el arte, como en una buena parte de las esferas del pensamiento humano, debieron llevar a efecto a fin de encontrar un punto desde el cual atisbar las nuevas condiciones del mundo que enfrentaban. Este tema será tratado más adelante en relación con la discusión que sobre la idea del filósofo español se dio en el contexto ibérico y la respuesta de Contemporáneos al punto.

Decamerón. Ahora bien, como género es el resultado de la evolución que arranca en la epopeya y sigue con el romance. El relato largo en verso narrativo, la abundante cantidad de romances en prosa y los *fabliaux* franceses florecieron en Europa durante la Edad Media y su contenido se alimentó de los recuerdos contados y transmitidos por la tradición sobre los héroes más o menos históricos o legendarios y sus proezas. Estas obras contribuyeron al desarrollo de lo que más adelante será la novela, pero que en esta época no tenía nombre como género, y se les conoció tanto como “libro”, “historia” o “tratado”. En 1605, Miguel de Cervantes publicó su gran obra que, por sus innovaciones en el género, señalaría el origen de la novela contemporánea: *Don Quijote de la Mancha*; en ella podemos encontrar elementos tales como “la ironía, la búsqueda del destino personal, un cierto perspectivismo psicológico, una realidad oscilante, y el juego dialéctico entre la realidad y el ensueño”⁷, elementos en alguna medida presentes en las narraciones que más adelante analizaremos.

A lo largo del siglo XVIII, la novela se convirtió en un género enormemente popular y los escritores comenzaron a analizar la sociedad con mayor profundidad y amplitud de miras. La novela dieciochesca ofreció un retrato revelador de personas sometidas a las presiones sociales o en lucha por escapar a ellas, y realizaba una crítica implícita tanto de los personajes que intentan ignorar las convenciones sociales como de la sociedad incapaz de satisfacer las aspiraciones humanas. Sin embargo, en el aspecto formal no aportan nada nuevo al modelo establecido por Cervantes, y aun podemos decir que los alcances técnicos de los escritores de este siglo se ven limitados por el afán moralizante propio del clasicismo.

El siglo XIX ofrece un panorama más variado. Es el momento en el que surgen ambiciosos proyectos de ciclos novelescos que quieren ser espejo e interpretación de la realidad social. Durante este siglo, la novela se convierte en un arma contra el

⁷ Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 18.

despotismo y la censura y en un vehículo para la expresión de ideas éticas y filosóficas. Destaca en este periodo Fiódor Dostoievski, el padre de la moderna novela psicológica y de ideas. Convencido de que la naturaleza humana se define por sus extremos, realizó un profundo análisis de la desesperación y la marginación. Sus novelas *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamázov* figuran entre las obras de mayor repercusión en la literatura y el pensamiento universal. Junto al autor ruso se encuentran nombres imprescindibles del género: Stendhal, Balzac, Dickens, Tolstoi, Flaubert, Zolá, Pérez Galdós. Esta galería de autores permite señalar al periodo decimonónico, sobre todo en su segunda mitad, como la época clásica de la novela, tal como hasta ese momento era concebida. Sin embargo, y como resultante de este desarrollo, “la novela del XIX llegó a tal perfección en un camino, que seguir por él supondría peligro inminente de repetición y amaneramiento. Nuestro siglo XX quiere otra cosa.”⁸

Para el siglo XX, la novela sufrió importantes transformaciones temáticas y estilísticas. Surgen entonces dos vertientes alternativas: una es la que atiende prioritariamente a la expresión; novelas que, en sus prácticas y demandas, están más próximas a la mayoría de los escritores y de los lectores, debido a la cercanía con las obras literarias de épocas anteriores, y entonces todavía vigentes. La otra vertiente considera prioritariamente la forma, con sus múltiples variantes y artificios. En ella la experimentación y el afán de cambio que promueven los nuevos novelistas implican rupturas sustantivas respecto a los usos, costumbres y sentido común establecidos. Exige además mayores conocimientos por parte del lector y una sensibilidad más educada. Y este será el principal conflicto para la nueva narrativa: “la gran masa es siempre reacia a la novedad, prefiere reconocer en vez de adentrarse en terrenos peligrosamente desconocidos.”⁹

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 40.

De esta forma, la amplia tradición novelística que el siglo anterior había forjado, será confrontada con una serie de obras que, en mayor o menor medida, opondrán técnicas, temáticas y estilos sin ninguna, o escasa, relación con el modo de narrar decimonónico. Andrés Amorós resume así las características de la novela realista¹⁰: a) limita lo fantástico; b) ambienta en época contemporánea y con realismo; c) utiliza el lenguaje cotidiano; d) busca lo verosímil, lo posible; e) pretende dar ilusión de realidad.

Es entonces, frente a esta tradición, que se abren los cauces de la nueva novela, la del siglo XX: “la novela contemporánea [...] nos presenta un *mundo mediato*, abstraído de la realidad, *enfrentando críticamente al hombre con su medio, su ambiente, su sociedad*. Este enfrentamiento crítico se convierte en una realidad compleja, narrada mediante una *estructura temática* (es decir, que presenta bloques de la historia o de los sentimientos o de los pensamientos) *con diversos planos de realidad y de temporalidad*; el lector, desde el principio se ve *lanzado en medio de la acción*, del conflicto y de la reflexión, sin una descripción de la situación o un escenario que lo guíe.”¹¹

La novela. Transformaciones en el nuevo siglo.

Aldous Huxley, en un artículo llamado “Qué cosa es exactamente lo moderno”, publicado en México en el periódico *La antorcha*, “hace una disquisición en torno a los elementos que constituyen los rasgos de modernidad en el arte: apela al intelecto y al espíritu en vez de a las emociones primarias y a los nervios; aleja a la moda, porque carece de uno semejante a sí mismo en el pasado.”¹² Esta afirmación por supuesto es también válida para el cambio que ya se está desarrollando en la nueva novela: la necesidad de “alejarse de la moda” para crear su nuevo derrotero.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹ Correa Pérez, Alicia y Arturo Orozco Torre, *Literatura universal. Introducción al análisis de textos*, México, Pearson educación, 1998, p. 432.

¹² Citado por Díaz Arciniega, Víctor, *op. cit.*, p. 82.

La novela del siglo XX, entonces, asume su papel de “heredera de un drama que, desde finales del siglo XIX, enfrenta fe y razón, lógica e instinto, inteligencia y realidad.”¹³ Resulta por tanto necesario “redefinir la realidad por encima de sus manifestaciones caóticas y aparentes, y de transmitir al hombre una nueva mirada con qué desentrañarla.”¹⁴ Tal es el camino trazado y esbozado por Huxley, y que las novelas señaladas estaban ya recorriendo.

Es en los años de 1920 a 1930 cuando aparecen las novelas centrales que revolucionan al género: *Ulises* de James Joyce, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, los últimos volúmenes de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *Los monederos falsos* de André Gide, *El lobo estepario* de Hesse, *El hombre sin cualidades* de Robert Musil, *El proceso* de Franz Kafka, *Contrapunto* de Aldous Huxley. Y no se trata de obras que aparezcan por casualidad en este periodo: “si pensamos en una generación, aproximadamente, de 1925, cabría incluir en ella a Huxley, Joyce, Virginia Woolf, E. M. Forster (novelista y crítico de la novela), Gide, Proust, Pirandelo, Musil, Kafka [...]; esta serie de autores suelen ser considerados así, no por la simple fecha de nacimiento, sino atendiendo más bien a la obra decisiva, aquella en que alcanzan su plenitud artística.”¹⁵ Es de notar la fecha que el crítico elige para designar a este grupo de narradores europeos como generación, pues es la misma fecha en que tuvo lugar la multicitada polémica sobre *el afeminamiento de la literatura mexicana*. Y, en este panorama que busca integrar ambos hechos, no resulta mera casualidad el año; antes bien, refuerza la idea de que la necesidad de cambio presente en la narrativa mexicana está dentro de un marco más amplio que la simple coyuntura local.

¹³ Giménez Frontín, José Luís, *Movimientos literarios de vanguardia*, Barcelona, Salvat, 1973, p. 22.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵ Amorós, Andrés, *op. cit.*, p. 46.

Aunque el repaso puntual de las novedades técnicas será examinado en relación con su uso dentro de la Novela Lírica, mencionemos ahora algunos de los puntos generales que distinguen a la forma de novelar contemporánea del canon realista del siglo XIX. Cabe destacar que las innovaciones a continuación mencionadas no se refieren a una obra o a un conjunto de obras en particular, sino que son la aportación multitudinaria de las novelas del siglo XX a la técnica narrativa aún en uso.

Lo primero que hay que decir sobre el cambio de paradigma es que la novela realista representaba en gran medida a un público claramente definido. Este modelo narrativo era la resultante del cambio social de su siglo, el XIX: “correspondía la novela a las necesidades de la burguesía, clase indiscutiblemente triunfante y rectora de los destinos de la sociedad decimonónica. La novela es, básicamente, el instrumento artístico que la burguesía utiliza para escribir su historia y reconocerse.”¹⁶ Frente a este hecho, el artista del XX se sitúa en un plano marginal. No busca congraciarse con el “gran público”, sino ofrecerle una alternativa que sea más eficaz, más verdadera, más *moderna*. Para el novelista de este siglo, la pretendida objetividad a la manera del realismo suponía sólo un artificio, una ilusión de realidad, puesto que ésta es imposible de reducir a unas páginas, por abundantes que sean.

Sin embargo, la “impopularidad” (no la carencia de popularidad) de estas obras obedece a una causa más sociológica que estética: “resultan incómodas para las sensibilidades burguesas, acostumbradas a leer historias lineales, romanticonas, sensibleras y, en lo posible, pintorescas.”¹⁷ Entiéndaseme bien, no se trata de minusvaluar al realismo en cuanto propuesta estética, simplemente pretendo ilustrar que, en el cambio de formas, la narrativa del siglo XX resulta poco adecuada para un público acostumbrado a encontrar en su lectura solaz y esparcimiento, no retos, argucias o

¹⁶ Giménez Frontín, José Luís, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷ Díaz Arciniega, Víctor, *op. cit.*, p. 52.

embustes, que era lo que parecía ofrecer la nueva propuesta. Y es que ese era “el quehacer de casi todos los novelistas del siglo XX: no sólo escribir una gran novela; sino, con ella, poner en cuestión el concepto mismo de novela.”¹⁸

Dentro de las transformaciones que tanto hacen exasperar al lector acostumbrado a las obras fácilmente digeribles, se encuentra el asunto de la temática contemporánea. Los temas psicológicos y filosóficos cultivados por los novelistas de finales del siglo XIX alcanzan la cima de su desarrollo con las tres principales figuras literarias del primer tercio del siglo XX: Marcel Proust, Thomas Mann y James Joyce. *En busca del tiempo perdido*, uno de los proyectos literarios más ambiciosos de todos los tiempos, supone por parte de Proust un análisis minucioso de la memoria y el amor obsesivo, en un complejo contexto de cambio social. La obra de Mann, de la que cabe destacar *La montaña mágica*, analiza con lucidez y virtuosismo literario los grandes problemas de nuestro tiempo, fundamentalmente la guerra y la crisis espiritual en Europa. *Ulises* de Joyce se propone compendiar todos los aspectos del hombre moderno y su relación con la sociedad; la complejidad de esta novela, que revela una vasta erudición, se refleja en el lenguaje a través de la invención de nuevas palabras y construcciones sintácticas extravagantes.

Hemos dicho que estos temas ya estaban presentes en la novela del siglo XIX, pero en el XX presentan una cara absolutamente novedosa. Para empezar, el narrador ya no se estructura como una voz omnisciente que organiza la escena y nos la presenta de forma digerible, sino que ahora se retrae “como personaje de su propia acción o como autor que sólo presenta escenarios, ámbitos, ambientes y deja que sus personajes hablen y dialoguen sobre su realidad o situaciones que el propio autor desconoce.”¹⁹ Así, el lector deberá realizar un trabajo al que no estaba acostumbrado: colegir ideas,

¹⁸ Amorós, Andrés, *op. cit.*, p. 42.

¹⁹ Correa Pérez, Alicia, *op. cit.*, p. 434.

situaciones, motivaciones y propósitos para darle sentido a una historia que simplemente está ahí, para ser dilucidada.

También el tiempo y el espacio novelesco, pilar fundamental para caracterizar al género, se verán transfigurados. Frente al canon tradicional, que hace de ellos una herramienta más y los manipula a fin de conseguir su propósito dramático, “la novela moderna se acerca más a la verdadera vivencia del ser humano al relatar alternadamente tanto las acciones exteriores como las interiores, de la misma manera como las vivimos en la realidad.”²⁰ Esto supone “descronologizar” el orden habitual de la novela, para reorganizarlo de una nueva forma. En el mismo sentido, el espacio se convierte en “el ámbito vital que se asocia y se integra a los personajes, que se complementa y, a veces, se confunde con la acción o con el discurrir del tiempo.”²¹ El escenario espacio-temporal de la novela contemporánea requiere una nueva sensibilidad, dispuesta a descoyuntar su percepción ordinaria (organizada lógicamente) y a aceptar que esta nueva forma de afrontar la realidad responde de mejor manera a la auténtica experiencia humana.

Ahora bien, al intentar presentar una visión más auténtica de lo que llamamos la experiencia humana, es necesario adentrarse en las motivaciones más profundas de la psique del individuo. Para ello se sirve del monólogo interior, técnica que permite al lector introducirse en la mente de los personajes y habitar en su inconsciente. Aunque Dostievsky ya lo había utilizado, y Proust lo desarrolló al máximo, “James Joyce y Virginia Woolf ‘quebraron’ la historia narrada al intercalar la corriente de la conciencia, y deshicieron, de este modo, la novela tradicional. En su narrativa no hayamos un acontecimiento ordenado respecto al tiempo, ni desenvuelto en una sucesión causal, sino asociaciones, recuerdos, cuadros exteriores e interiores, reflejos instintivos, imaginativos e ideológicos. Todo ello transforma la (aparente) lógica del mundo en una lógica

²⁰ *Ibid.*, p. 444.

²¹ *Ibid.*, p. 465.

estructurada de la conciencia humana, y refleja los sucesos mundanos a través de esa lógica de la conciencia.”²² Más adelante volveremos sobre la utilización de este recurso, pieza esencial de la Novela Lírica.

En estrecha relación con esta forma de mostrar el verdadero proceso de cognición humana a través de un tratamiento estético, se encuentra el elemento primigenio de la obra literaria: el lenguaje. En la novela contemporánea encontramos, a partir de Proust, “abundancia verbal con el uso de frases de apariencia compleja y desordenada, abriendo varias perspectivas temporales o visuales entre las que el lector debe elegir; los paréntesis que nos remiten al pasado o que nos proponen una interpretación; las situaciones que parecen no conducir a ninguna parte. Estos rasgos se encuentran en las novelas [del siglo XX] y penetran tan profundamente como es posible en la conciencia de sus personajes, con sus contradicciones, sus emociones, sus recuerdos y sus percepciones.”²³ Resulta entonces necesario un esfuerzo mayor al que realizamos en la lectura de una novela tradicional, no sólo para encontrar el hilo narrativo, sino para desentrañar incluso la expresión particular presente en cada autor, sus ideas, su manera de confrontarse y confrontarnos con la realidad.

Pese a este complejo entramado de procedimientos narrativos, el autor del siglo XX está convencido que es la única manera de reflejar la realidad del tiempo y el lugar en que le tocó vivir. Algo debe quedar claro: no está huyendo del mundo que enfrenta; antes bien, asume su condición de “moderno” y su sino de novelista, y elabora una respuesta estética al momento histórico. Si bien no había certeza de lo pertinente de su búsqueda, “uno de los pocos preceptos seguros para todo novelista es éste: hay que elegir [...] entre otras cosas, la porción de realidad que considera y la transformación artística a que la somete.”²⁴ Y la narrativa del XX apostó por encontrar asidero en su

²² *Ibid.*, p. 445.

²³ *Ibid.*, p. 456.

²⁴ Amorós, Andrés, *op. cit.*, p. 26.

propia realidad histórica y transformarla desde la apuesta general del arte de este siglo, lo cual implicaba una ruptura radical con el pasado. Lo mismo ocurría en ese momento en los demás géneros literarios, la poesía principalmente, y en las diversas disciplinas artísticas (pintura, música, escultura).

Por supuesto, estas transformaciones no fueron del todo comprendidas en el momento de su gestación, e incluso hubo descalificaciones acerbadas en su contra. A manera de ejemplo, cito el juicio, ilustrativo por su motivación, de Georges Lukács sobre la novela de nuevo cuño y el método realista. Dice el crítico marxista acerca nuevo modelo que “su absoluto subjetivismo supone la disolución de la personalidad y la inexplicabilidad de la realidad objetiva del mundo.”²⁵ Al margen del sentido social del argumento, la percepción del método realista como “objetivación” del mundo (en oposición a la “subjetivación” de la nueva novela, individualista necesariamente) revela una falta de entendimiento a esta forma de traducir al mundo en términos particulares para, desde allí, proyectarse a lo universal del hombre. por ser éste un tema en el que abunda Ortega y Gasset, pospongo su análisis para el apartado correspondiente.

En resumen, la novela del siglo XX prodiga el uso de nuevos procedimientos técnicos formales y de nuevas perspectivas temáticas que constituyen el tratamiento artístico necesario para la aprehensión del mundo desde donde lo enfrentó, un mundo en ebullición de ideas y conflictos sociales, tanto como políticos. En palabras de José Carlos Mainer:

Detrás de la disolución de la novela clásica –realista– y su reemplazo por un relato densamente poetizado y profundamente introspectivo, ¿no hallamos la disgregación de lo consiente que Freud inició muchos años antes, la potenciación de lo intuitivo sustentada por Bergson, o, en una visión más amplia, la anulación de la personalidad ante el mundo del capitalismo de organización y agresión que instrumentalizó –con las masas de obreros parados y de pequeño burgueses desclasados– el fenómeno universal de los fascismos?²⁶

²⁵ Lukács, Georges, *La significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1963, p. 27.

²⁶ Mainer, José Carlos, *La edad de Plata (1902-1931)*, Barcelona, Los libros de la frontera, 1975, p. 244.

Hasta aquí, quedan señalados algunos de los procedimientos más frecuentes en relación con las figuras más arquetípicas del cambio de siglo, pero es necesario hacer algún énfasis en la tradición directa de la cual proviene nuestro objeto de estudio.

Los nombres decisivos.

Al inicio del recuento sobre la narrativa del siglo XX se mencionaron autores y obras capitales para mejor entender la perspectiva histórica desde la cual debemos mirar a la Novela Lírica. Sin embargo, es necesario volver un poco a los autores que mejor ayudarán a la comprensión de las características de nuestras obras estudiadas. En este sentido, no hay duda que Marcel Proust, James Joyce y André Gide son tres nombres sin los cuales no podríamos entender esta propuesta.

En 1918 aparece el primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, auténtica abolición del tiempo aparente en virtud de una prosa de sorprendente minuciosidad y morosidad. En 1922, James Joyce describe las veinticuatro horas del *Ulises* de nuestro tiempo, mediante una escritura que alterna todos los enfoques, estilos y géneros imaginables, incluido el del examen o descripción a partir de preguntas y respuestas que el narrador se hace a sí mismo. La publicación en 1924 de *Los monederos falsos* de André Gide (previamente había publicado *Los alimentos terrestres* y *El inmoralista*) supone una “desnarrativización” de la novela para dotarla de una nueva cara: el proceso lírico en el centro de su desarrollo.

Un artículo sobre Proust, cuyos juicios se pueden aplicar a estos tres autores, publicado en la revista *Contemporáneos*, nos da el punto de partida necesario para comprender la trascendencia que para el grupo de autores identificados con esta publicación tenían las innovaciones introducidas por los europeos:

Proust ha dado valor a un principio que debiera servir de base a toda estética futura. Este principio es el siguiente: los sucesos y los momentos de nuestra vida que más nos llegan al corazón, que nos dan el sentimiento de existir, no son transparentes y son difícilmente accesibles a la inteligencia, sobre todo en el instante en que los vivimos. No obstante, para sentirnos vivir verdaderamente, tenemos necesidad de poseer en espíritu lo que hemos vivido en la realidad. El arte nos da los medios de hacer interior al espíritu esta zona irracional por facultades como la memoria, por relaciones tales como la metáfora, que constituyen los equivalentes sensibles del pensamiento.²⁷

La importancia de este comentario en el contexto del surgimiento de la novela lírica se debe a que, como señala Sheridan, la decisión de escribir narrativa del grupo de Contemporáneos tiene un incentivo que “obviamente, llega de Francia y España. Y de manera específica, de Gide. [...] Con Gide comienzan a llegar a México los otros narradores que colaborarían a su formación estética y técnica: Jules Laforgue, Paul Morand, Phillippe Soupault, [Marcel] Proust, Jules Romains, Valery Larbaud, Pierre Girard, Jaques de Lacretelle, Maurice Jouhandeau y, especialmente, el primer Jean Girardoux.”²⁸ Esta generación de narradores franceses representará la escuela a seguir, junto con los prosistas españoles agrupados en torno a la *Revista de Occidente* (Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Juan Chabás, Eugenio D’Ors) por el “grupo sin grupo” a la hora de redactar sus Novelas Líricas.

Es pertinente resaltar aquí lo mencionado por Juan Coronado en relación con esta presunta influencia europea en la narrativa de Contemporáneos. Menciona Coronado que es mejor decir “no influencias, sino confluencias, similitudes en el gusto estético. [...] Los franceses no generaron la forma española de narrar y éstos, a su vez, la mexicana. La tela de donde cortar la crea el tiempo mismo, la diferencia radica en quién puede adquirir las tijeras primero.”²⁹ En este caso, y a pesar de la “adquisición” tardía de Contemporáneos, resulta necesario destacar que el espíritu cosmopolita de estos

²⁷ Ramón Fernández, “notas sobre la estética de Proust”, citado por Sheridan, *op. cit.*, p. 249.

²⁸ Sheridan, *op. cit.*, p. 246.

²⁹ Coronado, Juan “Prólogo” a *La novela lírica de los contemporáneos. Antología*, México, UNAM, 1988, p. 12.

escritores los habría de llevar, por este o cualquier otro derrotero, a participar de la confección de los moldes narrativos al uso del siglo XX. Es necesario señalar también que no son los únicos en participar de esta adquisición. Menciona Díaz Arciniega que “[Mariano] Azuela y [Arqueles] Vela [...] presentan historias absolutamente diferentes a todo lo que se hacía en México; se trata de obras radicales en sus propuestas y realizaciones. [...] las fuentes donde abrevan estos nuevos estilos se encuentran en Joyce, Gide, Jarnés y, quizás también, en Ramón Gómez de la Serna y John Dos Passos.”³⁰

Como sea, es obvio que la experimentación novelística contemporánea llega a México a través de la ya referida *Revista de Occidente*, fundada en 1923 –desde su llegada al país adquirida y leída puntualmente por los Contemporáneos–, y aun antes, con la lectura, desde 1919, de la *Nouvelle Revue Française*, fundamental en el desarrollo de la nueva sensibilidad. Aunque el interés del grupo no sólo se circunscribe a los franceses y españoles, pues también “leyeron y comentaron a Borges, a Marechal, a Molinari en el Río de la Plata; Pirandello y Massimo Bontempelli en Italia, Wilder y John Dos Passos en Estados Unidos; Joyce en Irlanda. [...] Los editaron, tradujeron, publicaron y criticaron en sus revistas.”³¹ De cualquier manera, es en su contacto más directo con los autores de ambos lados de los Pirineos, y la repercusión de éstos en su obra, donde encontramos la actitud más vanguardista de todas cuantas se les pueden atribuir a los Contemporáneos, al menos en el plano estético. En palabras de Antonio Espina, prosista arquetípico de la vanguardia española, “hace falta anarquizar, oxigenar, liberalizar.”³² Al respecto, es necesario recordar la intención del “esprit nouveau” en este sentido, entendiéndose a sí mismo como un arte moderno y, por ende, experimental.

³⁰ Díaz Arciniega, Victor, *op. cit.*, p. 52.

³¹ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, pp. 251-252.

³² Espina, Antonio, “Arte Nuevo”, en *Ensayos sobre literatura*, España, Pre-textos, 1994, p. 93.

Otra vez en palabras de Espina: “Todo el Arte moderno digno de este nombre es un Arte de ensayo. Como tal me parece que es acreedor de algún respeto.”³³

Ahora bien, así como el grupo de la *Revista de Occidente* y los Contemporáneos compartieron gustos estéticos y apostaron en el mismo sentido a la hora de la transformación narrativa, los paralelos en la historia son más amplios que el mero trabajo literario. Mientras que las Novelas Líricas de Contemporáneos se vieron diluidas en una tradición triunfante que mucho tenía de ideológica (la Novela de la Revolución), la prosa vanguardista española vio truncado su camino a partir de la reconversión de valores artísticos consecuencia de la Guerra Civil Española. Ambas obras, en su conjunto, fueron menospreciadas en los años siguientes a su escritura en función de la supuesta carencia de valores “sociales” que exigía el modelo político del momento. De igual forma, la sucesiva condena, cautela y revaloración que encontramos en los juicios críticos relativos a ambos grupos supone una lectura que cambia conforme el tiempo histórico se adecua a los nuevos valores narrativos y empieza a mirar estas obras en su verdadero contexto: el de piezas artísticas auténticamente contemporáneas. Sirvan como ejemplo tres juicios enunciados en relación con la obra de los españoles, con diferencia de cinco años entre cada uno de ellos:

“servirse de la prosa para reproducir sus sensaciones personales más bien que para presentar una realidad objetiva.” (1964)

“... creemos que habría que revisar la condena absoluta a este tipo de narraciones” (1969)

“son obras de arte muchas veces magistrales y que deben considerarse desde el punto de vista estético en un plano análogo a aquel donde la crítica suele colocar las poesías de la generación 1925-27. Es una floración literaria mal conocida, cuando no desconocida, y cuyo examen crítico o cuya divulgación entre el público no especializado podría tener actualmente un sentido positivo.” (1974)³⁴

³³ *Ibid.*, p. 90.

³⁴ Recogidos por Rodríguez Fischer, Ana, “Introducción crítica”, en *Prosa española de vanguardia*, Ed. de Ana Rodríguez Fischer, Madrid, Castalia, 1999, p. 12.

El otro punto de contacto, que creemos imprescindible para entender el desarrollo histórico de la prosa de vanguardia hispanoamericana en general, pero particularmente el de nuestras Novelas Líricas, es el debate que en el año de 1925 (¡cuál otro!) emergió a partir del ya mítico artículo de José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*.

La deshumanización del arte.

El mismo año que el “grupo sin grupo” decide escribir sus Novelas Líricas, 1925, ve aparecer “el libro a partir del cual, en cierta medida, la narrativa del grupo es reacción, es decir, también, una respuesta: *La deshumanización del arte*.”³⁵ Infinidad de discusiones teóricas se han suscitado en relación con las ideas expresadas por Ortega y Gasset en este libro. El juicio más recurrente en la época de su aparición, y aun en los años posteriores, sobre lo argumentado por el filósofo español, coincide en señalar que sus opiniones constituyeron un ataque a la “nueva sensibilidad”, una crítica ante una expresión estética que, al preocuparse por la forma de la obra, se alejaba de lo “humano, demasiado humano” inherente a toda obra de arte. En ese sentido, las novelas de Contemporáneos necesariamente estarían a tono con dicha “deshumanización” y, por ende, ajenas a la reivindicación del sentido social del arte presuntamente defendido por Ortega y proclamado por sus epígonos. Guillermo Sheridan ilustra cómo es que estos escritores reaccionaron frente al texto ortegiano:

[...] el libro de Ortega parece haber significado un serio ataque contra varias de las premisas que ellos compartían. Habrán de contestar al libro con ensayos y comentarios enérgicos contra lo que supuestamente tenía de ataque al arte moderno y a su *esprit*. No pudieron tolerar la proposición de que el refinamiento estético implicara un apartamiento de lo humano, de que el anti-representacionismo en pintura, la atonalidad en música, el verso libre en poesía o el monólogo interior en prosa llevaran a la pérdida de los elementos *humanos* del realismo romántico o del naturalismo. Se negaban a aceptar que la “desesperación formal” del arte moderno fuera signo de enajenación o, peor aún, de anarquía; que ese arte “aristocrático”

³⁵ Sheridan, *op. cit.*, p 247.

separara al público de los dos dones de la cultura con su hostigamiento lúdico; que el arte por el arte fuera un fraude deleitoso y hueco, etcétera.³⁶

Sin afán de polemizar o desmentir la idea general que existe sobre este tema, me parece necesario apuntar algunas impresiones sobre el texto, que, desde mi punto de vista, no necesariamente condena al arte nuevo, sino que, por el contrario, pretende entenderlo, explicarlo y aun valorarlo en su justa dimensión y contenido. Creo, además, que los mismos escritores que se sintieron aludidos por Ortega y Gasset no alcanzaron a entender el sentido real del texto, y ello fue también lo que les pasó a Contemporáneos, hecho ilustrado en la cita anterior.

La primera afirmación de Ortega y Gasset apunta a un hecho al que ya antes hacíamos referencia: la “impopularidad del arte nuevo”, y la división en dos sectores que esto crea en los receptores de las obras, a saber, los que lo entienden y los que no lo entienden (no a los que les gusta y a los que no).

El arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún: es antipopular. [...]
Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres. [...]
[Es éste un arte] dirigido a una minoría especialmente dotada.³⁷

Señala Ortega que, desde el Romanticismo, el arte es para la masa, la muchedumbre que se acostumbró a ser toda la sociedad, y el arte nuevo lo devuelve al estado anterior de cosas: una masa a la cual le es vedada la delectación artística. Por eso es impopular, por que no es accesible. Sin embargo, es necesario reconocer este principio, es decir, que el arte nuevo no es inteligible a todo el mundo; por el contrario, “el arte nuevo es un arte artístico.”³⁸ Lo cual implica aceptar que la obra de los nuevos artistas pone el énfasis en

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Ortega y Gasset, José, “La deshumanización del arte”, en *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, México, Porrúa, 1999, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 13.

el tratamiento estético de las ideas, y no en su instrumentalización con miras a explicar el mundo de ese gran público: “en vez de ser la idea instrumento con que pensamos un objeto, la hacemos a ella objeto y término de nuestro pensamiento.”³⁹

Esta argumentación parece consistente con el juicio general sobre la idea de Ortega; sin embargo, bien pronto aclara que el “arte nuevo”, lejos de ser un ataque visceral e ininteligible a los cimientos de su contrincante, el “arte tradicional”, contiene en sus premisas un sistema más profundo: “pronto he advertido que germina en ellos [los jóvenes] un nuevo sentido del arte, perfectamente claro, coherente y racional.”⁴⁰ Para explicar este nuevo sentido del arte, enumera las particularidades que, a su juicio, lo caracterizan:

Si se analiza el nuevo estilo, se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que las obras de arte no sean sino obras de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.⁴¹

Ahora bien, ¿cómo se explica, para Ortega, esta necesidad de transformación radical contenida en el “arte nuevo”? A partir de una premisa simple, acorde con la sensibilidad vanguardista: “toda obstinación en mantenernos dentro de nuestro horizonte habitual significa debilidad, decadencia de las energías vitales.”⁴² Y eso precisamente es lo que buscaban evitar los creadores del nuevo siglo: mantenerse en un “horizonte habitual”, carente de “energía vital”. En el mismo sentido, es también el espíritu que anima a los Contemporáneos al tomar la decisión de escribir sus *Novelas Líricas*, dar una muestra “vital” del quehacer artístico necesario para permitir la evolución ineludible dentro de nuestro “horizonte” narrativo.

³⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴² *Ibid.*, p. 19.

Así pues, la idea de la “deshumanización del arte” no pasa por la falta de vitalidad en el nuevo objeto artístico, sino por devolverle al arte lo que el español llama “voluntad de estilo”, esto es, el regreso al camino real del arte: “estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización.”⁴³ Creo entonces que es en este sentido que debe ser entendido el tema ortegiano: la voluntad creativa de regresar a los cimientos verdaderos del arte, y no por ser ésta deshumanizada *per se*, sino para concretar la inevitabilidad del cambio de paradigma estético que el nuevo siglo reclama.

El mismo Ortega se encarga de evidenciar la aplicación de estas ideas en el tratamiento formal dado a la nueva novela, tema central que aquí nos ocupa, a través de los autores que ya hemos citado:

Para satisfacer el ansia de deshumanizar no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida. [...] Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera –no más que con atender lupa en mano lo microscópico de la vida– son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce. [...] Girardoux, Morand, etc., son, en varia modulación, gentes del mismo equipo lírico.⁴⁴

Al mismo tiempo que explica las premisas ya apuntadas, Ortega también defiende la aparición de este “arte nuevo” en un contexto más amplio, las profundas transformaciones ocurridas en el mundo durante los años recientes:

Si el hombre modifica su actitud radical ante la vida comenzará por manifestar el nuevo temperamento en la creación artística.⁴⁵

De igual manera, señala la imposibilidad de permanencia en los viejos modelos:

La gravitación del pasado sobre el presente tiene que cambiar de signo y sobrevenir una larga época en que el arte nuevo se va curando poco a poco del viejo que le ahoga.⁴⁶

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

La última consideración de Ortega que me interesa destacar es la posición del creador frente a este nuevo producto. Para el artista, su trabajo no es cosa menor, pero lo asume desde una nueva perspectiva: no ya el “constructor de verdades”, el “escrutador de la vida” en que se había convertido el escritor realista, por ejemplo. La afirmación “ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas”⁴⁷, implica asumir que la vida es más que mero tema del arte, como se había pretendido. En otras palabras, que la “experiencia vital” acompaña al artista en tanto hombre, pero su labor está en el trabajo estético que hace con ella, no en jugar a las verdades esenciales que intenten explicar el sentido último de la existencia, tarea a todas luces superior a sus posibilidades.

Así, la nueva novela requiere desnudarse del halo de gravedad que adornaba a la narrativa realista, precisamente porque no desea cargar en sus espaldas con el fardo de la tradición, sea éste a nivel formal o de contenido:

Para el hombre de la generación novísima, el arte es una cosa sin trascendencia. [...] Le interesa precisamente porque no tiene importancia grave y en la medida que carece de ella.

A un artista de hoy sospecho que le aterraría verse ungido con tan enorme misión y obligado, en consecuencia, a tratar en su obra materias capaces de tamañas repercusiones.⁴⁸

Me parece que esta última afirmación de Ortega puede mejor ayudarnos a entender el papel que las Novelas Líricas jugaron en la polémica sobre el “afeminamiento” de nuestra literatura: frente a la actitud de gravedad adoptada por los “revolucionarios”, que intentan hacer de la obra de arte un asunto de redención nacional, a Contemporáneos no le interesa convertirse en el destino redentor de la posrevolución, sino encauzar su presente en función de una nueva sensibilidad artística. Por ello, la narrativa de Contemporáneos no es un simple “juego sin trascendencia” como insistentemente ha

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.

sido calificada, sino simple pero verdaderamente, una actitud frente al mundo inmediato, una “postura vital” antes que una respuesta condicionada por las veleidades históricas.

Para finalizar el repaso de las ideas de Ortega, es necesario señalar lo que él mismo pensaba en relación con las obras concretas producto del “arte nuevo”:

Se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, [pero puede ser porque] la empresa que acomete es fabulosa –quiere crear de la nada. [Aun así] hay un punto inmovible en la nueva posición: la imposibilidad de volver hacia atrás.⁴⁹

Me parece necesario comentar que la actitud acometida por los Contemporáneos en reacción a la obra de Ortega y Gasset fue la única posible en el instante inmediato a su publicación, pero que, visto el momento histórico a la distancia, quizá el español permite entenderlos de una mejor manera, incluso más de lo que ellos mismos se atrevieron a intentar explicar su papel de narradores. Aun así, queda ahí la afirmación de Sheridan sobre el propósito último que animó la narrativa del grupo, afirmación que me parece debe ser revisada, pues creo que no alcanza a percibir en su total dimensión los propósitos estéticos que subyacen en las *Novelas Líricas*:

Entre “vivir verdaderamente la vida, la vida verdaderamente vivida” que deseaba Proust y levantar la crónica de “lo humano, demasiado humano” que añoraba Ortega, el grupo siempre fue fiel a su tradición de intelectuales franceses.⁵⁰

Es así como, al revisar el contexto que rodea a nuestro objeto de estudio central, podemos mirar la forma en que la novela contemporánea, y las diversas ideas revisadas en torno a ella, han dado origen a una serie de posibilidades narrativas que ya no se agotan en el simple rótulo de novela. Hoy, es necesario caracterizarlas bajo diferentes perspectivas que mejor expliquen su intencionalidad: novela psicológica, novela

⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰ Sheridan, *op. cit.*, p 249.

simbólica, novela policíaca, novela intelectual, antinovela... y –por supuesto– nuestra Novela Lírica.

2.2 Características de la Novela lírica mexicana.

“Sólo quien sabe jugar a los equívocos puede llamarle novela a un texto narrativo del siglo XX. El género se diluyó como se desvanece el polvo de los siglos.”⁵¹ A lo largo de nuestro repaso previo sobre las transformaciones de la narrativa del siglo XX, ha quedado de manifiesto algo que la cita anterior no hace sino ilustrar puntualmente: la imposibilidad de hacer una caracterización definitoria, que deslinde claramente los terrenos que a continuación pisaremos. Es claro que, una vez cimbrado el panorama novelístico tradicional que el Realismo decimonónico se encargó de llevar a su cenit, la novela en cuanto género estable ha caído en una difuminación que la hace cada vez menos aprehensible y cada vez más escurridiza, que la lleva a mezclarse con otros géneros, que la conduce por caminos nunca antes pisados, con mayor o menor fortuna, pero siempre con una premisa clara: la imposibilidad de volver atrás. De acuerdo con la sentencia de Pío Baroja, el día de hoy sólo puede llamársele novela “a aquella que así lo anuncie al principio de la obra.”⁵²

No obstante la dificultad anunciada, es necesario poner en claro algunos de los rasgos más determinantes presentes en nuestro objeto de estudio, la Novela Lírica mexicana, dado que el fin principal del presente trabajo justamente es trazar las líneas distintivas de este tipo particular de narrativa. Una vez establecido el entorno que enmarca el surgimiento de estas novelas como un doble contexto –el ideológico, respuesta a un debate nacional sobre el *deber ser* del novelista; el estético, en tanto obras insertas en un proceso de renovación estética que pone el acento en la “voluntad de

⁵¹ Coronado, Juan, *op. cit.*, p. 9.

⁵² Citado por Amorós, Andrés, *op. cit.* p. 18.

estilo” más que en el contenido anecdótico—, queda como tarea la caracterización formal de las obras en estudio, con el fin de entender cómo es que tal ambiente lleva a la elaboración de una propuesta artística que, desde nuestra perspectiva, resulta no sólo original, sino fundacional en la narrativa mexicana desde el momento mismo de su elaboración.

Tenemos así frente a nosotros dos motivaciones profundas que ya han sido mencionadas, pero que vale la pena recordar un poco. En primer lugar, la necesidad de refrescar el aire narrativo nacional, necesidad surgida del debate sobre *el afeminamiento de la literatura mexicana*; en segundo, que los nuevos aires estén a tono con los procedimientos técnicos de nuevo cuño, ya para ese momento en uso por los narradores europeos. Genaro Fernández Mac Gregor, escritor a quien involucran en la polémica, responde a tal alusión través de una reseña del libro *Aaron's Road* de D. H. Lawrence:

Sugiere que debe buscarse la literatura mexicana moderna en horizontes amplios, no necesariamente nacionales. Asimismo, a contrapelo indica las características de una literatura efectivamente moderna: percepción de escenarios en las grandes capitales, creación de personajes inmersos en la confusión de su tiempo, recreación sinestésica de las relaciones entre el hombre y la sociedad, y preocupación por hacer que la obra de arte se convierta en un símbolo con valores universales. Esas cualidades, en conjunto, indican una concepción literaria que, a su parecer, no existe en la literatura mexicana.⁵³

De esta manera, la atenta lectura por parte de los nóveles escritores mexicanos de las exigencias planteadas por la polémica por una parte, y el conocimiento de las fuentes donde ya estaban presentes las cualidades reclamadas por Fernández Mac Gregor por la otra, tiene como consecuencia lógica la adopción de buena parte de tales procedimientos para su respuesta efectiva al debate: la decisión de incursionar en el terreno de la narrativa.

⁵³ Díaz Arciniega, Víctor, *op. cit.*, p. 85.

Aunque la inclusión de las novedades técnicas mencionadas en la tradición narrativa mexicana no es privativa de la Novela Lírica, puesto que ya existían obras que empezaban a hacer uso de tales procedimientos, serán estas piezas las que, a través del trabajo sistemático con dichos recursos, apuesten por la renovación radical del canon novelístico nacional. Antes de ellas, los intentos de hacer una prosa literaria realmente moderna, en el sentido de transformadora de concepciones y realizaciones estéticas, son muy pocos, aislados, y carecen de toda repercusión inmediata, aunque por causas distintas.

Como búsquedas vanguardistas previas al desarrollo de la Novela Lírica, destacan *La Malhora* (1923) y *El desquite* (1925) de Mariano Azuela y *La señorita Etcétera* (1922) y *El café de nadie* (1925) de Arqueles Vela. En el caso del primero, él mismo se encarga de minusvaluar sus obras como auténtica propuesta y las sitúa en un marco meramente utilitario:

Cansado de ser autor sólo conocido en mi casa, tomé la resolución valiente de dar una campanada escribiendo con técnica moderna y de última hora. estudié con detenimiento esta técnica que consiste nada menos que en el truco ahora bien conocido de retorcer palabras y frases, oscurecer conceptos y expresiones, para obtener el efecto de la novedad. [...] La verdad rigurosa es que abandoné en su composición mi manera habitual que consiste en expresarme con claridad y concisión hasta donde mis posibilidades me lo permiten.⁵⁴

Por supuesto, el principal mérito que suele reconocérsele a Azuela en nuestra tradición literaria está en relación con *Los de abajo*, novela inaugural de la llamada Novela de la Revolución (a la que nos referiremos más adelante), cuya sombra imponente no ha permitido analizar en justicia la prosa más vanguardista de este autor. En el caso de Arqueles Vela, su adhesión al grupo formado por Maples Arce, y el prejuicio que en torno a la obra colectiva de los estridentistas persiste hasta hoy, no ha permitido una valoración crítica más certera de la que, en definitiva, es la obra más radical y mejor

⁵⁴ Azuela, Mariano, *3 Novelas. La malhora, el desquite, La luciérnaga*, México, FCE, 1995, pp.10-11.

lograda en sus innovaciones y alcances técnicos de cuantas se produjeron en la época. En el siguiente capítulo hablaremos un poco más sobre este autor, al cual puede ser que algo más le deba la Novela Lírica que un simple guiño estilístico.

Algo más hay que señalar antes de entrar propiamente con la materia primigenia de la Novela Lírica. Antes de la polémica, entre los narradores no existían grupos, pero sí entre los poetas. La mayoría de los novelistas escribe sus obras en forma individual y aislada y no como propuesta de un cenáculo literario; mas con el tiempo pueden llegar a identificarse dentro de dos corrientes y estilos generales en los que, de alguna manera, o aparecen los temas aludidos en la polémica (los “novelistas revolucionarios”), o ciertas cualidades estilísticas que los hacen estar acordes con las renovaciones literarias del momento (el grupo de Contemporáneos).

En esta consecuencia del debate se desprende la primera característica de la Novela Lírica mexicana: es una respuesta grupal a la polémica del 25. Un conjunto de poetas ya consolidados para entonces decide acometer la empresa sistemática de unir su espíritu poético al registro en prosa de los dictados de su sensibilidad, y en la unión de ambos elementos proporcionarnos un nuevo modelo narrativo para el catálogo de la técnica literaria nacional. De este modo, debemos hablar de la Novela Lírica como una respuesta a un tiempo histórico determinado, a un reto estético producto de esa historicidad y como toma de postura frente al ambiente cultural del momento. Revisemos ahora los procedimientos más característicos de estas obras.

a) Hibridaciones de un género.

“Un día del siglo XX la novela se enamoró del poema y la literatura pareció que iba a descarrilarse sin remedio, pero ya Girardoux había inventado unos neumáticos que

hacen inútil la vía.”⁵⁵ A través de esta frase de Gilberto Owen, acaso el escritor más interesado en la narración lírica, intentemos, primeramente, precisar el significado del nombre que caracteriza a nuestro objeto de estudio. ¿Novela Lírica? ¿Narración emparentada con el poema o poema “narrativizado”? Lo que Owen apunta es una realidad a la cual acudimos desde entonces: bien el poeta decide incursionar en la prosa, arrastrando consigo todos los recursos propios de su origen; bien el narrador se vale de los recursos propios de la poesía para presentar una nueva versión de la realidad. En el caso que nos ocupa, veremos cómo un grupo de poetas se decide a utilizar la primera opción, sin menoscabo de sus cualidades literarias; como apunta Juan Coronado, “el poeta que escribe poesía no es más serio y trascendente que el que escribe prosa.”⁵⁶

Sea cual sea el caso, debemos partir de un hecho innegable: la Novela Lírica, en tanto uso de recursos narrativos para expresar una versión del mundo propia de la subjetividad inherente al lirismo, es un género que se ha ido constituyendo a lo largo del tiempo; sin embargo, será en el siglo XX cuando los recursos propios de este género adquieran carta de naturalización y se conviertan en un recurso común para el escritor contemporáneo. Señala Ralph Freedman, agudo estudioso del tema, que las Novelas Líricas, las cuales han existido desde siempre, “no son determinadas por ninguna forma preordenada, sino por la manipulación poética de tipos narrativos.”⁵⁷ En este sentido, la primera definición –provisional– que podemos aventurar es la siguiente: la Novela Lírica es un género literario que, basado en los recursos habituales de la narración, aprovecha también los de la poesía para dar una visión múltiple del objeto estético, con el fin de presentar una historia desde el punto de vista lírico; es decir, mezclando a la vez la sucesión espacio-temporal con la sucesión de imágenes, en una superposición de planos y funciones literarias.

⁵⁵ Owen, Gilberto, “Pájaro pinto”, en *Obras*, México, FCE, 1996, p. 218.

⁵⁶ Coronado, Juan, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁷ Freedman, Ralph, *op. cit.*, p. 16.

No rehuyo mencionar el hecho de que, a pesar de este intento de definición, el concepto de la Novela Lírica es en sí mismo difuso, tal como quedó apuntado al inicio de este apartado sobre sus características, además que, al ser fruto de la hibridación de dos géneros, acaso los más relevantes en toda la teoría literaria, las fronteras tenderán a mantenerse borrosas. Sin embargo, creo que algo sí se puede dar por sentado, lo cual es la motivación primera de este trabajo, y es “la existencia de un subgénero o conjunto de obras que, por razones que irán exponiéndose, pudieran ser consideradas y llamadas ‘novelas líricas’.”⁵⁸

Como mencionaba antes, este género, tan característico del siglo XX, no es privativo de él. En el pasado hay ya obras que son merecedoras de este rótulo: *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, y *Aurelia* de Nerval son dos novelas donde ya el uso de recursos líricos aparece de forma profusa, puestos al servicio de una historia donde importa más el devenir interior del personaje que la causalidad de los hechos referidos en ellas. En este mismo sentido, el poema en prosa simbolista, desde Baudelaire, hace uso de la narración para mejor caracterizar las sensaciones del yo lírico, e inicia el forjamiento de una tradición que empezará a cristalizar, con toda su fuerza, en Gide, y alcanzará la cima de su desarrollo con James Joyce y Virginia Woolf.

Ahora bien: no es un simple estilo poético o de una prosa refinada el que observamos en estos autores, puesto que a ello se puede llegar con un adecuado manejo del lenguaje, no; “la novela lírica más bien asume una forma original que trasciende el movimiento causal y temporal de la narrativa [...] Es un género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función de la poesía.”⁵⁹ Es necesario insistir en este punto. Estamos ante la mixtura de dos procedimientos literarios para crear una doble percepción en el lector:

⁵⁸ Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, p.15.

⁵⁹ Freedman, Ralph, *op. cit.*, p. 13.

El género narrativo se basa en la causalidad y en el tiempo; hay un transcurrir de acontecimientos: una trama. El género lírico se centra en el instante, no manifiesta la representación de un transcurrir. [...] La lírica pura es el encarcelamiento del instante y la narrativa pura, la representación de una causalidad y un transcurrir. La novela lírica mezcla ambas condiciones. [...] Como lectores estamos fijos ante las metáforas e imágenes que produce el *proceso lírico*; y al mismo tiempo, nos movemos en busca de la acción del *proceso narrativo*.⁶⁰

De esta manera, introduciendo elementos líricos en un género basado en la causalidad y el tiempo, los escritores que llevaron a cabo esta práctica han revelado nuevas posibilidades para la novela, pero no sólo por un mero afán de formalismo puro: “la novela lírica como género expresa algo más que un cambio de gusto en la historia literaria o más que una predilección por un diseño imaginista. Antes bien, compendia las actitudes especiales de un escritor hacia el conocimiento.”⁶¹ En este sentido, la mezcla de géneros no se agota en los dos ya apuntados; antes bien, tal argamasa da por resultado un universo particular del novelista lírico para mejor transmitirnos su aliento vital: “la novela lírica desarrolló una nueva orientación hacia la experiencia: interior sin ser necesariamente subjetiva; reflexiva sin ser ensayística; pictórica y musical sin abandonar la estructura narrativa de la novela.”⁶²

Todo intento de definir estas obras será entonces parcial e incompleto, por lo que nuestra anterior definición provisional requiere de añadir los diversos elementos ya mencionados. Hay entonces dos fundamentos mínimos: la novela relata una historia, presenta personajes relacionados a través de una trama y en una sucesión de tiempo y espacios; la poesía lírica sugiere la expresión de sentimientos mediante imágenes y elementos conceptuales. En la yuxtaposición de ambos elementos descansa el sentido último de la Novela Lírica. Sin embargo, algo más debe ser tomado en cuenta: este tipo

⁶⁰ Coronado, Juan, “Novela como nube: prosa como poesía (un acercamiento a Owen)”, en Juan Coronado, *Fabuladores de dos mundos*, México, UNAM, 1984, p. 95.

⁶¹ Freedman, Ralph, *op. cit.*, p. 8.

⁶² *Ibid.*, p. 354.

de obras desvía la atención del lector de la causalidad en los hombres y los acontecimientos a un diseño formal, materia prima del goce estético.

b) La “voluntad de estilo”.

Francisco Ayala situaba el gran problema que la novela ha plantado a la joven literatura, o viceversa, en “hacer novelas con los valores hoy en alza”, los cuales “no se limitaban al contenido, al tema o al asunto, sino que abarcaban también el modo de expresión, la técnica, una técnica constructiva e imaginística en desprecio de la técnica directa (narración y descripción). Entre los blancos a donde apuntaban, Ayala menciona la imagen, los valores de composición, los frutos líricos, la minuciosidad, *la pura intención estética*, la preferencia por los temas recientes.”⁶³ De este recuento de procedimientos, pertinentes todos al momento de analizar la Novela lírica y que serán examinados en su momento, me interesa resaltar el punto de “la intención estética”. En efecto, a partir del cambio de paradigma narrativo del que venimos hablando, lo que despierta la curiosidad del narrador ya no es la historia en sí, sino la forma de narrarla.

Señala Ortega y Gasset que, una vez superado el tránsito del realismo, la novela ha quedado agotada en sus temas, por lo que a partir de ahora debe atender más a la forma: “el escritor necesita compensar [la falta de temas] con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela.”⁶⁴ En este caso, el ingrediente primario del autor literario, más allá del género –cuanto más en una hibridación como la aquí estudiada– será el lenguaje, punto de principal interés en la construcción de nuevas formas del novelar. A través de él se aprehende al mundo, se le re-trata en una conversión que va de lo cotidiano a lo estético; en fin, el lenguaje es a la

⁶³ Rodríguez Fischer, Ana, *op. cit.*, p. 50, las cursivas son mías.

⁶⁴ Ortega y Gasset, José, “Ideas sobre la novela”, en *op. cit.*, p. 35.

vez forma y contenido del texto narrativo lírico, en cuanto superposición de una pericia que vale por su presentación más que por su desarrollo.

A este elemento característico de nuestra Novela Lírica, que Ortega y Gasset llama la “voluntad de estilo”, corresponde la mayor aventura que su creador encuentra en la escritura. Al respecto, Roland Barthes señala que “«Lo que sucede» en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente, nada; «lo que pasa» es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado.”⁶⁵ Así, nuestro modelo narrativo, que busca alejarse de la grandilocuencia temática propia del realismo, pondrá particular énfasis en la construcción de frases, oraciones o periodos donde será la palabra misma, y no su referente, el centro del texto. Bien en su uso fonético, sintáctico o semántico, el lenguaje de la Novela Lírica tiende o a retraerse de la realidad o a incorporarla desde un tratamiento estético, dada la imposibilidad de situarse en el mismo plano en que éste funciona en la vida diaria.⁶⁶ Por ello, la profusión de construcciones sintácticas “anormales”, de un léxico “antipoético”, de un ritmo obviamente más cercano a la poesía que a la prosa.

Es así que el estilo, es decir, la forma de presentación del relato se convierte en un elemento necesario para definir a la Novela Lírica. Es éste el que le dará sustancia, sentido, el crisol donde verterá los demás elementos que le son afines: “la obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia esencial que de ella emana a su estructura, a su organismo.”⁶⁷ Es entonces este trabajo de artesanía lingüística el medio más adecuado para trabajar la realidad circundante, la cual ya hemos definido como un elemento ajeno, aun contrario, al trabajo del narrador contemporáneo. El novelista nuevo confía en que el poder jerarquizador y estructurador de la forma someterá y vencerá las

⁶⁵ Barthes, Roland, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Barthes, Roland, *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1991, p. 34.

⁶⁶ Este punto, el análisis del funcionamiento del lenguaje dentro de la novela del siglo XX, ha sido ampliamente tratado por Cerrada Carretero, Antonio, en *La novela en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1983, pp. 49-74.

⁶⁷ Ortega y Gasset, José, “Ideas sobre la novela”, en *op. cit.*, p. 42.

imperfecciones y deficiencias de la materia que va a ser transformada en sustancia estética.

De esta manera, al depreciar el valor que la trama tiene frente a la disposición los elementos en la novela, nos encontramos con una nueva posibilidad narrativa, que da al molde formal la mayor de las atenciones. Pero esto también nos lleva, irremediablemente, a la difuminación del género novelístico tal como había sido entendido: “deshuesado el cuerpo novelesco se convierte en nube informe, en plasma sin figura, en pulpa sin dintorno.”⁶⁸ Ahora bien, en este trabajo primordial que hará con el lenguaje el novelista lírico, se encuadra un punto trascendente, a saber, la resignificación del lenguaje a través del tratamiento lírico, lo cual apunta, sin duda, a otra característica de la Novela Lírica: el uso de un arsenal de procedimientos poéticos donde la metáfora, esa resignificación léxica por antonomasia, juega un papel central y, con ella, el espacio donde más propiamente se crea el material poético, la ensoñación.

c) El sustrato poético.

Una vez inmersos en el lenguaje de la Novela Lírica, debemos atender a la esencia misma del segundo elemento que la define, lo lírico. En efecto, el análisis de sus componentes debe estar rodeado por ese material retórico que transfigura el lenguaje ordinario en una expresión ajena a él. Según Antonio Espina, el trabajo del novelista moderno requiere la conversión del mundo cotidiano en una nueva realidad: “frente a la realidad natural ellos levantan la realidad conceptual, que es dominio de la fantasía, de la invención, de lo subconsciente.”⁶⁹ En este sentido, será el lenguaje poético, la profusión de imágenes, metáforas, sinestesias y toda la utilería lírica lo que defina a nuestro objeto de estudio. Esto tiene una explicación clara: los prosistas aquí analizados son, a la vez,

⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁹ Citado por Ana Rodríguez Fischer, *op. cit.*, p. 48

poetas, hombres cuya sensibilidad está orientada al juego con las palabras, a encontrar todo lo que ellas tienen para comunicar sí la realidad, pero de una manera distinta, inédita.

Es en este terreno que la novela lírica consigue sus mejores trazos, en el momento que oponen a la referencialidad directa del Realismo la sugestión de las palabras propia de la poesía –sugerir más que nombrar, dirían los simbolistas–. Ahora bien, la creación de un texto narrativo que recurre a la metáfora como la energía impulsiva misma de él, o como “equivalente sensible del pensamiento”⁷⁰, por fuerza requerirá mudar los elementos típicamente narrativos en algo nuevo, que no ajenos a sí mismos. Señala Paul Valéry que “la novela se aproxima formalmente al sueño; podemos definir a ambos por la consideración de esta curiosa propiedad: Que todas las desviaciones les pertenecen.”⁷¹ En el mismo sentido apunta Xavier Villaurrutia, al sugerir que en la novela, tanto el autor como el lector “puede sumergirse con la misma lentitud que usamos, nadadores, en un tanque o, durmientes, en los sueños.”⁷² Así llegamos a lo que, a decir de Juan Coronado, es el “espacio privilegiado de la palabra”: la ensoñación.

Será entonces desde esta estancia propia de la poesía que la Novela Lírica renueve el uso del lenguaje para mejor expresar la realidad particular que enfrenta y que ya hemos abundantemente señalado. También, será a través de este punto medio entre el sueño y la vigilia que la obra, en tanto producto artístico, consiga sus mayores frutos. Gastón Bachelard, en *La poética de la ensoñación*, analiza con detenimiento el proceso mediante el cual el escritor lírico –poeta o narrador– es capaz de traducir su realidad en cosa nueva:

⁷⁰ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, p. 250.

⁷¹ Citado por Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 38.

⁷² Citado por Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, p. 250.

“La imagen poética nueva —¡una simple imagen!— llega a ser de esta manera, sencillamente, un origen absoluto, un origen de conciencia. En las horas de los grandes hallazgos, una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado en las ensoñaciones de un poeta.”⁷³

Desde esta perspectiva, el trabajo lírico no nace ni de la plena conciencia ni del abandono inconsciente; antes bien, la creación artística surge del “estado de alma naciente”, ese punto que Freud intuyó y que el surrealismo tuvo a bien transformar en material estético de uso corriente. Por supuesto que un ámbito preocupado por este elemento sería el psicoanálisis, pero la perspectiva desde la cual la aborda Bachelard, y nosotros con él, es simplemente desde “el dominio del lenguaje, más precisamente, en el lenguaje poético, cuando la conciencia imaginativa crea y vive la imagen poética.”⁷⁴

Como señalaba antes, el lenguaje lírico de las novelas en estudio representa una manera de enfrentar la realidad particular vivida por sus escritores, ya que “la ensoñación nos ayuda a habitar la felicidad del mundo.”⁷⁵ En este sentido, el componente ideológico representado en la polémica sobre “el afeminamiento” de nuestra literatura puede ser explicado mediante el análisis que Bachelard hace del estado psíquico del hombre: la oposición viril-afeminado que sustenta el debate de 1925 encuentra su correlato en la dicotomía *animus-anima*: “son necesarios dos sustantivos para una sola alma a fin de transmitir la realidad del psiquismo humano”⁷⁶; y, como señala Juan Coronado, “en la situación del escritor, los conceptos viril o femenino, nada tienen que ver con la función sexual.”⁷⁷ Así, sólo podemos añadir que los Contemporáneos definitivamente reaccionan a las acusaciones que de manera velada, y a veces no tanto, los identifican con lo “femenino” asumiendo su papel de poetas, es decir,

⁷³ Bachelard, Gastón, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982, p. 10.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁷ Coronado, Juan, “Prólogo”, a *La novela lírica de los contemporáneos. Antología*, *op. cit.*, p. 16. Debo también a él la identificación de los elementos de la polémica con las ideas de Bachelard.

de creadores que trabajan desde el espacio de la ensoñación, y ésta, en el modelo de Bachelard, “está puesta bajo el signo del *ánima*.”⁷⁸

Esta argumentación por supuesto que no revela ningún prejuicio social, menos aun sexual, cosa que sí ocurrió en el debate señalado. Simplemente, intenta dilucidar un punto que, una vez resignificado, permite entender la necesidad de que hayan coexistido las diversas propuestas estéticas fruto de la discusión. Frente al modelo “viril”, “revolucionario”, que ancla su realidad al reflejo realista, era necesario el trabajo poético propio del *anima*, de lo “femenino”, para reconfigurar el lenguaje desde el trabajo poético, y así darle a nuestra literatura los dos estados propios de su psique humana. En definitiva, el lenguaje lírico de nuestras novelas ofrece una nueva posibilidad al escritor de entonces y de ahora para “habitar la felicidad del mundo”.

d) La mutación estructural.

Una vez considerados los elementos primigenios de la Novela Lírica, es necesario revisar el conjunto de procedimientos particulares de que se sirve este tipo de narrativa para mutarse en algo distinto a lo que su práctica habitual le imponía. Como hemos señalado antes, esta caracterización de la Novela Lírica nos determina la necesidad de encontrar elementos comunes a ella, siempre en confrontación con la tradición frente a la cual se levanta y también frente al doble contexto al que busca responder; pero invariablemente partiendo de la misma base: esta teoría requiere una adecuación que deberá ser confrontada con la obra específica, proceso que realizaremos en el siguiente capítulo. La pertinencia de este modelo ya ha sido precisada *in extenso* por Roland Barthes:

⁷⁸ Bachelard, Gastón, *op. cit.*, p 97.

¿Dónde, pues, buscar la estructura del relato? En los relatos, sin duda. [Muchos comentadores exigen] que se aplique a la narrativa un método puramente inductivo y que se comience por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad, para pasar luego al esbozo de un modelo general [...] ¿Qué decir entonces del análisis narrativo, enfrentado a millones de relatos? Por fuerza está condenado a un procedimiento deductivo; se ve obligado a concebir primero un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas americanos llaman una «teoría»), y descender luego poco a poco, a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él: es sólo a nivel de estas conformidades y de estas desviaciones que recuperará, munido entonces de un instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural.”⁷⁹

Así pues, repasemos los cambios que, a nivel estructural, se hallan presentes en nuestras Novelas líricas.

Lo primero que hay que mencionar es un hecho que afecta no sólo a nuestro objeto de estudio, sino a la novela contemporánea toda, y es que ésta ha abierto ampliamente el campo de las posibilidades en lo que se refiere a estructura de la novela. Pero hay más: se ha puesto incluso en tela de juicio la necesidad (o conveniencia) de que la novela tenga composición. Aunque esto ya puede suponerse a partir de las características previamente analizadas, es necesario insistir que, en el cambio de paradigma, el nuevo tipo novelesco ya no responderá a la estructura lógica espacio-temporal del modelo realista; antes bien, la narratividad lírica supone una visión digresiva, fragmentaria y experimental, la cual cimbra ese principio incólume del canon tradicional.

En la Novela Lírica, la función referencial del lenguaje cede su lugar a la función poética, nacida de la contemplación de la realidad y reconfigurada desde lo externo a lo interno del autor, de la obra y aun del lector. Señala Ortega y Gasset que, en este proceso,

“resulta que lo que parece estorbo a la pura contemplación –ciertos intereses, sentimientos, necesidades, preferencias afectivas– son justamente el instrumento ineludible de aquella.

⁷⁹ Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 8.

[Gracias a ello,] la esencia de lo novelesco –advíertase que me refiero sólo a la novela moderna– no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es “pasar algo”, en el puro vivir, en el ser y estar de los personajes.”⁸⁰

En este sentido, la Novela Lírica pondrá particular énfasis en la presentación de la realidad a través de la mirada interna del autor, de su relación con el mundo, de su particular manera de vivirlo y de expresarlo. Por ello la necesidad del lenguaje poético, para que este procedimiento de mutación estructural cobre sentido: “[En la novela lírica] cada ‘suceso’ está en relación a otro, no por su continuidad en el tiempo, sino por su calidad de ‘imagen’ que se relaciona con otra ‘imagen’, buscando una composición.”⁸¹

La mejor manera para realizar la transformación señalada implica el desprendimiento del sentido usual del término “narración”, la “descronologización” del continuo narrativo y la “relogicización” en un nuevo sentido. Por lo tanto, corresponderá a la lógica narrativa dar cuenta del nuevo principio que utiliza, un proceso en el que “se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa presentación.”⁸² Podemos ejemplificar la afirmación anterior en el trabajo que hace el novelista lírico con sus personajes: éstos se definen por sus palabras y sus obras mucho más que por la caracterización previa que de él hace el autor. En otras palabras, el personaje “se transforma en el receptáculo de la experiencia, al mismo tiempo que es su agente simbolizador. [...] Como señala Novalis, ‘(el protagonista) es el instrumento del poeta en la novela... la elaboración poética y la contemplación de todos los hallazgos de la lírica’.”⁸³

Esta reconversión estructural apunta entonces en dos sentidos: por un lado, la reconfiguración del espacio y del tiempo; por otro, la subordinación de estos elementos a la conciencia del personaje. Ambos componentes estarán ligados en función de una

⁸⁰ Ortega y Gasset, José, “Ideas sobre la novela”, en *op. cit.*, p. 47.

⁸¹ Coronado, Juan, “Novela como nube...”, *op. cit.*, p. 96.

⁸² Ortega y Gasset, José, “Ideas sobre la novela”, en *op. cit.*, p. 35.

⁸³ Freedman, Ralph, *op. cit.*, p. 37.

innovación estilística que lo permite a partir del siglo XX: el monólogo interior o el libre fluir de la conciencia. Debido a que en la Novela Lírica no interesa ya el tiempo o el espacio físicos, mensurables objetivamente, sino el tiempo y el espacio vitales, efectivamente vividos por los personajes de la narración, cada lugar, cada momento, se convierten en el centro de una complicadísima madeja de relaciones sin las cuales carecerían de todo sentido. La tarea del novelista consiste entonces en “presentar” (no narrar) la evocación de las “relaciones vitales” que guarda el personaje con su espacio y su tiempo interior. Este juego con la temporalidad de la conciencia, la capacidad de distender la temporalidad aparente por la real, por supuesto, es una de las tantas cosas que la narrativa del siglo XX le debe a Proust:

A partir de Proust, la novela significa un reencuentro con el tiempo pasado. Es tan íntima la conexión entre los recuerdos y las vivencias actuales, que el novelista pasa muchas veces de uno a otro plano sin anunciarlo al lector. Es un recurso habitualísimo hoy en la novela el “flash back” o vuelta atrás en el tiempo.⁸⁴

Para la novela contemporánea, parece ser axioma fundamental el de que “la verdad habita en el interior del hombre”. La novela, hoy, se propone fundamentalmente una indagación del hombre, y, para lograrlo, el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen demasiado la coherencia y la unidad. En este sentido, el monólogo interior permite tal indagatoria, desde una nueva narratividad fruto de la experiencia interior. Como efecto del proceso enunciado, el objetivismo realista se ha retirado ante la invasión del subjetivismo lírico expresado a través de este procedimiento: “el monólogo interior o corriente de conciencia abre un mundo nuevo para la novela. [...] Significa el triunfo total del subjetivismo sin límites.”⁸⁵

Ahora bien, aunque el monólogo interior o el libre flujo de la conciencia han sido identificados a menudo con la ficción lírica, tienen una intención narrativa original:

⁸⁴ Amorós, Andrés, *op. cit.* p. 85.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

pueden ser “un recurso intensificado del naturalismo, apoyando el esfuerzo para llegar al meollo de las condiciones externas del hombre por medio de la investigación de todos los detalles que pasan por el protagonista.” Sin embargo, “al hacer un uso lírico de ellos, emerge por el contrario, un modelo de imágenes y motivos producto de las asociaciones de la mente.”⁸⁶ Edouard Dujardin, creador del monólogo interior, lo define así:

- 1) En cuanto a su materia, es la expresión más íntima del pensamiento, la más cercana al inconsciente.
- 2) En cuanto a su espíritu, es un discurso anterior a toda organización lógica, que reproduce este pensamiento en su estado naciente.
- 3) En cuanto a su forma, se realiza en frases directas reducidas al mínimo sintáctico, y así responde esencialmente a la concepción que nos hacemos hoy de la poesía.⁸⁷

Características todas que nos regresan al objeto de nuestro estudio: la Novela Lírica como producto de un estado “cercano al inconsciente”, producto del “pensamiento en su estado naciente”, respondiendo “esencialmente” al concepto de poesía. Esta forma de caracterizar al monólogo interior responde de igual manera al estado de ensoñación desde donde se construye la narrativa lírica y que ya hemos abordado. Es necesario entonces abandonar la racionalidad usual para mejor entender los andamios estructurales de la Novela Lírica y de sus congéneres narrativos a partir del siglo pasado. Es también así que la configuración de un nuevo espacio narrativo, el espacio vital presentado mediante el monólogo interior, con la añadidura del trabajo lírico del lenguaje, desde la esfera de la ensoñación, nos permite mejor entender el modelo teórico que pretendemos construir para el análisis de la Novela Lírica.

e) El cambio de perspectiva.

En este tránsito que hace la Novela Lírica hacia nuevos moldes narrativos estructurales, se encuentra presente otra de las características esenciales de ella: el desmantelamiento

⁸⁶ Freedman, Ralph, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁷ Citado por Amorós, Andrés, *op. cit.*, p. 101.

de la referencialidad, la descripción y la explicación habituales; las cuales deberán responder ahora al punto de vista individual del autor y de su criatura estética, el personaje, que en la mayor parte de los casos se encuentran indeterminados el uno del otro, constituyéndose el segundo en el “yo-lírico” del primero. De esta forma, el personaje-autor se ve reflejado en figuras y escenas significantes a través de las cuales expresa su vida, al

sustituir la necesidad de una anécdota o asunto que pretende describir “objetivamente” a un protagonista, por el ejercicio subjetivo que permite al autor *crearse a sí mismo* en el relato. [...] La práctica de un estilo en el que el autor (como en poesía) lo es todo, por lo que cada palabra adquiere un valor autónomo del tiempo que sirve a un propósito global, lo cual permite al autor *ser él mismo su propia escritura*.⁸⁸

Este proceso entraña una de las diferencias sustanciales entre la novela tradicional y la lírica, su diferente concepto de *objetividad*. Será entonces el cambio de perspectiva frente al mundo que tiene el novelista el recurso que lo impele ya no a construir una mimesis de la naturaleza, como en el canon narrativo en uso hasta el siglo XIX, sino en convertir al personaje en la esfera de significación total de la realidad. Así, la novela tradicional pone al mundo frente al personaje, se propone la representación de los hechos del hombre a través de su contacto con la realidad, objetualiza el entorno. Por el contrario, en la Novela Lírica el personaje se conforma como parte de ese mundo, él es el sujeto inmerso en una realidad a la que hay que vivir, no aprehender.

El discurso de la narrativa lírica, al contrario de la tradicional, no intenta dar a conocer algo, sino enunciar ese algo; pasamos del discurso narrativo meramente anecdótico al discurso descriptivo de la situación nombrada, con énfasis en la percepción subjetiva y ya no en la comunicación objetiva del hecho. Ralph Freedman lo describe así: “[La novela tradicional busca] abstraer una cualidad objetiva del encuentro entre el yo y el otro, el hombre y el universo más allá de él. [En la lírica] la conciencia

⁸⁸ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, p. 250.

de la experiencia humana se funde con sus objetos, absorbe conjuntamente la acción y la diseña nuevamente como una pauta de imágenes.”⁸⁹ Al modo tradicional le importa la reacción del hombre frente a una causa y su desarrollo: la experiencia humana vista en su entorno. En cambio, al modelo lírico no es que no le importe la conducta humana, sólo la aborda desde un punto de vista diferente: el de la afectación directa, subjetiva.

Partiendo de esta base, es claro que el proceso narrativo ya no puede ser el mismo. Esto, además, trastocará por fuerza la trama del relato, elemento imprescindible en la definición habitual del género. La narración no será ya una sucesión de hechos, sino que se construirá por superposición de imágenes. Ezra Pound define a la imagen como la interpretación de “un complejo emocional e intelectual en un instante del tiempo”,⁹⁰ y es en ese sentido que el novelista lírico la usa: entrapa la acción dentro de la vitalidad del personaje (casi siempre el autor transfigurado, el “yo-lírico”) para proceder por sucesiones de imágenes a partir de las cuales crea el *continuum* narrativo mínimo necesario que afirma su carácter novelesco. Por todo ello, en la Novela Lírica el referente del relato está difuminado, casi desaparecido, para dar rienda suelta a la atmósfera que rodea el asunto: el lirismo se convierte en el material primigenio, la anécdota en el accesorio.

Claro está que este proceso pone un natural énfasis en la subjetividad del personaje-autor; a través de ella, la Novela Lírica intenta presentar una visión más verdadera de lo humano, más apegada al hombre en tanto ser complejo e inatrapable en unas cuantas páginas. Siendo la vida del hombre moderno como es, producto de su individualidad, su caos y aun su absurdo, el novelista contemporáneo aspira más bien a reflejar tal estado del hombre en su obra. La realidad ya no es un bloque marmóreo que se nos impone por su evidencia. Se ha fragmentado hasta el infinito. Sólo existen

⁸⁹ Freedman, Ralph, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁹⁰ Citado por Ralph Freedman, *Ibid.*, p. 19.

aspectos, momentos, impresiones, perspectivas. Corresponde al artista moderno reflejar esta entropía social no ya desde la referencialidad directa que hasta el Realismo explicó al mundo como un simple objeto, sino valiéndose ahora de los nuevos hallazgos técnicos para reconstruir un sentido de la vida desde lo más hondo del hombre, su subjetividad. Como señala Andrés Amorós, la novela poética

suele ocuparse con frecuencia de lo que hemos venido llamando el descubrimiento de mundos interiores. Provoca en nosotros una sensación de sorpresa constante, maravillada. Nos presenta un mundo fresco, nuevo, no desgastado todavía por el uso constante, la rutina ni los tópicos. Viene a demostrar que el ensueño sigue siendo una real necesidad del hombre.⁹¹

En el mismo sentido apunta Freedman, al confrontar la perspectiva diferente desde donde elaboran los dos distintos modos narrativos su referencialidad:

El mundo que [la Novela Lírica] crea con los materiales que le han sido proporcionados por la experiencia se vuelve un “cuadro” –una disposición de imágenes y motivos– de relaciones que en la novela ordinaria se producen por la circunstancia, causa y efecto sociales, [donde] los esquemas son modelados por la cronología.⁹²

Así, en este cambio de perspectiva, la realidad no existe ya como un bloque compacto, de signo claro y evidente. Lo que existen son miles de pequeñas impresiones. Varían según el sujeto, según el momento, la luz, el ambiente, el talante afectivo. Ahora corresponde a cada autor decidir desde dónde abordar su historia, a fin de conseguir el mejor efecto, el deseado. Y, en alguna medida, podrá recurrir a diversos lenguajes para lograr tal resultado. El cinematográfico, por ejemplo.

f) El recurso cinematográfico.

La cinematografía, imágenes en movimiento, constituye –qué duda cabe– una de las mayores innovaciones técnicas y artísticas del siglo XX. La representación de una

⁹¹ Amorós, Andrés, *op. cit.*, p. 131.

⁹² Freedman, Ralph, *op. cit.*, p. 345.

realidad estática que corresponde al modelo narrativo decimonónico, cuyo correlato visual sería la fotografía fija, se opone a la posibilidad de una nueva manera de “presentación” de dicha realidad, que traduce el dinamismo de la vida moderna en discurso estético, a través del uso de los recursos cinematográficos aplicados en la novela. Mediante una alteración del *tempo* narrativo ordinario, bajo el cual transcurre la vida cotidiana, la Novela Lírica reconfigura, como ya hemos visto, la referencialidad directa por un subjetivismo que altera la percepción espacio-temporal habitual. Para lograr tal efecto, recurre, como una de sus posibilidades, al lenguaje cinematográfico: primeros planos, *travellings*, montaje, *flash back*, transición del *ralenti* al *acceleré*.

En relación con el uso de este lenguaje en la novela, señala Antonio Espina:

Sin quebrantar las leyes profundas, orgánicas del género, caben adquisiciones nuevas, en la manera de ver, en la manera de exponer, en la fuerza operatoria de sus elementos. [...] Aprende de él, entre otras cosas, a sustituir velocidades literarias de la narración por las velocidades ópticas de la proyección. Y también a combinar audazmente, en literario juego visual, distancias y enfoques, planos y volúmenes.⁹³

En este, como en muchos otros textos aparecidos sobre el tema durante la década de 1920, se revela la obsesión que esta nueva modalidad artística produjo en el novelista moderno, y nuestros narradores líricos no fueron la excepción. Al interior de sus obras se despliega no sólo el interés sobre el tema, sino que inclusive utiliza a los personajes clásicos de esta época –Charlot, Keaton– como motivos novelescos.

Por supuesto que un género como el aquí estudiado, producto de la hibridación, no podía mantenerse ajeno al amplio espectro de posibilidades que le ofrecía la inclusión de estos modos particulares de representación; máxime cuando existe un punto de amplia coincidencia: el uso de la imagen en el centro del discurso narrativo, tanto el lírico como el cinematográfico. Por supuesto, aunque las imágenes utilizadas son de signo

⁹³ Espina, Antonio, “La cinegrafía en la novela moderna”, en *op. cit.*, p. 101.

heterogéneo –en la una verbales, en el otro visuales–, ambas prestan al creador el mismo servicio, la presentación (no recreación) de la realidad. Ana Rodríguez Fischer lo ve así:

Si la diferencia esencial entre novela y cine, la que los configura como dos mundos distintos, es la que va de la palabra escrita a la imagen visual, tal diferencia se reduce al considerar ambos elementos –palabra e imagen– como partes de un sistema más amplio de significación, como partes de un lenguaje.⁹⁴

Sin duda alguna, el aspecto capital de las interrelaciones entre la Novela Lírica y el cine se encuentra en la estructura espacio-temporal que ambos manejan. Un punto adicional de contacto lo constituye la perspectiva desde la cual el subjetivismo lírico y la cámara fotográfica enfocan la realidad. En relación con el primer aspecto, el trastrocamiento que de él hace el novelista lírico se beneficia las técnicas cinemáticas tales como el *flash back*, el *ralenti* o el *acceleré* para representar ese tiempo vital, ajeno al desarrollo cronológico de la narrativa tradicional. También los primeros planos, o los *travellings* ayudarán a mejor presentar el espacio subjetivo en que se mueven los personajes de estas obras. Las bondades en la aplicación narrativa de tales procedimientos son claras:

Al desarrollarse la escala del movimiento en su máxima gradación posible –desde la retardación infinita hasta la aceleración vertiginosa de lo instantáneo–, se aumenta insospechadamente la libertad del artista en el proceso de creación y ordenación de su obra. El desarrollo de la espacialidad produce un fenómeno similar: espacios microscópicos y espacios inmensos van a ser incorporados, mediante el cine, a la vida del arte.⁹⁵

La perspectiva de la narración lírica y del cine, decíamos, también guardan relación. La movilidad de la cámara cinematográfica permite situarnos simultáneamente en múltiples perspectivas; así, la realidad y sus objetos se enriquece al ser mostrada en su totalidad y diversidad. Algo semejante ocurre en nuestras novelas, donde el punto de vista del narrador se mueve en multiplicidad de direcciones para conseguir un efecto semejante, la mejor aprehensión de la realidad vital en que se mueve; es decir, la fragmentación de

⁹⁴ Rodríguez Fischer, Ana, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 71.

la mirada del yo-lírico (personaje-autor) discurre a través de una realidad que atraviesa, que le resulta inabarcable y por ello mismo prefiere descomponer en múltiples aspectos antes que sintetizarla en un objeto consistente, algo que su época ya no permite.

En síntesis, la relación innegable entre la Novela Lírica y el cine, que resulta clara y evidente, es una más de las características que nos permiten construir un horizonte de comprensión desde el cual escudriñar a aquélla. Como todas las otras características, no es posible comprenderla de forma aislada sino en la interacción que guardan unas con otras, y también como en las demás, es posible desprender de ella la última particularidad que abordaremos de nuestro objeto de estudio: La personalidad del autor reflejada en las obras, y el guiño que éste hace al lector.

g) El guiño cómplice.

Mucho se ha caracterizado al grupo de Contemporáneos como una generación crítica, tanto con el entorno como con el acto creativo, y en pocos casos esta característica es tan acertada como frente a su narrativa. Al precisar las motivaciones de estos escritores para incursionar en la novela, Guillermo Sheridan establece que “este espíritu que anima al grupo de amigos al iniciarse 1925 es [...] *el rigor crítico, el afán experimental, la voluntad de modernidad.*”⁹⁶ Ese espíritu crítico, común a los escritores de la época (Gide, Valery, Elliot, Girardoux, Espina, Chabás), se presenta además como un elemento necesario, imprescindible, para incursionar en la aventura estética:

El artista, si lo es considerable, ha de ser algo crítico. Autocrítico. Poseer raíz suficiente de crítica previa. y antes de hacer, considerar. O al mismo tiempo que hace, ir considerando, asimismo, lo que va a realizar, y sobre todo, lo que no debe realizar. Porque obra que en teoría no se ha sacado de puntos con la reflexión, no hay –prescindiendo de tópicos– emoción que la salve. [...] Autocrítica –es decir, conciencia– es la cualidad primordial del artista.⁹⁷

⁹⁶ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, p.179, las cursivas son mías.

⁹⁷ Antonio Espina, “Enrique Diéz-Canedo: *Algunos versos*”, *Revista de occidente*, 26, agosto de 1925, T. IX, p. 255; citado por Rodríguez Fischer, Ana, *op. cit.*, p. 47.

Esta energía crítica, de la que hace fuerza primaria el artista moderno, requiere, en primer lugar, enfrentarse a su criatura estética. En tal sentido, la problematización del acto creativo será un signo característico del arte contemporáneo, también de la Novela Lírica. Este elemento, según veremos al aplicar nuestro modelo teórico a las obras concretas, implica una presencia constante del narrador en el texto no ya, como en la narrativa clásica, para emitir juicios sobre, y guiarnos por la trama, sino para hacer evidente su calidad de creador y aun el proceso creativo mediante el cual conforma su obra: “En la novela lírica la presencia del creador es más evidente por su afán de no dejar que la acción suceda por sí misma, pues él la está conformando.”⁹⁸

Ahora bien, al participar directamente en el interior de la narración, el novelista lírico abandona su ministerio de guiar al lector por entre la peripecia contada o la identificación del temperamento de sus personajes. Por el contrario, lo impele a participar de manera directa, tal como el mismo narrador lo hace, en la construcción y determinación de la obra que el receptor de ella tiene ante sí. En otras palabras, exige también la participación aguzada del lector al cual el texto ya no le ofrece un páramo para su distracción, sino un campo minado donde ejercitar su capacidad intelectual. Como señala Ortega y Gasset, esta distracción de la función recreativa a la que estaba acostumbrada el público decimonónico derivará en lo que denomina “la impopularidad del arte nuevo”. Esta “no-popularidad” no es una mera cuestión de gusto o de preferencias estéticas de la “muchedumbre”, sino que obedece a la capacidad o incapacidad de entenderlo, debido a la condición artística del arte nuevo, que lejos de ser “reflejo de la vida”, huye de la mimesis y solicita al público también enfocar las obras desde una perspectiva inédita para éste.

⁹⁸ Coronado, Juan, “Novela como nube...”, *op. cit.*, p. 96.

A pesar de la dificultad que entrañaba para el lector de la época el modificar su concepción del arte en general y de la novela en particular, considero que en ese guiño cómplice que el narrador lírico hace al receptor de su obra se encuentra un sentido más profundo que el mero afán de irritarlo. La intención auténtica de nuestros novelistas consiste en ofertar una nueva manera de entender el mundo caótico al que ninguno de los dos, escritor y lector, acababan de conocer realmente, menos aún de comprender. Es por esta causa que en la Novela Lírica hay una interacción entre valores estéticos y vitales, interacción manifestada en el frecuentísimo uso de vocabularios técnicos procedentes de las matemáticas, la pintura, la mecánica, el cine...; es decir, de los nuevos campos semánticos creados a partir del progreso cinético y tecnológico. También de los nuevos avances culturales o de otros aspectos del mundo moderno (deportes, vida urbana, modas, jazz, etc.), temas todos ellos cercanos al lector contemporáneo.

Claro está que, en el caso mexicano, esta actitud de provocación de Contemporáneos contrastaba radicalmente con las exigencias del contexto histórico y cultural bosquejado en nuestro primer capítulo, el cual solicitaba del escritor una actitud más acorde con el “proceso revolucionario”, un “reflejo de las hondas preocupaciones que atormentaban el alma del mexicano”. Pero, como ironiza Juan Coronado, “¿Qué culpa tienen ellos de nacer entre la canana y el grito valenton?”

Por supuesto que este antagonismo frente al ambiente cultural de la época es, sin duda, la actitud más notoria y destacada –por vistosa– tanto de la vanguardia poética (el Estridentismo) como de los narradores experimentales (Contemporáneos, el Azuela de *La Malhora*, El estridentista Arqueles Vela); y en consecuencia, la más atacada. Sin embargo, sus manifestaciones se desarrollan en un momento donde sólo es posible el contacto entre ambiente artístico y sociedad a través del cedazo del “compromiso social” impulsado por el sistema cultural en construcción. A pesar de las desavenencias entre ambos grupos literarios, estridentistas y Contemporáneos, hay un rasgo común a la

producción poética de los primeros y la narrativa de los segundos: el inconformismo frente al canon reinante, que se traduce en voluntad de renovación. De ahí las acusaciones de excentricidad, amoralidad, exhibicionismo y subversión que con frecuencia han llovido sobre los vanguardistas, y la calidad de “afeminados” atribuida a los miembros de Contemporáneos.

Ante la revaloración que hoy intentamos de nuestras Novelas Líricas, es necesario reconsiderar esta actitud asumida por sus autores frente al contexto que enfrentaban, pero también la propuesta que hacían al lector de la época, la “invitación al viaje” –tan cara al “grupo sin grupo” –, a sumergirse en una aventura estética que entusiasmó a los autores y que, aun sin confesarlo, debemos suponer que aspiraban a compartir con el gran público que nunca tuvieron. Un juicio sobre los narradores de vanguardia españoles, aplicable también a los mexicanos, puede ayudar a mejor comprender el ánimo que los movía:

Si constituyeron una minoría, que sí la constituyeron, este factor se dio como resultante –y no como premisa– de una actuación en absoluto censurable: la de haber asumido y desempeñado la función que en aquella época histórica les correspondía. Ni escapismo, ni irresponsabilidad, ni moda pasajera, ni capricho lúdico, como tantas veces se ha dicho. Por el contrario, fidelidad a la época, compromiso irreprochable con ella.⁹⁹

Hasta aquí el inventario de las características que conforman el modelo teórico de la Novela Lírica mexicana; una propuesta narrativa que intenta afrontar un momento histórico particular, respuesta a la crisis (formal) del género y alternativa de renovación. El marco que las hace posibles, tal como lo sintetiza Sheridan, consiste en “la oportunidad de aprovechar un momento de crisis y renovación formal de tal profundidad que garantiza una experimentación sin restricciones.”¹⁰⁰ Claro está, como lo advertimos desde el inicio, que este intento de caracterización no constituye en sí un sistema hermético, no podría serlo ante un género que se define por su permeabilidad ante las

⁹⁹ Rodríguez Fischer, Ana, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁰ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, p. 250.

innovaciones de los más diversos signos. Como señala Benjamín Jarnés, “La prosa actual no resiste –no debe resistir– estaciones ni adjetivos preestablecidos en ninguna guía. Su viaje es a campo traviesa.”¹⁰¹

Los frutos de estas obras, que suponemos abundantes, intentaremos comprobarlos en el siguiente capítulo. Antes de abordar el modelo narrativo específico al cual se opone la Novela lírica, queda aquí un juicio de Cesar Arconada, crítico y escritor español, sobre la intencionalidad del narrador de vanguardia, estrato donde están situados nuestros narradores líricos:

Tiene mucha importancia –mucha– la comportación (sic) que el escritor observe al entrar en el mundo literario. [...] Las actitudes no son, naturalmente, calidades de la obra, pero son antecedentes. Preferimos la planta pequeña –solitaria y rebelde– al arbolito que nace sumiso a un tronco robusto. Cierto que la planta, al nacer, no es casi nada frente al arbolito, que ya es rama firme. Pero si la planta se logra alcanzará pujanza personal que difícilmente logrará el arbolito que nació ahijado al tronco corpulento.

Atisbemos ahora, así sea esquemáticamente, en ese “tronco robusto” de la historia literaria mexicana que es la antítesis del lirismo narrativo, la Novela de la Revolución.

2.3 El modelo alterno: la Novela de la Revolución.

Tal como quedó señalado en el primer capítulo de este trabajo, la discusión que sobre el quehacer literario se produjo a través del debate sobre “el afeminamiento de la literatura mexicana” tuvo como resultante diversas propuestas estéticas que intentaron reflejar las demandas del momento. Dejando de lado la apuesta vanguardista, dos modelos narrativos se constituyeron como la consecuencia directa de tal discusión. El uno, la Novela Lírica, tema central de nuestra investigación, ha quedado ya definido en su intencionalidad y características durante el curso de este trabajo; el otro, la Novela de la

¹⁰¹ Citado por Rodríguez Fischer, Ana, *op. cit.*, p. 49.

Revolución, merece algunas consideraciones generales en el marco del escudriñamiento mediante el cual proponemos la interpretación de nuestro objeto de estudio.

Como hemos venido insistiendo, el momento histórico resulta ser un marco imprescindible para comprender las apuestas formales que los escritores proponen como resultado ya no sólo de la polémica de 1925, sino de la transformación radical que la Revolución Mexicana impuso a la sociedad nacional, de cuya necesaria evolución dicha polémica resulta ser simplemente su manifestación en el terreno literario. En este sentido, es claro que al hecho de la insurrección social le siguen cuando menos dos reflejos narrativos igualmente revolucionarios: el primero corresponde a la renovación formal, sobre la que gravita el contexto sin determinarla, al menos en lo temático; el segundo, por el contrario, busca el reflejo directo de ese proceso histórico, traducido en términos estéticos. Sobre la narrativa reformadora en el ámbito estilístico existirá un rechazo frontal y rotundo por la totalidad de los polemistas simpatizantes de la “literatura revolucionaria”. Es un hecho que ante cualquier rasgo de vanguardismo literario surge una repulsa casi automática. Carlos Gutiérrez Cruz, furibundo defensor de la postura “revolucionaria”, lo expresa en los siguientes términos:

Mientras los anacrónicos proclaman la cultura como único medio para producir un arte fuerte, los revolucionarios gritamos que el arte, hijo de la cultura, es falso, que toda obra de arte que requiera conocimientos especiales para ser comprendida, es obra de artificio; ellos [los afeminados] buscan la belleza en el arte, nosotros [los revolucionarios] buscamos el sentimiento; ellos quieren divertirse y nosotros queremos unificarnos.

Junto a estas desautorizadas exploraciones vanguardistas, comienza a consolidarse una literatura que toma sus temas de la realidad inmediata. El propósito de tales obras es reflejar la Revolución, y para obtener dicho reflejo literario se considera idónea la reconstrucción de experiencias “vivas”; el conjunto de estas manifestaciones, en su vertiente narrativa, constituye lo que llamamos la Novela de la Revolución.

Antecedentes.

Antes del surgimiento de los modelos señalados, existen diversas corrientes narrativas que de alguna manera rozan el tema revolucionario, pero sin que éste sea decisivo en su configuración. Los escritores que obtienen sus mayores glorias en el momento previo a la convulsión social, el porfiriato, y que aún se mantienen en activo en el momento posterior al fin de la gesta iniciada en 1910, continúan anclados al Naturalismo y el Realismo decimonónico. En ocasiones abordan el tema, aunque esto no los convierte en escritores “revolucionarios”. Federico Gamboa, José López Portillo y Rojas, Heriberto Frías, Carlos González Peña son diversas caras de esta rémora del siglo fenecido. En el caso del último, incluso escribe una novela, *La fuga de la quimera*, que históricamente se encuentra en el momento mismo de las actividades revolucionarias, sin abordarlas directamente. La Revolución está allí, como un lejano telón de fondo, pero tanto a nivel formal como temático se adhiere más al pasado que al presente.

Un segundo grupo de escritores lo constituyen los llamados “colonialistas”. La literatura colonialista o virreinal constituye un intento de cambio realizado por autores jóvenes, principalmente. Artemio del Valle Arizpe, Julio Jiménez Rueda o Francisco Monterde buscan, más que reflejar, huir de la angustia provocada por el movimiento revolucionario, frente al cual oponen una supuesta búsqueda de la identidad nacional en el pasado novohispano que ayude a explicar las causas profundas de la crisis social. Sin embargo, esta “broma colonialista” parece estar condicionada por ciertos estímulos ajenos a su condición literaria: pretende el rescate de una supuesta tradición mexicana, y ello abarca el terreno de la arquitectura, las costumbres o la historia de un periodo que poca relación directa tenía con el momento histórico concreto. El principal defecto de estas obras es su anacronismo. Todas ellas se mantienen en el plano de la exploración histórico-literaria, que tiene más de búsqueda nostálgica y restauracionista, que de auténtica exploración y propuesta de cambio.

Junto a estas dos formas narrativas, cohabitan diversas expresiones cuyo signo no es muy distinto. Están las novelas propagandista y panfletaria, la novela regionalista, la novela costumbrista; diversas manifestaciones que intentan reflejar algún aspecto de la realidad inmediata, pero sin penetrar mayormente en el proceso revolucionario.

Todas las inquietudes manifiestas en la anterior enumeración se resumen en la *Antología de prosistas modernos de México* preparada por Ermilo Abreu Gómez y Carlos G. Villaneve en 1925. Esta obra representa una suerte de adalid de toda la narrativa previa a aquella que pondrá en el centro de sus preocupaciones el tema de la Revolución Mexicana. Las características conservadoras de las obras antologadas son resumidas por Díaz Arciniega:

Entre las muestras recogidas no hay una donde la búsqueda estilística conlleve una renovación formal del lenguaje y de la estructura narrativa, ni una renovación en los planteamientos del contenido, de la composición de los personajes o de la elaboración de situaciones.¹⁰²

Al contrario de todos estos escritores, durante la década de 1910 un médico jalisciense, Mariano Azuela, inicia la escritura y publicación de una serie de novelas que marcan otros y muy diferentes derroteros, más acordes con las demandas revolucionarias del momento. Aparecen, en 1911, *Andrés Pérez, Maderista* y, en 1916, la obra capital de la narrativa de tema revolucionario, *Los de Abajo*. Éstas, junto con otras obras aparecidas durante la siguiente década, iniciaran el camino de la inclusión directa de la realidad social como agente motivador de la trama novelesca, además de cierto grado de renovación estilística que, sin llegar a la radicalidad vanguardista de la Novela Lírica o de las obras experimentales del propio Azuela, sí se oponen al canon previo que muy sucintamente hemos esbozado.

¹⁰² Díaz Arciniega, Víctor, *op. cit.*, p. 51.

¿Qué es la Novela de la Revolución?

La primera respuesta a la búsqueda de una definición sobre la llamada Novela de la Revolución puede ser vista desde los dos sustantivos que la componen. El crítico Juan Coronado señala, en relación con el primero, “la Novela”, que

la “Novela de la Revolución” no es tal. Sólo algunas de las obras de este ciclo narrativo son verdaderamente novelas. [...] Se ha llamado a todo este ciclo “Novela de la Revolución”, quizá por comodidad, quizá por tradición, quizá porque se quiere dar la idea de que todo el ciclo forma una “novela de la Revolución”; es decir, la cara literaria, novelizada, de un acontecimiento histórico.¹⁰³

Por lo que propone el término “narrativa de la Revolución Mexicana” para su mejor caracterización. Esta idea obedece a un hecho innegable: la mayor parte de estas obras son más bien testimonios, memorias, crónicas, reportajes, cuentos, autobiografías..., en fin, todos ellas relatos que en muy pocos casos pueden constituirse como auténticas novelas. Nosotros, siguiendo la “comodidad” y la “tradición”, seguiremos usando el término más común.

Ahora bien, en relación con el segundo término, “de la Revolución”, Es Helena Beristain quien nos ayuda a entenderlo:

No fue este tipo de prosa narrativa el único que cultivaron los escritores mexicanos en esta época; [...] pero ésta la que copió, más o menos parcialmente, más o menos afortunadamente, las circunstancias históricas por las que atravesó el pueblo de México antes de la guerra, durante su desarrollo, y durante la paz de los primeros gobiernos inmediatamente posteriores a ella.¹⁰⁴

Por ser abundantes y conocidos los muy diversos estudios que sobre estas obras existen, no ahondaré en el significado del rótulo que las define en su conjunto, sólo señalaré, además de los dos textos arriba citados, la obra de Adalbert Dessau, *La novela de la*

¹⁰³ Coronado, Juan, “La narrativa de la Revolución Mexicana”, en *Fabuladores de dos mundos, op. cit.*, p. 79.

¹⁰⁴ Beristain, Helena, *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela*, México, S/E, 1963, p. 39.

*Revolución Mexicana*¹⁰⁵, la cual, me parece, analiza bastante bien al género, dándole además un peso importante al innegable contenido ideológico presente en esta narrativa.

El punto medular, para este estudio, consiste en precisar las características generales presentes en los diversos narradores que hacen de la Revolución su tema central. En este sentido, es importante mencionar la existencia de un marco cronológico que constituye la visión de conjunto de todas las obras nacidas a la luz de este tema, y que va de 1916 (con la aparición de *Los de abajo*) a 1953 (con la publicación de *Pedro Páramo*). La delimitación de fechas es un punto aún no zanjado, pero considero que esta localización temporal hecha por Juan Coronado engloba a las diversas obras que abordan el tema desde una mirada, primero, exclusivamente documental; después, desde una perspectiva crítica; y, finalmente, como interpretación y simbolización de los acontecimientos a la luz de sus efectos posteriores.

La visión de conjunto que podemos hacer sobre estas obras, además de precisar las diversas posturas asumidas por el novelista que toma a la Revolución por tema, también nos permite caracterizarlas como una oposición clara a la tradición literaria previa, el Modernismo, y al mismo tiempo como una continuidad con el Realismo del siglo XIX, al cual le es agregado el toque social demandado por la polémica de 1925, además de algunas novedades formales, inevitable fruto de la transformación que el género narrativo estaba sufriendo en la época. Veamos entonces los dos ejes sobre los que gira la Novela de la Revolución, el temático y el estilístico.

Valores temáticos.

En la reflexión sobre el quehacer literario que inevitablemente se produce en 1925, destaca un hecho definitivo: el concepto de “literatura revolucionaria”, que este debate

¹⁰⁵ Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1972.

intenta precisar, atiende más al fondo que a la forma, lo cual se ve reflejado en los comentarios que de inmediato aparecen sobre la obra y el autor vértices de la polémica, *Los de abajo* de Mariano azuela. “”Quien busque el reflejo fiel de la hoguera de nuestras últimas revoluciones tiene que acudir a sus páginas”; “es el novelista revolucionario de la revolución”. Ambas afirmaciones son hechas por el encargado del “descubrimiento” de Azuela, Francisco Monterde, quien a través su artículo “Existe una literatura mexicana viril”, pretende responder al ataque lanzado por Jiménez Rueda en un artículo previo, el cual nombra a la polémica. Estos comentarios de Monterde provocan de inmediato, sin atender mayor cosa a las innegables innovaciones formales introducidas por Azuela, el ensalzamiento del concepto de “revolucionario” como equivalente a reflejo de la realidad. Lo anterior explica, en parte, el inmediato éxito de *Los de abajo*, y en parte el por qué se toma como modelo literario: “en la novela priva la memoria anecdótica, la semblanza heroica, el retrato pictórico y el análisis crítico de los hechos y de los hombres de la década del diez.”¹⁰⁶

Esta es la primera característica distintiva de la Novela de la Revolución: el uso de una temática referencial, anclada al ámbito histórico en que se produce, sea de manera explícita, cuando toma como material de la narración el movimiento mismo, o bien implícita, cuando recrea la atmósfera política o social producida por la Revolución. En cualquiera de sus dos vertientes, este tipo de narrativa deja patente su filiación social, mecanismo tan demandado por los polemistas “revolucionarios”. El personaje central es la masa, el pueblo que se ha levantado en armas, y los autores se encargan de ensalzarlo, criticarlo o aun condenarlo, pero siempre intentando representar al conjunto social en movimiento, en última instancia tomando partido, sea con fervor o con escepticismo, por alguna de las partes en pugna: “cada escritor enfoca una porción del conjunto desde un ángulo personal, a través de sus intereses, sus inclinaciones y su temperamento.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ Díaz Arciniega, Víctor, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁷ Beristain, Helena, *op. cit.*, p. 40.

Ahora bien, el retrato que de la realidad realiza la Novela de la Revolución está marcado por los factores que definen a la Revolución Mexicana: el elemento popular como el eje, discursivo o práctico, de la lucha y la violencia omnipresente durante la década de 1910 y los años posteriores. En este sentido, la aparición de la masa como personaje se diferencia de los modelos narrativos previos al ser ésta un auténtico actante, al definir rutas y destinos, y ya no una simple galería ambiental sobre la que destacan dos o tres personajes centrales. La existencia de figuras sobresalientes es atenuada por su incapacidad de controlar situaciones que los rebasan o de las que ellos mismos no pueden escapar. Así el Demetrio Macias de *Los de abajo*; así el general Ignacio Aguirre de *La sombra del caudillo*. El primero, una vez unido a “la bola”, no puede escapar de ella, ésta lo ha atrapado y es inútil resistirse a sus designios; sus acciones se verán decididas más por sus “subalternos” o sus “consejeros” (el “Güero” Margarito, Luis Cervantes) que por la voluntad propia del personaje. El segundo, al aceptar la candidatura presidencial más por presiones de sus “partidarios” y por hechos ajenos a él que por voluntad propia (Olivier Fernández, el secuestro de Axkaná González), se ve determinado a realizar una serie de acciones que por sí mismo quizá nunca habría decidido, incluyendo la ruptura con el Caudillo y el enfrentamiento con un sistema político del que formaba parte y al que no deseaba renunciar.

El punto anterior refleja el desprecio de los narradores de la Revolución por centrar las historias en personajes únicos. Lo que importa es la caracterización del conjunto, no el hombre particular. Dice Valderrama, un personaje de la obra de Azuela, al enterarse de la derrota de Villa en Celaya a manos de Obregón:

¿Villa?...¿Obregón?...¿Carranza?... ¡X...Y...Z...! ¿Qué se me da a mí? ¡Amo la Revolución como amo al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la Revolución porque es

Revolución! Pero las piedras que quedan arriba o abajo, después del cataclismo, ¿qué me importan a mí?...¹⁰⁸

En un sentido semejante se expresa Ignacio Aguirre al discutir con su adversario, Hilario Jiménez, si la candidatura presidencial que disputan es en beneficio del país:

Ni a ti ni a mí nos reclama el país. Nos reclaman (dejando a un lado tres o cuatro tontos y tres o cuatro ilusos) [...] tres o cuatro bandas de politiqueros.¹⁰⁹

Será entonces la colectividad, no las personas, quienes definan el curso de las acciones. Sin embargo, aun el conjunto social se encuentra arrastrado por el segundo factor definitorio de la Revolución, la violencia. Un conjunto de obras que toman por tema una convulsión social como ésta, por fuerza deben registrar esa condición *sine qua non* de todo movimiento armado. En tal sentido, desde los primeros escarceos bélicos y hasta las más refinadas formas de coerción presentes, por ejemplo, en *Cartucho* de Nellie Campobello o en *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia respectivamente, el crimen, el terror y la intimidación inherentes a este proceso serán registrados desde la óptica del novelista, en más de un caso incluso haciendo gala de ese peculiar sentido irónico con que el mexicano se relaciona con la muerte para evitar confrontarla en toda su dureza y devastación.

Acaso por la misma naturaleza ambigua de un movimiento que ni siquiera los historiadores han terminado de explicar, es que la perspectiva adoptada por el narrador de la Revolución mantiene un sentido crítico ante la realidad que está presenciando. Ni los hechos ni los personajes son vistos de manera abúlica; por el contrario, al vivir y padecer los efectos y resultados de un proceso cuyas justificaciones ideológicas y prácticas resultan insuficientes para entenderlo, los autores necesitan diseccionarlo, abordarlo desde múltiples miradas para aportar su visión a las muchas otras que, desde

¹⁰⁸ Azuela, Mariano, *Los de abajo*, México, FCE, 1995, p. 128.

¹⁰⁹ Guzmán, Martín Luis, *La sombra del caudillo*, México, Porrúa, 1997, p. 64.

muy diversos ámbitos, ayuden a entenderlo. Quizá sería pertinente hablar de una “Novela de crítica a la Revolución”, para, a través del añadido, mejor entender este fenómeno literario. Como sea, hay un núcleo que define primordialmente la temática de esta novela: “el ser la representación de la movilidad y conflictiva político-social de la lucha revolucionaria.”¹¹⁰ Pero además de ello, es necesario tomar en cuenta la mirada cualitativa del novelista para mejor entender el sentido que tiene para estos autores hacer de la Revolución Mexicana un tema literario, no sólo registro documental, sino analítico del momento histórico que viven.

Valores formales.

Hemos dicho que la Novela de la Revolución requiere definirse a través del hecho histórico que la motiva, pero también que el trabajo formal de estos narradores requiere alguna consideración. A pesar de su claro anclaje en los moldes narrativos procedentes del Realismo, es muy claro que éste se encuentra matizado por esa mirada crítica a la que ya hacíamos referencia líneas arriba. Entre la historia y la literatura se mueven estas obras, y esa es una característica formal que las define: el material pertenece a la historia; su tratamiento a la literatura. La artificiosidad novelística del siglo XIX, que sólo toma de la realidad aquello que le sirve para construir una trama que “parezca” real, es desplazada por el registro auténtico de los hechos: “imperera el afán de contar verdades. Lo ‘real’ y no simplemente lo verosímil quiere ser puesto en acción.”¹¹¹ Por supuesto, esto no lo hace historia pura, sino registro literario del hecho histórico: “el rigor histórico va maridado con la emoción estética a la altura del arte.”¹¹²

En sintonía con el realismo matizado que define a estas novelas, se encuentra el uso de una temporalidad lineal en el desarrollo de las historias. Por su misma relación

¹¹⁰ Coronado, Juan, “La narrativa de la Revolución Mexicana”, en *op. cit.*, p. 82.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 89.

¹¹² Beristain, Helena, *op. cit.*, p. 41.

con los hechos históricos que refleja, la Novela de la Revolución no altera mayormente el transcurrir de las acciones, éstas son claramente presentadas en función de la secuencia temporal lógica en la que transcurren, algo distinto de lo que ocurre en el manejo del espacio narrativo. La exposición de escenas es realizada mediante un tratamiento diferente, menos lógico en su secuencia:

Los elementos narrativos aparecen yuxtapuestos y eso les da su carácter fragmentario. [...] Los acontecimientos se mueven a saltos. Al lector le van quedando “impresiones” parciales de cada cuadro.[...] Sí hay linealidad narrativa, pero muchos elementos son omitidos concientemente.¹¹³

A este hecho se refiere Juan Coronado cuando especifica el nombre del género como “narrativa”, en general, y no como “novela”, en particular. Lo fragmentario de las obras acaso no permita seguir un hilo conductor de la acción, pero abre la posibilidad a una mirada esquemática, no elaborada, del conjunto: “la renovación de las formas trajo la reducción de las dimensiones del relato, que en la mayoría de los casos resultó breve, conciso y sustancioso.”¹¹⁴

Esta mirada parcial que obtenemos al adentrarnos en los relatos son producto de otro elemento formal con el cual se construye la Novela de la Revolución: la existencia de un narrador testigo que retrata sólo esa porción de la realidad que le tocó observar. En la delimitación cronológica de este ciclo narrativo, se puede observar que dicha restricción obedece a que todos los autores considerados convivieron con las actividades revolucionarias o con los efectos inmediatos posteriores a ella. No existe una distancia con los hechos desde la cual atisbar el fenómeno en conjunto; por el contrario, lo que hay son experiencias, las más de las veces interpretadas desde la afectación directa o desde la subjetividad ideología del novelista para intentar su explicación. Corresponde entonces al novelista de la Revolución labrar esa parcela de la realidad que padeció, elaborarla mediante un trabajo estético que, a la vez, presente un registro objetivo de la

¹¹³ Coronado, Juan, “La narrativa de la Revolución Mexicana”, en *op. cit.*, p. 90.

¹¹⁴ Beristain, Helena, *op. cit.*, p. 41.

realidad, sin parar mientes en la elaboración de juicios definitivos, sí parciales, sobre el fragmento de historia por él vivida. Paradójicamente, en esta mirada subjetiva que “presenta”, sin mayores artificios, la realidad, está su punto de contacto con el modelo narrativo previo: “No hay objetividad ideológica, pero sí hay objetividad en la forma como el narrador maneja la ‘realidad’. Esa forma de manejo, esa técnica, ese artificio literario le da el carácter realista al ciclo.”¹¹⁵

En la sumatoria de características formales, es necesario señalar un hecho adicional: la época misma en que se desarrolla este modelo narrativo está ahíta de posibilidades técnicas, las cuales ya han sido reseñadas anteriormente. En ese sentido, la permeabilidad del género a la renovación vanguardista del siglo XX será inevitable. No sólo las obras más experimentales de Azuela (*La Malhora*, *El desquite*) se harán eco de estas innovaciones, también Martín Luis Guzmán o Nellie Campobello harán uso de ellas, por no hablar ya de Agustín Yáñez o Juan Rulfo, últimos en el tiempo de los narradores en cuyas obras es dable encontrar el tema revolucionario en el sentido que aquí lo hemos precisado. El carácter impresionista y ya no meramente retratista de la realidad; la economía del lenguaje, provisto éste además de un registro lingüístico más auténtico, menos artificioso; el uso de técnicas cinematográficas, tales como el *travelling* o el *flash back*; textos donde la acción y no la narración mueven al relato; todos estos procedimientos presentes en la Novela de la Revolución son tributarios de la metamorfosis que la novela tiene en el nuevo siglo.

Un ciclo narrativo que abre sus puertas a la transformación social para dar cuenta de ella a través de una nueva vertiente formal, por fuerza deberá buscar en el presente y no en el pasado los argumentos estilísticos con los cuales darle el tratamiento estético a la realidad, necesario para hacer de ella una obra de arte. Será quizá la necesidad imperante del momento histórico lo que no permitió un acercamiento más sensato a

¹¹⁵ Coronado, Juan, “La narrativa de la Revolución Mexicana”, en *op. cit.*, p. 90.

estas novedades técnicas, pero es un hecho que se hallan presentes en la narrativa de la Revolución, y que es labor del crítico contemporáneo ahondar en la importancia que su uso tuvo para el mejor efecto literario del registro de esa realidad histórica, a la cual la Novela de la Revolución debe su temática, pero también su caracterización formal.

Como quiera que sea, la Novela de la Revolución es parte del proceso de una búsqueda de identidad nacional en la cual, según nosotros aseveramos, también participa la Novela Lírica, y es en la complementariedad, no en la oposición de modelos, que podemos entender y clarificar la importancia de la literatura mexicana en la construcción de esa identidad, al menos por lo que hace en el terreno de la apuesta cultural. Por qué avanzamos anclados al método anecdótico más que al estético, es algo que debe intentar precisarse.

2.4 ¿Revolución o “afeminamiento”?

No es posible realizar una taxonomía de la Novela Lírica, en su génesis y caracterización formal, sin atender a las causas que la motivaron; tal ha sido el eje central de este trabajo. Tampoco es posible soslayar la ruta crítica que en su proceso de conformación debió recorrer este tipo de narrativa, ni las oposiciones que debió enfrentar al proponer una renovación sustancial de los moldes literarios al uso de la época. En relación con esta última idea, hay un punto que debemos precisar. ¿Por qué el entorno cultural abonó a favor del desprecio de la propuesta lírica y, por el contrario, ensalzó el modelo narrativo de la Novela de la Revolución como el auténtico representante de la literatura “revolucionaria”? No basta con decir que éste último fue “reflejo fiel de la hoguera de nuestras últimas revoluciones”, aunque haya sido un factor determinante en su glorificación como patrón a seguir para toda aquella obra literaria que quisiera acogerse al mote de “revolucionaria”. Como bien apunta al respecto Guillermo Sheridan, “así como sería injusto valorar a los novelistas de la Revolución por

el simple hecho de elegirla como tema, sería candoroso valorar la tarea narrativa del ‘grupo sin grupo’ porque, como tema, la Revolución esté ausente de su narrativa.”¹¹⁶

Sin embargo, hay un hecho innegable: fue justamente la preferencia temática, y no la propuesta formal de estos dos modelos narrativos lo que decidió el encumbramiento de uno y el desprecio del otro. En otras palabras, la necesidad política de construir una cultura que diera sustento ideológico a la Revolución Mexicana permitió a la narrativa que la toma como eje temático subsistir en el tiempo como ejemplo de “arte comprometido” con la realidad, como lo fueron los murales de Rivera frente a la obra de caballete de Tamayo, por ejemplo. En este sentido opera el discurso que, el 7 de diciembre de 1924, pronunciara José Manuel Puig Casauranc, ministro de educación de Calles, el cual apunta claramente en el sentido de alentar la existencia de todo arte con “compromiso social”, en demérito del, para este fin, execrable “arte por el arte”. Por su importancia, lo cito *in extenso*:

La Secretaría de Educación editará y ayudará a la divulgación de toda obra literaria mexicana en que la decoración amanerada de una falsa comprensión esté sustituida por la otra decoración, hosca y severa, y a veces sombría pero siempre cierta de nuestra vida misma, obra literaria que, pintando el dolor, ya no el dolor frecuentemente fingido por los poetas melancólicos a perpetuidad, sino el “dolor ajeno”, y buscando sus orígenes, y asomándose a la desesperanza, fruto de nuestra pésima organización social, y entreabriendo las cortinas que cubren el vivir de los condenados a la humillación y a la tristeza por nuestros brutales egoísmos, *trate de humanizarnos, de refinarnos en comprensión*, de hacernos sentir, no las mieles de un idilio, ni las congojas de un fracaso espiritual amoroso, sino las saludables rebeldías o las suaves ternuras de la compasión que nos lleven a buscar mejoramientos colectivos, obra literaria cuyos autores cifren su ilusión en provocar sacudidas en los espíritus más cerrados a la inteligencia de las cosas, *y aspiren, antes que a proveer un deslumbramiento entre los muy pocos ‘elegidos’ de nuestro medio, un desmayo entre jovencitas románticas, a producir en todos los lectores un pliegue de entrecejo que signifique meditación, y responsabilidad, y deber, y comprensión, y análisis.*¹¹⁷

El discurso resulta muy ilustrativo en sus fines: antes del inicio, en toda su virulencia, del debate sobre el supuesto “afeminamiento” de nuestra literatura, el poder ya había

¹¹⁶ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, p. 245.

¹¹⁷ Citado por Díaz Arciniega, Víctor, *op. cit.*, p. 90, las cursivas son mías.

decidido el bando al cual se iba a alinear. Las acusaciones de Jiménez Rueda y de Salado Álvarez encontraron terreno fértil para que un caudal de escritores, que aspiraban a ser ellos los representantes de las “necesidades estéticas” del momento, se montaran en la oferta de Puig Casauranc y así construir un canon literario más didáctico que auténticamente artístico, ensimismado en su nacionalismo, pero que poca atención prestaba a la necesidad de renovación formal cuyos aires soplan, ya con toda su fuerza, en Europa.

Así, las alternativas que surgen como resultado del debate equivalen a la distinción entre una obra que *presente* a México y una que lo *refleje*, que a su vez equivale a la distinción que se hace entre literatura “revolucionaria” y “afeminada”. En las obras ““revolucionarias””, las que *reflejan* la realidad nacional, el concepto literario está ligado a la cultura política, a la manipulación de la memoria y a la forma literaria “desliteraturizada”; asimismo, están sujetas a la regulación política y a la determinación histórica. Esto es, están sujetas a un tiempo histórico y a una geografía política perfectamente determinados.

En cambio, en las obras transformadoras, las que *presentan* la tradición nacional, el concepto literario implica la creación de una modernidad estética en cambio perenne, donde el tiempo aparece en forma inasible y en una sensación antes que en categoría, donde el espacio requiere la disolución de los referentes reales (históricos) y donde la materialización deviene en una manifestación fragmentaria y espiritual. En otras palabras, son obras en que se da preferencia a la creación artística sobre el registro de acontecimientos y lugares. Así, la apuesta de Contemporáneos parece condenada al fracaso: “frente a un objetivismo furioso presentan un subjetivismo no por lacio menos furioso. Frente a la línea bien definida proponen la línea sinuosa y sin contornos.”¹¹⁸

¹¹⁸ Coronado, Juan, “Prólogo”, en *La novela lírica de los contemporáneos. Antología, op. cit.*, pp. 15-16.

Aun los argumentos de Monterde, al pretender el “rescate” de Azuela, ponen más atención al aspecto temático que al estrictamente literario. El “descubrimiento” del jalisciense es realizado en función de su obra más ligada al hecho revolucionario, no en la que mayor apuesta hace en el terreno formal. Díaz Arcinega resume magistralmente las razones que harán de la Novela de la Revolución el canon novelístico a seguir, en detrimento de la novela de signo renovador:

Basta como ilustración el triunfo de *Los de abajo* frente al fracaso de *La Malhora*, lo cual, acaso, pueda explicarse porque la propuesta de cambio: *a)* no cuenta aún con un público de lectores suficientemente preparado para aprehenderla, valorarla y proyectarla; *b)* está en contra de las inquietudes y demandas literarias, cuyos propósitos son más políticos que estéticos; *c)* se encuentra identificada con el “grupo” de escritores más desprestigiado; *d)* por la recién descubierta novela *Los de abajo*, a Azuela rápidamente se le atribuyen los adjetivos de moda: “viril”, “revolucionario”, “nacionalista” y “moderno”, de los que no se desprenderá, y *e)* posee el (des)prestigio generalizado que convierte a estos autores y obras en algo *decepcionante e incómodo* ante las corrientes “revolucionarias”.¹¹⁹

Por supuesto que a este enfrentamiento ayuda la mutua incomprensión que los autores de ambos bandos tuvieron los unos para con los otros. Ni los “revolucionarios” quisieron entender la propuesta estética de Contemporáneos, ni los “afeminados” estaban dispuestos a aceptar otra opción que no fuera la suya. Sin embargo, hay un punto que puede articular ambas propuestas en un solo sentido: la necesidad formal de cambio, más allá de veleidades políticas o de confrontaciones ideológicas. Es la pertenencia de ambos grupos a una época de profundas transformaciones, tanto sociales como artísticas, lo que en última instancia determina ambos modelos narrativos como necesarios e imprescindibles en el devenir histórico de nuestra literatura. Un juicio de Juan Chabás permite establecer este punto de contacto de una manera más evidente:

Mas reparemos en que durante una época conviven generaciones y grupos humanos que a pesar de la diversidad de su conducta, aparecen sujetos a esas mismas leyes, se impregnan de aquellas mismas circunstancias y, ante su presencia parecen reaccionar de análogo modo. Una época es, pues, un periodo acotado por cierta identidad en el desarrollo económico, social, político y cultural de grandes grupos humanos, de un pueblo determinado o universalmente. [Toda época

¹¹⁹ Díaz Arcinega, Víctor, *op. cit.*, pp. 142-143.

se caracteriza por] la presencia definida de una generación o por la reacción de un grupo ante determinadas circunstancias históricas, que le permiten, en un momento dado, imprimir un perfil nuevo a la cultura.¹²⁰

Corresponde al crítico contemporáneo entonces revalorar la época, desde la distancia temporal necesaria para evitar el apasionamiento y la toma de partido restringente, y así explicar nuestra evolución literaria desde los diversos enfoques estéticos que surgieron como respuesta a las necesidades de un contexto histórico y cultural determinado.

Seguir sosteniendo la antagonía típica entre la Novela de la Revolución como una literatura de “compromiso” y la Novela Lírica como un mero “experimento vanguardista”, resulta insuficiente para entenderlas. En este sentido, un criterio puramente estético, que define a la tendencia experimentalista sobre la base de su fuerte inclinación hacia los aspectos puramente formales, que se opone a una literatura (la del “compromiso”) ocupada exclusivamente en resolver cuestiones de contenido, precisamente porque sostiene que ha resuelto de una vez para siempre, al adoptar y aceptar determinados cánones y códigos normativos, los problemas de la forma, no parece suficiente. Precisamente porque el arte y la literatura de una época trasuntan una visión del mundo y el concepto que tienen de la realidad, la Novela Lírica, tanto como la Novela de la Revolución, es también testimonio y documento de esa época que le tocó vivir. Entender las características de ambas en el contexto que les dio forma y material, y los lazos que las unen y aun las complementan nos permitirá, sin duda alguna, una comprensión más cabal del fenómeno literario mexicano.

¹²⁰ Chabás, Juan, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, Cultural S.A., La Habana, 1952, p.5.

CAPÍTULO 3. NUBE, CORAZONES, NIEBLA, ETCÉTERA.

A través del recorrido que hemos hecho, por una parte, de un tramo específico de la historia literaria mexicana –el relacionado con los hechos que reconfiguraron a este país durante las décadas de 1910 y 1920–, y, por otra, de las profundas transformaciones que la literatura occidental, en particular la novela, tuvo durante el siglo XX, hemos andado ya un camino que nos lleva, irremediablemente, a evaluar las diversas conquistas que en el terreno de la narrativa hemos considerado respuesta, en tanto actitud vital, a los cambios históricos señalados: las Novelas Líricas del grupo de Contemporáneos y la primera prosa vanguardista mexicana (e hispanoamericana), *La señorita Etcétera*, de Arqueles Vela. Examinado ya el punto referente a las características particulares de este tipo de obras, queda entonces por revisar qué ocurre en el terreno de la práctica concreta, en la aplicación del modelo teórico que hemos propuesto para su estudio.

Desde 1922, en que Vela publica su primer texto narrativo, hasta 1928, fecha de aparición de las obras de Torres Bodet, Owen y Villaurrutia, la efervescencia del ambiente literario mexicano y europeo representa el campo de cultivo idóneo para liberar a la narrativa mexicana de tradicionalismos y anquilosamientos que se habían petrificado desde antes del proceso revolucionario. Esa época, sobre todo el turbulento 1925, requería sacudir no sólo estereotipos, sino conciencias, formas y estilos mediante nuevos recursos, absolutamente inexplorados hasta entonces: “La narrativa nacional modernista, naturalista y revolucionaria, recortaba un horizonte virgen sobre el cual se podía comenzar a trabajar en 1925.”¹

¹ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, p. 246.

Precisamente, lo que hicieron los escritores de las obras que a continuación abordaremos fue valerse de la libertad que el momento les brindaba, así como servirse del acicate que resultó tanto de la polémica nacional ya reseñada –el presunto “afeminamiento” de la literatura mexicana– como de la española –acerca de la llamada “deshumanización del arte”–, para expresar su toma de partido, que en su caso equivale a conciencia estética, a favor de una literatura sin fronteras, en toda la extensión del significado del término: literatura no ceñida a moldes formales presupuestos, literatura sin anclajes temáticos o ideológicos, literatura de fronteras abiertas a la expresión del ser nacional en el contexto internacional.² Ya para entonces era ampliamente conocida la obra de Gide, Joyce y Proust, y esto significaba, como lo hemos visto, que toda frontera literaria había sido derribada: “Después de Proust y Gide resultaba necio argumentar un tipo de compromiso con la realidad ajeno al que la novela traducía desde el misterio de su genereidad, de su *ser novela*.”³

Como ya hemos dejado claro, las novelas de los miembros del “grupo sin grupo” no representan, como se ha dicho, un encierro de “torre de marfil”, una falta de compromiso en relación con su época; por el contrario, su trabajo prosístico representa una asunción del dilema estético planteado por el contexto. Como señala Ortega y Gasset, “somos de una época en la medida en que nos sentimos capaces de aceptar su dilema y combatir desde uno de los bordes en la trinchera que éste ha atajado.”⁴ En el caso de estos escritores, su condición de contemporáneos los impelía a no encerrar su discurso literario en “localismos pintorescos” y dejarse llevar por los nuevos vientos que, a contracorriente de la tradición, exigían una respuesta personal, única, subjetiva a la convulsión que les tocó vivir. Al alejarse del suceso histórico concreto, por oposición,

² A pesar de que la obra de Arqueles Vela es anterior en el tiempo a las de Contemporáneos, resulta paradigmática en cuanto a esta apertura estética. Los juicios que siguen a continuación, aunque referidos en particular a las obras de Owen, Villaurrutia y Torres Bodet, son extensivos para las del estridentista; que, aunque éste no participó directamente del afán narrativo de aquéllos, comparte mucho de su espíritu en lo que a su prosa se refiere.

³ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, p. 248.

⁴ Ortega y Gasset, José, *El tema de nuestro tiempo*, citado por Ana Rodríguez Fischer, *op. cit.*, pp. 14-15

lo responden, aportan elementos para su valoración: “se oponían a la representatividad por metonimia: en la medida en la que se acercan o se alejan de la circunstancia histórica de fondo es como las obras adquieren o legitiman su pertenencia.”⁵

Por supuesto, la trinchera que ellos eligieron para su trabajo prosístico está imbuida del lirismo que, suele decirse, es adjetivo inherente al grupo; aunque quizá esta afirmación requiera algunos matices los cuales, sobre todo en relación con Torres Bodet, trazaremos en su momento. Aun así, en definitiva la apuesta lírica de la prosa de Contemporáneos era la única posibilidad para agitar el ambiente cultural mexicano, reacio como siempre a los “exotismos”. En este sentido, dice Rubén Salazar Mallén que era mejor “que la novela se haya apeado de un nuevo andén: la poesía, que burló hábilmente las aduanas del realismo para refugiarse en las fronteras de la lírica.”⁶

Es Guillermo Sheridan quien nos da amplia noticia de la determinación narrativa del grupo, así como de su trayectoria en este ámbito: “la decisión se adopta como proyecto generacional a partir de 1924 con *La llama fría*, de Owen, y habrá de perdurar hasta bien entrados los años treinta.”⁷ En efecto, el primer relato de un miembro del grupo aparece en 1925 en *El universal ilustrado*. A la sazón, el pionero del género entre “el archipiélago de soledades” se encuentra ya redactando *Novela como nube*; al mismo tiempo que Villaurrutia y Torres Bodet comenzaban a redactar, ese mismo año, sendas novelas: *Dama de corazones* y *Margarita de Niebla*, respectivamente. Como se encarga de inferir y confirmar el propio Sheridan, “se antoja pensar que todo menos el azar intervino en el hecho de que el grupo, de pronto, se decidiera a escribir narrativa.”⁸ Esta decisión, confirmatoria para uno, momentánea para el otro, más duradera en el tercero, no está exenta de divergencias en cuanto a su paternidad se refiere:

⁵ Sheridan, Guillermo, *op. cit.*, p. 243.

⁶ Citado por Guillermo Sheridan, *Ibid.*, p.248

⁷ *Ibid.*, p.241.

⁸ *Ibidem.*

Owen –que tiene a su favor el haber sido el primer narrador del grupo– declara que *Novela como nube* “es fuente modesta de algunas novelas de mis contemporáneos”, pero Villaurrutia y Torres Bodet se encargan de mencionar a cada rato que sus respectivas novelas comienzan a redactarse desde 1925, cuando Owen comenzaba también la suya. Owen firma su novela en El Chico en “Marzo-Abril 1926”. Villaurrutia la suya “1925-1926” y Torres Bodet da pistas para suponer que empezó en 1925 y terminó en 1926 también.⁹

Para efectos prácticos, y como el crítico sentencia, “no importa”. El caso es que para 1926 todos los miembros del grupo están escribiendo narrativa: Gilberto Owen, *Muchachas*, título primigenio de *Novela como nube*; Xavier Villaurrutia, *Dama de Corazones*; Jaime Torres Bodet, *Margarita de Niebla* y un libro de cuentos, *Paracaídas*, que jamás terminó; Salvador Novo comienza a escribir *Lota de loco*, novela que no terminará nunca (antes ya había escrito *El joven*, después, *Return Ticket*); Enrique González Rojo, *Viviendas en el mar*, colección de relatos, publicados sólo algunos. Novo dice que José Gorostiza está escribiendo una novela, de la cual nada se conoce, y hay indicios de que Jorge Cuesta también lo intenta. Con posterioridad a la fecha, Bernardo Ortiz de Montellano también publica un libro de cuentos: *Cinco horas sin corazón*.

Estos datos, algunos no del todo confirmados salvo por dichos de los propios miembros del grupo, sirven en todo caso para darnos una idea general: entre 1925, cuando se inicia la redacción de las obras que interesan para este trabajo, y 1928, fecha de su publicación, el afán de escribir narraciones es absoluto y compartido entre ellos. Jorge Cuesta señala, en 1927, que “entre nosotros, y como una imperiosa necesidad, como una moda del espíritu se ha comenzado a cultivar una prosa nueva.”¹⁰ Y es que ese año da inicio la publicación de los primeros fragmentos de las novelas en cuestión, precisamente en la revista *Ulises*, animada por todos ellos, pero en especial por Cuesta. *Novela como nube*, *Dama de corazones* y *Margarita de niebla* inician su aparición en

⁹ *Ibid.*, p. 308.

¹⁰ Citado por Guillermo Sheridan, *Ibid.*, p.262.

dicha revista, y entre octubre de ese año y julio del siguiente serán publicadas íntegramente. El ánimo de sus autores para con estas obras, en el inicio, es total: “llega un momento, a finales del 27 en el que, junto a Mariano Azuela, se sienten los adalides del género y no se cansan de pregonar su hermandad con los españoles.”¹¹

Ánimo total, sí, porque estas obras representan la verdadera revolución literaria emprendida por Contemporáneos en la historia de nuestra literatura. Así como la radical transformación de los usos y formas poéticas nacionales corresponde al Estridentismo, la narrativa de Contemporáneos representa una actitud de cambio absoluto que no corresponde con su actividad poética¹²:

Son 1927 y 1928 los años de la prosa narrativa del grupo, único género en la gama de sus afanes que asumieron con alegría verdaderamente revolucionaria y actividad escritural ante la que sí proclamaron siempre una combatividad que corría pareja con su ánimo renovador.¹³

En relación con esta idea, hay un punto que dilucidar, trascendente para la revaloración del trabajo narrativo de Contemporáneos. La crítica literaria mexicana, desde el momento mismo de su publicación, respondió con virulencia ante estas obras, lo cual se explica –ya lo hemos hecho– por el entorno inmediato que rodeó su aparición, la exigencia de la construcción de una literatura mexicana “revolucionaria”. La bendición oficial recayó sobre los narradores de la Revolución, y a partir de allí se decretó la condena de toda obra que no reflejara el “alma revolucionaria” del pueblo de México. Tal es la razón de la falta de repercusión literaria de la *Novela Lírica*, de la narrativa vanguardista de Arqueles Vela y aun de los trabajos más revolucionarios, estéticamente hablando, de Mariano Azuela.

¹¹ *Ibid.*, p.304.

¹² Este aspecto, la no pertenencia de Contemporáneos al cambio vanguardista de la poesía mexicana, ya ha sido señalado por Luis Mario Schneider en “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida”, publicado en Olea Franco, Rafael, y Anthony Stanton (Eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, pp. 15-20.

¹³ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p.304.

Pero andando el tiempo, sobre todo ante la aclimatación paulatina de la gama de recursos que la renovación formal de la narrativa trajo consigo en la primera mitad del siglo XX (pienso en Revueltas, Yáñez, Rulfo; incluso Fuentes), sería de esperar que esa crítica literaria atemperara sus ánimos y volteara a ver, con ojos más mesurados, la intentona de cambio que la Novela Lírica trajo a nuestra literatura. Lamentablemente, no es así. Acaso por la natural reticencia del academicismo ante todo lo que signifique evolución, acaso por la institucionalización de la Revolución, acaso por la falta de un sentido crítico más agudo, los juicios que campean sobre estas obras no van más allá de señalarlas como “experimentos fallidos”, “meros ejercicios”, “fracasos narrativos”.

Cierto es que los propios autores, en particular Torres Bodet y Villaurrutia, contribuyeron a este desprecio hacia sus obras de carácter narrativo. El primero habla en su autobiografía de su interés en la prosa “como ejercicio”¹⁴; el segundo afirma, en carta al cubano Jorge Mañach:

Hasta ahora, yo mismo, en la prosa no he pretendido sino encontrar palabras adecuadas a una nueva sensibilidad en mí y fuera de mí. eso quiso ser mi relato (*Dama de corazones*) y no más. Y sólo cuando lo pienso como un ejercicio puedo aceptarlo y –añadiré– sólo así es justo pensar en él.¹⁵

De acuerdo con estas afirmaciones, es claro el carácter de “ejercicios” que ambos le atribuyen a sus obras. También es claro que su trabajo narrativo no estaba en el ámbito de sus principales intereses. Owen, después de *Novela como nube*, mostró gran indiferencia hacia la prosa, lo mismo que hacia la poesía; Villaurrutia llegó a decir que la prosa no le permitía expresarse como deseaba: “estoy convencido de que siempre, cuando escribo prosa, digo menos de lo que quiero decir”¹⁶; sólo Torres Bodet perduró en el intento, pero, después de 1941, desechó estos relatos de su biografía. El propio

¹⁴ Torres Bodet, Jaime, “tiempo de Arena”, en *Obras escogidas*, México, FCE, 1994, p. 321.

¹⁵ Villaurrutia, Xavier “Variedad”, en *Obras*, México, FCE, 1966, p. 611, las cursivas son mías.

¹⁶ *Ibid.*, p. 607.

Torres Bodet, en entrevista con Emmanuel Carballo, se refiere a la producción propia y del grupo en los mismos términos:

Esos textos tuvieron afinidades incuestionables con *Return Ticket*, de Novo, con *Dama de corazones*, de Villaurrutia, y con *Novela como nube*, de Owen. Pero esas afinidades eran, más bien, las coincidencias de una generación y el resultado de lo que no sé si aceptaría usted calificar de momento histórico en la renovación de la prosa española. [...] Se pusieron unos y otros (y yo, entre ellos) a hacer *ejercicios de prosa nueva*. *El valor de estos ejercicios no está, por cierto, en los ejercicios mismos*, sino en la flexibilidad que pudieron proporcionar al estilo de sus autores para acometer empresas más importantes, entonces sólo en promesa.¹⁷

Y concluye aduciendo estas mismas razones para no incluir “ni un solo capítulo de ellas” en sus *Obras escogidas*. Aquí queda claro que, además de ser “ejercicios”, el autor de *Margarita de niebla* minusvalúa el “valor de estos ejercicios” como obras literarias. Ahora bien, ¿bastan estas afirmaciones para, en automático, aseverar que la narrativa de Contemporáneos carece de valor literario, como es común leer aquí y allá? Todavía en 1943 la crítica a estos textos era en función de una supuesta “deshumanización” y un presunto “evasionismo”:

Escribieron novelas –de alguna manera hay que llamarlas–, sin emoción mexicana, sin raíz humana, mera literatura. *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, pueden ser los ejemplos clásicos de esta manera de la literatura mexicana. Están escritas de espaldas a la patria.¹⁸

En otra parte, Carlos Monsivais señala que el “fracaso narrativo” del grupo obedece a que no supieron responder a las exigencias del público receptor de sus novelas (¡como si Proust o Joyce hubieran sido celebrados de inmediato!):

Su error evidente es su decisión narrativa. [Virraurrutia, Torres Bodet, Novo] fracasan en el intento. Esta derrota, esta su imposibilidad de la novela, se debe desde luego a su falta de aptitudes específicas y al desdén por una tradición, lo que los lleva confundir el papel de la prosa narrativa, aunque quizás el hecho sea atribuible a la gana de reflejar –de manera

¹⁷ Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Alfaguara, 2005, p. 286, las cursivas son mías.

¹⁸ Andrés Henestrosa, “La novela de América”, citado por Lourdes Franco en “Presentación” a Ortiz de Montellano, Bernardo, *Obras en prosa*, México, UNAM, 1988, p. 13.

semipoética– el modo melancólico de una burguesía sentimental cuando aún no hay burguesía sentimental en México. La anticipación no funciona. Al lector de los treinta no le interesa la sucesión de estado de ánimo ni las cualidades perceptivas de la escritura. Le importa ver reflejada su ira o su satisfacción o su afán mitificante ante el pasado inmediato.¹⁹

De forma semejante, Alí Chumacero, al comentar la producción en prosa de Villaurrutia, le niega toda capacidad narrativa: “estos textos son, más que rasgos de habilidad literaria de Villaurrutia, signos de su gusto por deambular en campos que no eran los suyos.”²⁰ Octavio Paz, con esa virtud lapidaria de negarle espacio a cualquier tradición literaria ajena a sus convicciones (o conveniencias), se expresa en igual sentido al referirse a la misma sección de las *Obras* del autor de *Dama de Corazones*:

Entre estos textos se encuentra el relato *Dama de corazones*, que en su tiempo representó una dirección nueva en la prosa de imaginación pero que hoy tiene sólo un valor histórico. fue un ejercicio inteligente, a la sombra de Giraudoux. Recuerda a los relatos y novelas que escribía por esos mismos años Benjamín Jarnés, aunque las invenciones novelísticas del escritor español eran más originales.²¹

Lo mismo dirá, muchos años después, al comentar la obra narrativa de Torres Bodet:

es fácil comprender la reticencia de Torres Bodet frente a estas obras de su juventud. Hoy nos sentimos lejos de esa prosa en la que el ingenio dispara frases que se disipan como juegos artificiales. Una literatura de buenas maneras puede seducirnos si detrás de ella adivinamos abismos y despeñaderos.²²

Es claro, en todos estos casos, el afán de negarles cualquier valor literario a las novelas de Contemporáneos, basándose precisamente en lo que tienen de innovación estética: la apuesta por una narrativa que salga de los cánones de la tradición. Carballo incluso sella su juicio sobre la prosa de Villaurrutia y Owen de manera displicente: “Su prosa es fácil. [...] Su prosa no se parece a la de sus compañeros de equipo”²³, dice del uno y del otro.

¹⁹ Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General...*, *op. cit.* p. 1437.

²⁰ Chumacero, Alí, “prólogo”, en Villaurrutia, Xavier, *Obras*, *op. cit.*, p. XXVI-XXVII.

²¹ Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1990, pp. 40-41.

²² Octavio Paz, “Poeta secreto y hombre público: Jaime Torres Bodet”, Olea Franco, Rafael, y Anthony Stanton (Eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, *op. cit.*, p. 7.

²³ Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, *op. cit.*, pp. 234-236.

El mismo Guillermo Sheridan, reconocido estudioso y crítico de la generación de Contemporáneos, en su antología de la narrativa del grupo, caracteriza estas novelas dentro de la tónica ya señalada, sin intentar una revaloración más decidida, que se supone motivaba a la recopilación de los textos:

Se trataba de “ejercicios”, de “juegos” para soltar la mano, de trucos y malabares verbales capaces de aligerar y suscitar la carga del trabajo poético, como dicen reiteradamente Owen y Villaurrutia; para Torres Bodet se trataba de ejercicios para ampliar aun más un virtuosismo compulsivo. [...]

Los intentos por conseguir una prosa nueva son desarticulados, fugaces e inconexos, cuando no puramente deportivos, y debe quedar en claro que no se propone, por tanto, la existencia de una novelística como la que sí se dio en España. [...]

El resultado de esta curiosidad aplicada y de este frenesí prosístico son unos cuantos relatos que muy posiblemente estén lejos de ser obras maestras, pero cuya cercanía con la historia reciente de nuestra prosa tendrá que considerarse con mayor lucidez y justicia toda vez que es mucho más lo que esos textos han hecho por esa historia que lo que esa historia ha hecho por darles a esos textos su sitio apropiado.²⁴

Las preguntas surgen y me parecen pertinentes en este punto: ¿Realmente son sólo eso? ¿Son sólo “ejercicios”, “juegos” y nada más? ¿El hecho de que no intenten una “novelística” con posterioridad, a excepción de Torres Bodet, basta para no darles mayor valor que el arqueológico, el cual, desde este punto de vista, es el único que merecerían? Creo que no. A contrapelo de todas las afirmaciones hasta aquí reseñadas, me parece urgente evaluarlas en lo que tienen de propuesta estética, espíritu renovador y logro artístico concreto, pues sólo así, las prosas que ahora leeremos, lo haremos con ojos de auténticos contemporáneos suyos.

Existe un ingrediente adicional, asaz, curioso, en la crítica de corte tradicional que se cierne sobre estas obras. A pesar del nulo valor estético que se les atribuye, se considera que en mucho han contribuido a la evolución de la narrativa mexicana en el siglo XX. A ello apunta la parte final de la cita anterior de Sheridan: “es mucho más lo

²⁴ Sheridan, Guillermo, “prólogo”, en *Monólogos en espiral. Antología de la narrativa de los Contemporáneos*, INBA, México, 1982., pp. 9-11.

que esos textos han hecho por esa historia que lo que esa historia ha hecho por darles a esos textos su sitio apropiado.” El mismo crítico dice que merecen un mejor lugar en esa historia, pues el que tienen es el peor: “el que no existe”. En el sentido del juicio contradictorio, que les reconoce su lugar en la historia de la literatura mexicana, sin conceder en el menosprecio de su estética, está el de John Brushwood:

Los Contemporáneos eran poetas. Escribieron poca ficción en prosa, pero ésta dominó la escena de la ficción en la segunda mitad de la década de 1920 y desempeña en la novela mexicana un papel totalmente desproporcionado a su cantidad e inclusive a su calidad intrínseca. Las novelas son flojas en su narración y en su estructura. Son ricas por su estilo y por su sensibilidad. [...] Los Contemporáneos que se atrevieron a escribir ficción –Owen, Novo, Villaurrutia, Torres Bodet– fueron novelistas sin novela.²⁵

En las palabras de Brushwood se encuentra una de las claves para reentender estas obras: “son flojas en su narración y en su estructura” precisamente porque a eso aspiraban. Ya hemos analizado que la Novela Lírica nace del maridaje entre la poesía y la narrativa, de lo cual se desprende su funcionalidad dentro de un marco estructural anómalo para el uso corriente. Como señala uno de los pocos estudios que observan a estas novelas en su condición verdadera, (es decir, que no le achaca defectos que son inherentes a su carácter de textos híbridos) los autores de estos textos

fueron poetas, es cierto, y su prosa es una prolongación, hasta cierto punto inevitable, de ese quehacer. No pretendían cuajar una obra novelística aparte, esto es, desconectada de sus preocupaciones líricas, pues todo era uno. [...] Todos estaban jugando a aligerar la prenda pesada de la novela partiendo de un extraordinario sentido lúdico, abandonando el descriptivismo, la discursividad y el concepto, para entregarse a la imagen.²⁶

Como hemos reseñado, frente a los abundantes juicios de que los Contemporáneos son, esencialmente, un grupo de poetas, y consecuentemente que su obra más importante es la poética, se ha consolidado la creencia de que su obra en prosa carece de valor o, cuando menos, ocupa un segundo término. Sin embargo, un compañero de viaje de estos

²⁵ Brushwood, John S., *México en su novela*, México, FCE, 1973, pp. 337-338.

²⁶ Paúl Arranz, María del Mar, “Contemporáneos: la narrativa de un grupo de poetas”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 553-54, julio-agosto 1996, p. 257.

escritores, Rubén Salazar Mallén, afirma que “lo contrario es la verdad: la obra en prosa de Contemporáneos es mucho más importante que la realizada por los poetas. Más importante en cuanto a trascendente, en cuanto que ha influido más profundamente en la realidad cultural.”²⁷ Por supuesto, este trabajo viene a reforzar la hipótesis de la trascendencia a partir de un análisis crítico de la calidad artística de los textos, pero sin negar en modo alguno el valor que su poesía tiene en su obra; antes bien, hay que entender estas narraciones líricas precisamente como la producción de escritores que también son poetas, puesto que “sus prosas los retratan en casi todos sus detalles de poetas”, como dice Juan Coronado.

¿Cuáles son las causas que determinan la falta de juicios que realmente tomen en cuenta la pertinencia estética de estas obras, y no sólo su “valor histórico”? Hemos aventurado ya algunas posibilidades: el academicismo, la reticencia al cambio, la institucionalización del ciclo narrativo de la Revolución Mexicana. Aventuremos uno más. Según palabras de Enrique González Rojo, otro miembro de la generación, en México “ha habido [...] muy poca crítica literaria. Artículos sobre libros han sido privilegio de amigos o enemigos incondicionales, es decir, de antemano dispuestos a elogiar o a censurar.”²⁸ Me parece que este juicio resulta elocuente por sí mismo. No sólo la crítica que leyó las obras al tiempo de su publicación, sino también la que de a poco se ha ido construyendo en torno a ellas, participa del sectarismo crónico de nuestro ambiente literario. Creo que, en este punto, los estridentistas podrán mejor entenderse con sus Contemporáneos.

Como quiera que sea, una obra que, a pesar de la poca estimación crítica en cuanto a valores literarios se refiere, es casi unánimemente aceptada como trascendental en la evolución de la prosística mexicana por esos mismos críticos, no es, no puede ser,

²⁷ Salazar Mallén, Rubén, “Los prosistas de contemporáneos”, *Casa del tiempo*, Vol. IV, No. 48, enero de 1985, p. 25.

²⁸ González Rojo, Enrique, “Cómo se hace una antología”, en *Obra completa*, México, Siglo XXI, 2002, p. 304.

de poca monta o valía artística. Considerar entonces cuáles son las aportaciones estéticas de estas obras para con el género novelístico es tarea en la cual intentamos colaborar. Para ello, vayamos entonces a analizar estas obras a la luz de la realización concreta de los cuerpos novelísticos en particular, que es donde mejor podremos argumentar las virtudes estilísticas de este género, y las aportaciones literarias que a nuestra tradición narrativa traen aparejadas dichas virtudes. No olvidemos que “la preocupación del ‘grupo sin grupo’ por la narrativa ofrece un modelo que los expresa como ningún otro en tanto que cuerpo innovador dentro de nuestra cultura.”²⁹

3.1 “A la sombra de las muchachas en flor”

Hemos dicho ya que la aparición de las Novelas Líricas de Contemporáneos se da en un mismo tiempo: inician su redacción en 1925 y se publican entre finales de 1927 y principios de 1928. La discusión acerca de quién fue el primero en proponer o iniciar la labor narrativa y, por tanto, a quien corresponde la primogenitura del ciclo, resulta bizantina. Lo que queda claro, y una de las razones fundamentales para elegir el *corpus* aquí analizado, es que las tres obras a tratar, *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia y *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet, poseen demasiadas coincidencias y puntos de contacto que determinan algo que ya los críticos han dejado claro a estas alturas, la asunción de una inspiración compartida: *A la sombra de las muchachas en flor*.

Publicado en 1919, el segundo tomo de la magna obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, tiene como núcleo narrativo la experiencia del Proust-protagonista en la cual, durante un viaje y al tiempo que mantiene una relación amorosa con Gilberte, encuentra a Albertine, objeto de deseo más que de aspiración romántica. El amor por Gilberte primero y por Albertine después, nace de su carácter opuesto y complementario

²⁹ Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, op. cit., p. 246.

al del narrador: le interesan en tanto seres inaprensibles, extraños al sino del amante masculino. Estas figuras femeninas “que no acaban nunca de desfilarse por la novela eterna de Marcel Proust”, como dijera Torres Bodet, significan, más que representan. Hija de Swann y de Odette, “Gilberte se halla revestida del prestigio de lo inaccesible”³⁰; en tanto que Albertine, quien al principio se presenta como simple integrante de las “muchachas en flor”, poco a poco se va revistiendo de los diversos atributos que la conciencia del personaje central deposita en ella: “el ser que amaba no era un personaje real, sino una imagen interior, un fragmento del pensamiento del propio Marcel.”³¹

Esta dualidad femenina en oposición, de la cual el protagonista, al parecer, debe elegir alguna, es la principal coincidencia argumental de las Novelas Líricas en estudio. Es también la base sobre la cual se ha defendido la idea de que éste tomo es el origen del desarrollo análogo de los tres proyectos narrativos. En ellos, a pesar de diferencias notables en el tratamiento la anécdota que les sirve de pretexto, encontramos el mismo asunto: un hombre joven, por alguna causa ajena a su voluntad, entabla una relación con dos mujeres, que resultan, al mismo tiempo, semejantes y contradictorias. En la confusión de ambas, el protagonista tendrá que resolver a cuál elegir, sin tener jamás la certeza de haber hecho la elección correcta. En los tres casos, las dos mujeres significan, más que seres individuales, manifestaciones afines y opuestas, de la inasibilidad femenina: “*dama de corazones* de la baraja”, que tiene una cara *de nube* y otra *de niebla*. Por ello mismo, escapan a toda lógica del personaje que resulta un hombre enamorado, en última instancia, más de su idea sobre la elegida que de la mujer concreta. Como en Proust,

a pesar de la diversidad, son todas figuras de la distancia, de la incompreensión, de la imposibilidad de penetrar en el otro, en pocas palabras, no sólo de lo desconocido, sino de lo inconocible. [...] se la podrá observar, como a los astros, deducir de su conducta exterior las

³⁰ Maurois, André, *En busca de Marcel Proust*, Argentina, Espasa-Calpe, 1958, p. 158.

³¹ *Ibid.*, p. 191.

leyes que rigen su interioridad, pero jamás se la podrá conocer, ni llegar a la certeza de las motivaciones de su conducta.³²

Ahora bien, en cada caso concreto, esta idea del “eterno femenino” asumida por los autores presenta diversas manifestaciones. *Novela como nube*, dividida en dos partes, “Ixión en la Tierra” e “Ixión en el Olimpo”, presenta en la primera una búsqueda del amor. Cada especie de capítulo nos acerca a imágenes diversas de la mujer anhelada (Ofelia, Elena, Eva), y al estar mínimamente conectados entre sí dan la sensación de ser partes independientes en un poemario dedicado a la idea que Ernesto ha urdido sobre su ideal femenino. En la segunda parte, por el contrario, más que la búsqueda, lo que vemos es el encuentro de una mujer más tangible, más real, Rosa Amalia; con la que acaba casándose, sin realmente proponérselo, pues la ha confundido con Ofelia, y para cuando se da cuenta de su error ya es demasiado tarde. Sobre el sustrato mitológico y el dejo irónico de este final, hablaremos en su momento.

En *Dama de corazones*, por el contrario, la dualidad femenina que representan Aurora y Susana no la vive el “yo” protagonista, Julio, como un verdadero conflicto, pues ni siquiera se ve obligado a elegir entre ellas. Más bien, logra una fusión de ambas en la figura de la baraja. Ante su imposibilidad de elección, simplemente rechaza el dilema y abandona la escena.

En *Margarita de niebla*, el protagonista vive un romance “intelectual” con Margarita, por la que siente atracción y rechazo en la medida que se aleja o se aproxima a su concepto de lo femenino. Frente al refinamiento de la primera, se encuentra con la presencia de otra mujer, Paloma, opuesta en su trato y en sus formas, lo que aumenta sus contradictorios sentimientos. Al final decide casarse con Margarita, pero la duda permanece, y sólo le queda la certeza de una fidelidad mediocre.

³² Pimentel, Luz Aurora, “La sombra de las muchachas en flor”, *Anuario de letras modernas*, Volumen 9, 1998-1989, p.71.

No obstante que las resoluciones de la anécdota es divergente en las tres novelas, está presente la constante de esa “imposibilidad de penetrar en el otro”, como lo define Luz Aurora Pimentel en relación con Proust. En este sentido, la imposibilidad de conocer al objeto de deseo es expresado por los autores de manera semejante a como lo hace Proust sobre Albertine:

He dicho que Albertine no me había parecido aquel día la misma que los anteriores y que todas las veces iba a parecerme diferente. [...] Variación de una creencia, nulidad del amor también, preexistente y móvil, que se detiene ante la imagen de una mujer simplemente porque ésta será casi imposible de alcanzar.³³

En *Novela como nube*, El personaje de Owen se declara confundido, incapaz de entender la actitud de Rosa Amalia frente a él:

Ernesto la cree incapaz de impiedad. ¿A qué viene, entonces, esa asidua presencia ante la cabecera del enfermo? O para espiarlos o para competir con Elena. [...] Ha llegado a molestarle su insistencia melosa, que comprende él hipócrita. Discurre con demasiada lógica, es incapaz de emoción. Sería un amigo falso y adorable, al que en el fondo odiaría para no dejarse influir por él. Elena, a la recámara del enfermo, iba a interrogar y a coser; Rosa Amalia a responder suficiente y a leer cuando él, para librarse de su inteligencia, fingía quedarse dormido.³⁴

El caso de Julio, el protagonista de *Dama de corazones*, es presentado por Villaurrutia mediante la superposición de ambas mujeres, las cuales le resultan a veces indistinguibles e intercambiables en sus actitudes:

Decididamente me equivoco. Susana no es tan diferente de Aurora. Como en la cabeza de Susana hay una mata de pelo de un color más claro, en la de Aurora se esconden o se muestran bandos de pelo más oscuro. Así Susana en Aurora, así Aurora en Susana. [...] Ahora se sobrepone en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja.³⁵

³³ Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor*, México, Lumen, 2004, pp. 445-446.

³⁴ Owen, Gilberto, *Novela como nube*, en *Obras, op. cit.*, p. 175.

³⁵ Villaurrutia, Xavier *Dama de corazones*, en *Obras, op. cit.*, 1966, p. 576.

En una suerte de mezcla de las dos situaciones anteriores, En *Margarita de niebla* vemos la imposibilidad de Carlos para decidir sus sentimientos ante ambas mujeres, las cuales, en su oposición, expresan también la complementariedad del ideal femenino que el protagonista encuentra en la suma de rasgos:

Pero ¿soy sincero? ¿Es sólo la simpatía que Paloma ha sabido inspirarme el origen de este rencor contra el júbilo de Margarita? ¿Cómo saber si la quiero, ahora que estoy seguro de odiarla? [...] ¿Estoy – yo, que la estimo– seguro acaso de querer a Paloma la mitad de lo que Margarita –que no la estima– la quiere?³⁶

Me parece que esta comparación ilustra la impronta multicitada que hay del segundo tomo de Proust en la narrativa de Owen, Villaurrutia y Torres Bodet, en lo que a trasunto temático se refiriere. Pero avancemos ahora un paso más en lo que ya la crítica ha hecho al filiar estas obras en la órbita del universo proustiano.

Señala Torres Bodet en su autobiografía que Proust sí fue una influencia para él, y deja entrever que también para sus amigos. Apunta que, frente a los radicalismos vanguardistas europeos –Girardoux, Morand–, los cuales partían de la negación absoluta del pasado, “la novela de Proust constituía una suma histórica. En ella habían cristalizado corrientes de todas las procedencias y aguas de todos los manantiales.”³⁷ Al margen de la exageración antitética de autores, Torres Bodet apunta un hecho innegable: estos jóvenes habían leído a Proust, y en su lectura encontraron, a más de un pretexto argumental, “que en la memoria y en ese inconsciente perdido que sólo el arte o el psicoanálisis pueden recuperar, se encuentra uno de los materiales más preciosos de la creación literaria.”³⁸ Este recurso típicamente proustiano, el registro de cuanto pasa en la memoria, siempre de manera involuntaria, gracias a lo cual toda experiencia tiene sentido, representa uno de los aportes fundamentales a las posibilidades narrativas de la Novela Lírica.

³⁶ Torres Bodet, Jaime, *Margarita de Niebla*, en Juan Coronado, *La novela lírica de los contemporáneos*, *op. cit.*, p.155-156

³⁷ Torres Bodet, Jaime, “tiempo de Arena”, *op. cit.*, p. 318.

³⁸ Paúl Arranz, María del Mar, “Contemporáneos: la narrativa de un grupo de poetas”, *op. cit.*, p. 259.

Hemos señalado como una de las características del lirismo novelesco el cambio de la estructura narrativa, la cual ahora se proyecta desde el “yo” del narrador a la reconfiguración espacio-temporal subjetiva de la realidad concreta. En otras palabras, la memoria como posibilidad única de regreso al tiempo pasado y perdido; la “recordación” como medio de anulación de la referencialidad directa. Este proceso lo haremos explícito en el análisis estructural de cada una de las obras.

Un segundo elemento presente en las narraciones líricas que se desprende del hecho anterior, también tributario de Proust, es el registro de esas experiencias desde el estado poético por excelencia: la ensoñación. Al inicio del primer tomo de *En busca del tiempo perdido*, el protagonista reflexiona sobre este estado de semiinconsciencia, que lo lleva de manera permanente al recuerdo involuntario:

Estas evocaciones volitarias y confusas nunca duraban más allá de unos segundos; y a veces no me era posible distinguir por separado las diversas suposiciones que formaban la trama de mi incertidumbre respecto al lugar en que me hallaba, [Pero] acababa por acordarme de todas las largas ensoñaciones que seguían a mi despertar.³⁹

En forma análoga, un estado semejante es expresado por los novelistas líricos mexicanos. Veamos, mediante sendas citas, cómo encontramos la manifestación de dicho estado en Owen, Villaurrutia y Torres Bodet respectivamente:

Al despertar, queda abrumado por el peso de tantos recuerdos de su sueño, más grávidos aun por el desorden, que los hace apretarle, desequilibradamente, en sólo algunos trechos de su memoria. Piensa Ernesto que antes, quizá, la noche le serviría para ordenar lo vivido, el día para ordenar lo soñado; pero ésta ha sido una noche polar, de muchos meses, en los que ha soñado sin descanso un solo día largo –sin lagunas de sueño– como un viaje de Ashaverus que hasta Josafat no se detiene.⁴⁰

³⁹ Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*, España, Alianza Editorial, 2005, p. 16.

⁴⁰ Owen, Gilberto, *Novela como nube*, en *Obras, op. cit.*, p. 163.

Hace tiempo que estoy despierto. No atrevo ningún movimiento. Temo abrir los sentidos a una vida casi olvidada, casi nueva para mí. Tengo abiertos los ojos pero la oscuridad de la pieza se empeña en demostrarme que es inútil; al contrario, cerrándolos, apretándolos, se encienden pequeñas lámparas vivas, regadas, húmedas, pequeñas estrías coloridas que me reviven las luces de un puerto lejano, en la noche, a bordo.⁴¹

¿Qué nos obliga a regresar a los sentidos olvidados durante el sueño? Oler, oír, mirar. Reproducimos la historia del mundo en un instante, desde la confusión informe al protoplasma y la inconciencia de la amiba hasta la variedad disciplinada del hombre. Si una mano mágica interrumpiera nuestro despertar –sin regresarnos al sueño– nos quedaríamos suspensos dentro de un equilibrio que la rapidez de la metamorfosis nos permite advertir.⁴²

Así, la huella de Proust puede ir rastreándose paso a paso en estas obras. Por no ser el motivo principal de este trabajo, sólo dejamos aquí, señalados, los tres procesos fundamentales que a partir de la lectura del francés los autores mexicanos utilizan para la construcción de sus novelas. Por supuesto, no olvidemos el carácter lírico de estos textos, pues en ello se halla la caracterización primordial que estamos construyendo.

En tanto prosa poética, la obra de Contemporáneos, al igual que la de Arqueles Vela, representan una vuelta de tuerca en la narrativa mexicana, mediante su incorporación de recursos de muy diverso signo, todos ellos procedentes de la modernidad literaria. En ese sentido, su filiación y su compromiso con esa modernidad de principios del siglo XX y con cada uno de los movimientos artísticos que la representan resultan indudables. La aportación de Proust a ese siglo en lo que tiene de literatura *moderna* resulta por ello fundamental para entender nuestra obras.

Unas veces, esa calidad de *moderno*, en el sentido de modernolatría, ha llevado a la confusión del tema con el escenario: “En parte por técnica y en parte como tema, tienen un interés persistente en las cosas de su tiempo: anuncios, estrellas de cine, marcas de automóviles y otras cosas por el estilo.”⁴³ No obstante ello, es claro que estos

⁴¹ Villaurrutia, Xavier *Dama de corazones*, en *Obras*, op. cit., p. 57.

⁴² Torres Bodet, Jaime, *Margarita de Niebla*, op. cit., p.131.

⁴³ Brushwood, John S., *México en su novela*, op. cit., p. 338.

relatos líricos nacen más de la contemplación reflexiva de esa realidad, mediante los recursos de la ensoñación y el cambio de perspectiva, que de una equívoca mirada acrítica de ese espacio de caos que es la ciudad moderna. Si bien la vivieron, resulta de mayor precisión señalar que estos autores “hicieron de la prosa un instrumento de navegación interior.”⁴⁴

A la fundamentación de la interiorización del arte en el siglo XX puede ayudar Ortega y Gasset. Como ya lo hemos señalado, para el español “el arte es un deleitarse en la contemplación. [...] Sólo a través de un *mínimum* de acción es posible la contemplación.”⁴⁵ Ésta actitud de contemplación es lo que hace posible la obra de Villaurrutia; mientras que en Owen opera en el mismo sentido, pero con el *mínimo* de trama solicitada por Ortega; incluso podríamos decir, con Domínguez Michael, que “Villaurrutia y Owen escriben el relato autobiográfico de la constitución de su sensibilidad artística.” Por el contrario, en Torres Bodet la contemplación existe, pero es deliberada, de allí su escasa efectividad en tanto narración, que no en el lirismo de la obra. En oposición a ellos tres, Arqueles Vela parte del dinamismo inmediato, propio de la hora, para centrar su atención en aquellos elementos que le sugieren ser contemplados, sacando de allí sus mejores notas.

Cómo es que, a partir de la misma base —“bajo el signo del mismo espíritu: un erotismo mórbido e indefinido en cuanto al objeto”⁴⁶—, encontramos tres realizaciones (cuatro, con la de Vela) tan diversas bajo su piel compartida de “muchachas en flor”, es el paso siguiente: demostrar la manera en que Owen, Villaurrutia y Torres Bodet apuestan diversos valores a sus obras, y por qué Juan Coronado afirma que “la apuesta renovadora resulta radical para el primero, mesurada para el segundo y conservadora

⁴⁴ Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo I, op. cit.*, p. 558.

⁴⁵ Ortega y Gasset, José, “Ideas sobre la novela”, en *op. cit.*, p. 45.

⁴⁶ Coronado, Juan, “Prólogo” a *La novela lírica de los contemporáneos, op. cit.*, p.14.

para el tercero.”⁴⁷ Analicemos entonces los esqueletos que subyacen bajo esta epidermis proustiana común.

3.2 *Novela como nube.*

Gilberto Owen es, por decisión unánime de la crítica, un gran poeta. Es, además, un gran poeta en prosa. Pero ¿podríamos decir de él que es un gran prosista? Como ya hemos señalado, es hacia 1925 cuando publica su primer trabajo narrativo, *La llama fría*, pero es con el segundo, *Novela como nube*, que se convierte en el adalid del género en estudio, la Novela Lírica. A mi juicio, el paradigma de estas obras está ubicado justamente en aquella con la que inicia el ciclo. Hemos mencionado antes que no importa mucho quién tomó la decisión primera de escribir este tipo de textos; pero el hecho de que sea justamente Owen el primero en inclinarse hacia la prosa, junto con los logros concretos que en materia de narrativa lírica presenta *Novela como nube*, me parece, es síntoma de que su trabajo de fusión entre prosa y poesía estaba más interiorizado que en Villaurrutia o en Torres Bodet.

Como señala Coronado, para Owen “no hay fronteras entre prosa y poesía. Lo mismo su prosa es poética que su poesía, prosaica. La palabra es el puerto de partida y la imagen, el fin del viaje.”⁴⁸ En este sentido, insistimos en lo ya señalado: Owen es el mejor de los narradores líricos entre sus compañeros de generación, pues en él la hibridación genérica, primera característica de este tipo de obras, se haya interiorizada al punto de convertirse en una constante de su obra. Así como el crítico anterior señala su fusión, así Jorge Cuesta, al presentar a Owen en su legendaria *Antología de poesía mexicana moderna*, lo caracteriza en relación con su prosa poética, lo único de él recogido en dicha antología:

⁴⁷ Coronado, Juan, “Introducción” a Jaime Torres Bodet, *Margarita de Niebla*, México, Unam, 2005, p. VIII.

⁴⁸ Coronado, Juan, “Presentación” a Owen, Gilberto, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, México, Conaculta, 1990, p. 13.

Antes de Gilberto Owen, nuestra literatura podía contar con los miniaturistas de la prosa corta, trabajada exquisitamente algunas veces pero sin la idea que sostiene el poema en prosa definido y practicado por Max Jacob. Asociaciones de ideas, juegos de nombres e imágenes inesperados, finas alusiones literarias, todo cabe en la pequeña caja de un poema en prosa de Gilberto Owen.⁴⁹

Es entonces a partir de esta evidencia, junto con el hecho de que, a diferencia de Torres Bodet y Villaurrutia, Owen no haya jamás marcado una distancia clara con la estética de *Novela como nube*, que afirmamos nuestra convicción: esta obra marca el derrotero a seguir del lirismo narrativo mexicano.

El texto de *Novela como nube* presenta una consistencia, como su nombre lo indica, etérea, vaga. La novela está narrada en tercera o en primera persona, y la voz es al mismo tiempo la de un narrador y la del autor. Pero, y este es el inicio de la transfiguración, “más que una voz decididamente narrativa, que es el simple vehículo de las acciones, es una voz subjetiva más cercana al ‘yo poético’ que habla en la poesía.”⁵⁰ La obra está dividida en dos partes, cada una compuesta por 13 capítulos, que bien podrían ser una simple galería de cuadros o las partes de un poemario; además de la referencia obvia al famoso verso de *Silbad el Varado*: “ha de ser martes el 13/en que sabrán de mi vida por mi muerte.”⁵¹

El núcleo argumental ya esbozado presenta, además del paralelismo con la trama proustiana, una relación con la historia mitológica de Ixión, rey de los lapitas. Este personaje, después de asesinar a su suegro, vagó miserablemente por su reino sin encontrar a quien lo quisiera purificar hasta que Júpiter, movido por la piedad, le dio asilo en el Olimpo. Pero Ixión olvidó el respeto que debía a la hospitalidad y requirió de amores a Juno, la esposa de su anfitrión. Júpiter, para salvarla de este asedio, la sustituyó

⁴⁹ Cuesta, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, SEP/FCE, 1985, p. 233.

⁵⁰ Coronado, “Novela como nube...”, *op. cit.*, p. 96.

⁵¹ Owen, Gilberto, *Obras*, *op. cit.*, p. 72.

con una nube. Sin darse cuenta del cambio, o creyéndolo una veleidad divina, Ixión continuó con su intención. De la unión de Ixión y esa nube nació Centauro. Al final, Júpiter castiga a Ixión atándolo a una rueda ardiendo que habría de girar eternamente en los infiernos.

Este trasunto mítico, en manos de Owen, se convierte en la historia de Ernesto, *alter ego* de Owen y correlato de Ixión. En la primera parte, “Ixión en la tierra”, el personaje vaga en busca de un ideal femenino –Eva, símbolo de la mujer por excelencia– hasta llegar a lo que parece ser un intento de asesinato en su contra. La segunda parte, “Ixión en el Olimpo”, presenta la llegada de Ernesto a Pachuca, el encuentro con un antiguo amor –Ofelia– y con una “muchacha en flor”, Rosa Amalia. Al final, vemos la transmutación del amor en nube: confunde a la primera con la segunda y termina atado a su propia “rueda ardiendo”, el infierno del matrimonio con Rosa Amalia.

Ahora bien, esta mínima trama narrativa es sólo el pretexto para observar la “voluntad de estilo” desde la cual Owen construye su obra. No le interesa narrar la historia por sí misma, sino lo que ésta le sirve para construir una larga digresión lírica sobre la mujer, el amor, el arte, él mismo. Se preocupa de que su narración tenga un *continuum*, pero no se preocupa demasiado por que sea verosímil. Después de una primera parte caótica en cuanto a hilo narrativo, pasa a la segunda, donde parece que empieza a ordenar el argumento, a darle una secuencia temporal. El lector se encuentra ante una ilusión de una certidumbre, pero muy pronto naufraga de nuevo, al advertir el juego del creador. La obra representa una parodia del género, aun de sí misma, y esto es patente en el capítulo 18, “unas palabras del autor”:

Me anticipo al más justo reproche, para decir que así he querido mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes. Sólo el hilo de la atención de los numerables lectores puede unirlos entre sí [...] Ya he notado, caballeros, que mi personaje sólo

tiene ojos y memoria; aun recordando sólo sabe ver. Comprendo que debiera inventarle una psicología y prestarle mi voz. ¡Ah!, y urdir también, una trama, no prestármela mitológica. [...] Es que sólo pretendo dibujar un fante.⁵²

Owen traza, de manera clara, los límites de su obra a través de la ironía. No tiene la intención de realizar una obra a la manera tradicional; por el contrario, pretende dejar en claro el proceso compositivo, hacer transparente su nube. De allí que, al caer en cuenta de que su obra carece de consistencia narrativa, plantee la inutilidad de su esfuerzo:

Pero ahora caigo en la pedantería de esta página que acabo de escribir. [...] Estoy a punto de reconocer que todo lo escrito hasta aquí puede ser pasado por alto.⁵³

Owen se sabe atentando contra la narrativa vista a la manera tradicional, y sabe de su “crimen” contra el género al que invade. Pero no rehuye la responsabilidad. La academia, el entorno social (no olvidemos las acusaciones de “afeminamiento”), el canon estético pueden reprocharle este atrevimiento: “ladrar del viento policía, investigando asesinatos líricos.”⁵⁴ Pero se sabe un paso adelante de ellos. El capítulo 4, “La aparición”, anuncia un nuevo viento en la narrativa. Lo que aparece es la ruptura, la inserción en la corriente mundial; y aquellos que no lo vean, (los “revolucionarios” del debate de 1925) ya están condenados:

La voz de sus amigos. Viajan de Wölfflin a Caso, en un mariposeo ecléctico verdaderamente punible. Merecen quedarse en Caso para siempre. [Sus amigos hablan] con acompañamientos de guitarras y fondo del Popo y el Izta, las pirámides de San Juan y ruinas de conventos churriguerescos. Tema para los autores de corridos. Problema futuro para nuestra peregrina dirección de Antropología.⁵⁵

De todas las Novelas Líricas aquí analizadas, la de Owen es la que mejor consigue plasmar una literatura que es consciente de serlo. Al escribir en tercera persona crea una multiplicidad de niveles narrativos, presentes ya desde *El Quijote*, pero que en manos de

⁵² Owen, Gilberto, *Novela como nube*, op. cit., pp. 170-171.

⁵³ *Ibid.*, p. 174.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 149.

los nuevos narradores se convierte en la necesidad de dejar al descubierto la factura compositiva de sus obras. En *Novela como nube* tenemos a un Owen-autor, consiente de su obra; un narrador que crea a Ernesto y lo sabe personaje de novela, no más; también, como eco de *Niebla* de Unamuno, un Ernesto-personaje que conoce a Gilberto Owen:

Por el camino os contaré El impertinente, novela jamás concluida de G. Owen. Es ingenuo y feliz, come con propiedad, pureza y elegancia. Ya lo veréis académico en 1990.⁵⁶

En este nivel, la inversión de términos (un personaje que se refiere al autor) presenta una de las características más evidentes en el conjunto de la obra de Owen: la habilidad para, a partir de cualquier pretexto, hablar de sí mismo. Estamos frente a un texto íntimamente relacionado con la vida del autor. *Novela como nube* es una imagen que este escritor tiene de sí mismo, es un homenaje a su padre, figura presente no sólo aquí, sino en toda la producción del poeta, y es un recorrido por algunos de los vínculos afectivos más sentidos del autor. No hace falta más que abrir la novela y encontrarse con el capítulo 1, “sumario de novela”, que resulta ser un recuento existencial de la vida del poeta:

Le han dado un gusto por las flores hasta en los poemas: [...] narcisos sobre todo. O poeta o millonario, se dijo en la encrucijada de los quince.⁵⁷

Un escritor como Gilberto Owen, obsesivo por hablar de su destino (recuérdese su *Sindbad el varado*), no puede dejar de lado este tema en un escrito que en muchas maneras es un reflejo de él mismo. Así, se preocupa por definirse en el transcurso de la novela, y en el encuentro con una mujer, el narrador dice de Ernesto:

Ya no recuerda si [le contó] la anécdota que le supone nacido en el mar y llamado también Sindbad, o [...] aquella que le fruncía el entrecejo para que se leyeran en él cosas de gambusinos y filibusteros.⁵⁸

⁵⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 152.

Estamos frente a la imagen ideal que Owen tiene de sí. Él es Sindbad en el poema homónimo, y la caracterización de su padre como gambusino es también una constante en toda la obra oweniana. Y no se trata únicamente de una metáfora, porque su padre fue minero, y esto, además de verlo en otros textos del poeta, se presenta aquí mismo. En el capítulo 17, “El ángel Ernesto”, el personaje ve un ángel ante sí, y el narrador define de la siguiente manera la impresión de aquel: “Lo que al otro [al ángel] le admira es la fortaleza de minero.”⁵⁹ Y para no dejar lugar a dudas, en ese mismo capítulo se refiere a su madre y a la relación del ángel-padre con ella:

El ángel Ernesto habla a Ernesto, y éste comprende que en realidad es el compañero de aquella que él “no osa nombrar”, la que tenía las manos más dulces del mundo. [...] Recuerda que su padre la amaba más aún que a la mina.⁶⁰

Es característico de las Novelas Líricas que los autores se refieran a sí mismos, elípticamente o por el propio nombre. También que viertan parte de su personalidad artística en ellos, y, por supuesto, de sus afinidades literarias. Owen presenta a uno de sus más allegados cofrades literarios, al que además define en cuanto a los rasgos que lo caracterizan como escritor: “O todo se ha desteñado o Ernesto sufre un acromatismo exacerbado, como el alma incolora de su amigo Xavier.”⁶¹ Es de obvia deducción que se refiere a Villaurrutia. El Xavier con X, la descripción de un alma incolora, es referencia inequívoca al autor de *Dama de corazones*.

De esta manera, Owen vierte en su novela sus afinidades filiales, sus vínculos familiares y su propia personalidad. Estamos así ante un texto que refleja al propio autor, ante un Narciso mirándose en su espejo.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 169-170.

⁶¹ *Ibid.*, p. 159.

Pero la autorreferencialidad no sólo es una muestra de la personalidad del autor. Su condición de contemporáneo une a la obra con las corrientes artísticas que, aquí y allá, estaban en boga para entonces. Europa y América estaban inundadas de las escuelas vanguardistas, lo cual se refleja en este texto. Como una galería pictórica, abundan los cuadros cubistas y surrealistas. El capítulo 4, “la aparición”, inicia con una imagen cubista clásica:

Lo mejor es tenderse, cruzado de brazos, ante el rompecabezas plástico de ese rostro descompuesto, como por el olvido, por la lente poliédrica del botellón, allí enfrente. La nariz, bajo la boca, en el lugar del cuello. [...] Dos pares de ojos, en el lugar de las orejas, le brillan como dos aretes líquidos, incendiados.⁶²

Ya antes, en “El café”, se anunciaba un surrealismo que posteriormente será explotado por el autor más ampliamente:

Un mozo tira la luna llena sobre la mesa. El hastío empieza a derramar sobre el techo la leche embotellada en el cigarro, Si las frutas están en la cornisa, el salero estará lleno de azúcar.⁶³

En este tipo de escenas es posible, además, atisbar el lirismo nacido de la ensoñación al que ya hemos hecho referencia anteriormente. En este sentido, señala María del Mar Paúl Arranz, se crea una atmósfera de onirismo total: “no existen fronteras entre lo real, lo vivido, lo soñado o lo sentido. [...] No se sabe cuándo se despierta ni a qué; ni siquiera se sabe qué es el despertar.”⁶⁴ El mismo Owen confiesa páginas adelante su gusto por este tipo de escenas, como un escenario favorable para su novela:

Si yo conociera un paisaje más austero, más aún del cubismo, me habría ido allá a pensar mi novela.⁶⁵

⁶² *Ibid.*, pp. 148-149.

⁶³ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁴ Paúl Arranz, María del Mar, “Contemporáneos: la narrativa de un grupo de poetas”, *op. cit.* 263.

⁶⁵ Owen, *Novela como nube, op. cit.*, p.173.

En la creación de un “discurso visual”, que conjuga a la vez lo onírico con lo pictórico, Owen aprovecha también las técnicas del cinematógrafo. Estos recursos, mezclados con las formas más atrevidas producto de la ensoñación, el cambio de perspectiva y el subjetivismo, crean una secuencia prodigiosa en el capítulo 12, cuyo título es muy a propósito: “Film de ocasión”. Este capítulo es un catálogo de evidencias compositivas, donde el autor alardea de su capacidad creativa. Una película de Búster Keaton, una marina impresionista, un nocturno de Villaurrutia, se entrelazan con una historia que en un renglón está en un trasatlántico y al siguiente en un barco pesquero, en una secuencia idéntica a la de un sueño:

Eva le explica que naufragaron y que esta mala cáscara los ha recogido. Ella, además, le está muy agradecida, porque la salvó de una muerte segura.⁶⁶

Esta parte del texto nos muestra un proceso creativo propio de las tendencias artísticas de la época, al menos en Europa. La superposición de imágenes fragmentadas, que construyen una aparente historia inconexa, son el marco en el que se desarrolla una narración sin argumento, o donde éste es demasiado endeble: “quien habla – o narra– es una conciencia que va acomodando el mundo a sus percepciones. El mundo es un *objeto* observado por un *sujeto* que ordena las acciones, no en relación con la lógica, sino persiguiendo la idea de lograr una composición total: un diseño.”⁶⁷

Dice Aurelio de los Reyes, siempre atento a las relaciones entre la literatura y el cine, que “Owen, más que tener afición por el cine, la tiene por la pintura.”⁶⁸ Esto es cierto, y aun más, podríamos decir que, de todas las escuelas, la que mejor se le da es el impresionismo. El texto está impregnado de un aro impresionista único en la narrativa de la época. El capítulo 5, “Espejo hacia atrás”, es un reflejo fiel de esto:

⁶⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁷ Coronado, “Novela como nube...”, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁸ Aurelio de los reyes, “Aproximación de los Contemporáneos al cine”, en Olea Franco, Rafael, y Anthony Stanton (Eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, *op. cit.*, p. 157.

Crepúsculo de los sentidos. [...] el Pacífico todo amarillo de chinos que infestaban el puerto. [...] Y era algo muy grave y muy triste aquello. Era la agonía de los cinco sentidos.⁶⁹

Otros dos ejemplos:

La tarde, como esas muchachas que se ruborizan queriendo ocultar una hemorragia inesperada, y es como si la sangre les llenara todo el rostro, todo el cuerpo. Alguien, vestido de azul, el único sin manchas de sangre, se columpia, suavemente, en una nube atado de dos pararrayos, como una hamaca de púrpura.⁷⁰

Vislumbra Ernesto que su figura podría resolverse en chorros, en corrientes caídas de luces y colores.⁷¹

Así, tenemos ante nosotros a un poeta que es un excelente creador de imágenes. El uso de los sentidos agónicos para describir su percepción del mundo es de gran calidad. Poco se puede agregar a esta evidencia.

La estructura total de la novela no quiere dejarnos la impresión de una historia contada; quiere, por el contrario, darnos la idea de haber asistido a una galería para contemplar los más diversos cuadros. En ella, “mezcla Owen en la redoma, poesía, prosa, música, pintura, cine, para que de todo eso surja la materia transformada –si no en oro– sí en una magnífica novela. una novela difícil de asir por su misma textura de nube.”⁷² Así, la suposición previa a toda narración de encontrar algún sentido al hilo narrativo desaparece en Owen. El capítulo 23, “La nube”, nos adelanta el desenlace y quizá condensa la endeble trama narrativa:

Comprende que es el final, el minuto en que agonizan los tenores de todas las óperas, y en la pantalla empiezan a ganar los buenos.⁷³

⁶⁹ Owen, *Novela como nube*, *op. cit.*, pp.150-151.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁷¹ *Ibid.*, p. 168.

⁷² Coronado, “Novela como nube...”, *op. cit.*, p. 98.

⁷³ Owen, *Novela como nube*, *op. cit.*, p. 181.

Ya que sabemos que la *Novela como nube* pertenece al género de la Novela Lírica merced a su acusado uso de recursos compositivos propios de esta narración, pero falta saber la manera en que Owen concibe su creación dentro de la creación misma. Parece que la nube, a más de pretexto narrativo mitológico, podría ser cualquier cosa, por ejemplo: “esta manzana era en realidad un puñadito de humo, una sombra de manzana, una nube en forma de manzana.”⁷⁴ Entonces, la nube como novela podría ser una manzana. El sentido final nos resulta inasible porque, ante todo, estamos frente a un poeta, aun en su prosa, y “son las cosas demasiado diáfanas las que no se ven, aire, cristal, poesía.”⁷⁵

En una palabra, estamos ante poesía, ante lo lírico vuelto novela:

Él se había propuesto ser poeta lírico, profesión melancólica, elegante, y, a pesar de ello, estoica, hecha de la constancia de renunciar a los datos exactos del mundo por buscar los datos exactos del trasmundo.⁷⁶

Y la renuncia a los datos exactos significa aceptar la imposibilidad de definición. Pero, entonces, ¿Qué es la nube?:

De las cosas sabemos alguno o algunos de sus aspectos, los más falsos casi siempre. Las mujeres, sobre todo, nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube con su figura.⁷⁷

La nube (la *Novela como nube*), imagen de la mujer transfigurada, no es más que imagen, figura, juego, un mero artificio. Y, como a partir de esta obra quedará claro para la historia literaria mexicana, “la novela, la nube y la mujer son lo inasible por excelencia.”⁷⁸

⁷⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁷⁸ Coronado, Juan, “Prólogo” a *La novela lírica de los contemporáneos*, *op. cit.*, p.22.

3.3 *Dama de corazones*

Frente a la inasibilidad de la nube, se encuentra la condensación de la mujer en una sola imagen, aunque doble: *Dama de corazones* es el retrato perfecto de la estética de Xavier Villaurrutia; quien insistía en referirse a su texto como relato y no como novela:

El texto de *Dama de corazones* no pretende ser el de una novela ni alcanzar nada 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 consientes, por las emociones y por los 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 metáforas, ágil y ligera.⁷⁹

Por supuesto, esta declaración de Villaurrutia proporciona la clave para entender el registro poético de *Dama de corazones*; obra pensada como “un ejercicio dinámico” que sirviera al autor para trabajar ciertos registros literarios que estaba por experimentar en la poesía (recordemos que su obra cumbre, *Nostalgia de la muerte*, se encontraba en formación por estos momentos). Novela más “onírica y psicológica” que las otras, según dicho de Sheridan, se distingue de su grupo por ser la más poética, la menos narrativa, y por ello también la más retraída hacia sí.

Es interesante que, a pesar del desprecio ya señalado de algunos críticos para con estas obras, valiéndose de la expresión “ejercicio” como un ariete para arremeter contra toda la prosa lírica de Contemporáneos, sea precisamente esta novela la que más ha llamado la atención de los modernos cultivadores del género, que ven en ella un asidero estético, origen de sus propias preocupaciones. Por ejemplo, Alberto Ruy Sánchez, quien acuñó el término “prosa de intensidades” para referirse a este tipo de narraciones, señala que la obra no puede ser vista con el lente crítico tradicional:

⁷⁹ Villaurrutia, Xavier, “Prólogo a un libro de cuentos policíacos”, en Villaurrutia, Xavier, *Obras, op. cit.*, p. 816.

Todos los juicios someros sobre la prosa narrativa de Xavier Villaurrutia prenden su fuego en la problemática de los géneros y casi siempre ahí lo agotan. [Pero] ¿Qué importa si no se parece a lo que ahora se conoce como novela o relato? Si ya es criatura anfibia, para qué exigirle que se comporte nada más como pez o nada más como cuadrúpedo. Por qué no apreciar que además vuela, hacia dónde va su vuelo, y, qué objetos maravillosos trae enredados en las alas al regresar de su viaje.⁸⁰

En un sentido semejante se expresa Juan García Ponce que, sin ser propiamente un novelista lírico, sí recurre al juego poético del lenguaje, así como a la temática del eterno femenino común, al menos, en las tres novelas de Contemporáneos aquí estudiadas:

La novela dirige la cuidada frialdad de su lenguaje, la elaborada distancia que las metáforas e imágenes ponen entre ese lenguaje y el objeto que busca definir, a mostrar el vacío de los sucesos, de los gestos, hasta que la verdad de la imaginación, de los sueños, es más precisa y rigurosa que los actos.⁸¹

A decir de Pedro Ángel Palou, esta novela representa “el escudo de armas” de Villaurrutia: presenta sus afinidades estéticas, explicita sus procedimientos artísticos y resulta ser una obra, en algún sentido, autobiográfica. *Dama de Corazones* “bien podría ser la epístola sin nombres ni fechas que lo presentara ante la curiosidad de unos pocos. Julio, el narrador, comparte con Villaurrutia el habla bilingüe, la afinidad con Proust y Picasso, el gusto y el temor a los espejos, algunos amigos (presumiblemente Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer y Enrique González Rojo), la pasión por lo *actual*.”⁸²

Es claro que el alma del autor se representa a través de su creación. Julio “llega desprovisto de pasado, sin recuerdos precisos, incapaz incluso de sentirse a sí mismo, de encontrar su lugar dentro del mundo de las apariencias, dentro de las apariencias del mundo en que se mueve.”⁸³ Este *alter ego* del autor hace evidente su filiación literaria:

⁸⁰ Ruy Sánchez, Alberto, en *Al filo de las hojas*, México, SEP/Plaza y Valdez, 1988, p. 84.

⁸¹ García Ponce, Juan, *Las huellas de la voz. Imágenes literarias*, México, Joaquín Mortiz, 2000, 236.

⁸² Palou, Pedro Ángel, “introducción” a Villaurrutia, Xavier, *Dama de Corazones*, México, UNAM, 2004., p. VIII.

⁸³ García Ponce, Juan, *op. cit.* p. 235.

Cuando los nombres de Apollinaire y Reverdy no sean más que jeroglíficos de un extraño zodiaco. [...] Como cualquier personaje de Jean Girardoux. [...] Y de la nueva lectura más atenta de las obras de Proust.⁸⁴

Al igual que Owen, además de las referencias autobiográficas, están las del círculo inmediato que lo rodea. Así como en *Novela como nube* Villaurrutia es caracterizado por el primero, él se encargará de presentarse y de presentarnos al tercero de nuestros narradores:

Imagino que no puedes pensar en mí, tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia. [...] Quiéreme así, frívolo, alegre, con mi concepto de la vida y del arte como un deporte distinguido y nada más. En el agua del aire se desvanecen las ondas que hicieron, al caer, las palabras.⁸⁵

Mi amigo Jaime dice con la misma voz conmovida que usa sólo en las grandes medias horas, rimada con su corbata plastrón, la oración fúnebre. Me conoció menos de lo que yo pensaba. Confiesa que llegó a admirarme, pero yo adivino que no ha escrito el pensamiento siguiente: “a pesar de mi falta de virtudes.”⁸⁶

El rasgo característico de la Novela Lírica presente en *Dama de corazones* es la construcción de una estructura narrativa estática a partir de la ensoñación. Acaso la más lírica de las tres, y por ello la menos narrativa, en ella prácticamente no pasa nada, salvo la sucesión de imágenes y sueños del protagonista. Siempre ajeno, siempre distante ante la vitalidad cotidiana, este “poeta sombrío” prefiere que la acción ocurra fuera de la vigilia: “comprendo que he despertado para caer definitivamente en el sueño.”⁸⁷ A partir de ese momento, se desarrollará la parte más dinámica del texto, que es precisamente un viaje en barco (como en Owen) y la visión de su propio entierro, donde aparece su “amigo Jaime” (Torres Bodet, se entiende) para decir la oración fúnebre.

Esta secuencia onírica, además, demuestra el interés de Villaurrutia por el cine, explicitado en el propio texto: “el esfuerzo cinematográfico de producir dos o tres

⁸⁴ Villaurrutia, Xavier *Dama de corazones*, op. cit., p. 588-589.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 582.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 586.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 583.

lágrimas.”⁸⁸ Aurelio de los Reyes, otra vez, concibe a *Dama de corazones* como una obra construida sobre la base de 17 cuadros o secuencias cinematográficas, donde, en esta visión del sepelio propio, el “yo” puede contemplarse desde afuera, en virtud de que el sueño ofrece la posibilidad del desdoblamiento y de la perspectiva. De los Reyes percibe a esta conciencia desdoblada como un “ojo cinematográfico” – la cámara de cine– “como un escudo que, al captar los estímulos y fijarlos en la insensibilidad del nitrato, defiende al autor de todo aquello que hiere su sensibilidad enfermizamente romántica.”⁸⁹ Gracias a ello, la voz narrativa puede conocerse mejor: “ahora s  de qué modo camino y cuál es mi estatura con relación a las personas y las cosas.”⁹⁰

Precisamente, esta obra representa el afán de Villaurrutia en su desapego del mundo. Una de las ideas más recurrentes sobre esta obra, desde su publicación, es que se trata de una construcción plástica muy bien lograda, pero, en ocasiones, carente de vitalidad. Enrique González Rojo, al saludar su aparición, ya lo percibía: “contiene en sí un afán geométrico, una intención matemática, que la depura. A veces, el relato se insensibiliza. [...]Ante todo, pretende crear una visión plástica del objeto [...] pero que carece de un cálido aliento vital.”⁹¹ Y es que en esta elegancia de estilo, que domina el estremecimiento y lo somete a la forma, el autor se desarraiga hasta de su sombra: “dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin mi sombra.”⁹²

En un excelente ensayo sobre *Dama de corazones*, Gilda Rocha Romero analiza la importancia que para la construcción de este texto tiene el valor mismo de la palabra, en su función poética. A decir de ella, “estamos pues, ante un narrador cuya palabra expresa el mundo de los sueños y que busca, además, fundirse con otros seres para

⁸⁸ *Ibid.*, p. 587.

⁸⁹ Aurelio de los reyes, “Aproximación de los Contemporáneos al cine”, *op. cit.*, p. 154.

⁹⁰ Villaurrutia, Xavier, *Dama de corazones*, *op. cit.*, p. 584.

⁹¹ González Rojo, Enrique, “Dama de Corazones”, en *Obra completa*, *op. cit.*, pp. 314-315.

⁹² Villaurrutia, Xavier *Dama de corazones*, *op. cit.*, p.593.

confirmar su existencia.”⁹³ La primera idea ya ha sido analizada, vayamos a la segunda. Julio se encuentra frente a una dualidad de “muchachas en flor”, las cuales oponen sus rasgos a partir, precisamente de lo que importa a Villaurrutia: la literatura y la escritura:

[Susana] lee novelas, poesías. [...] Escribirá con rapidez, sin ortografía, en párrafos interminables que habrían de estar llenos de punto y coma, si cuidara de la puntuación.⁹⁴

[Aurora] Lee obras de teatro. [...] Estoy seguro que pertenece a la flora punto menos que extinta de mujeres que escriben con lentitud, en párrafos largos, repitiendo la letra dos o tres veces, cuidando de la ortografía.⁹⁵

A partir de esta dualidad, la primera se convertirá en el mundo del ensueño, en el *anima* del espíritu compartido. Susana representa la irrealidad, la autonomía respecto de las reglas mundanas: libre de formulismos, espontánea, ágil, soñadora, voluble, dispuesta al juego, informal, distraída. Por el contrario, Aurora es el *animus* de la carta bicéfala, representa la realidad externa que Julio no logra conciliar con su mundo íntimo. A pesar de ello, constituyen una misma figura:

Aurora, Susana. Me encuentro dando vueltas al mismo asunto, al modo de jugador que hace girar en sus manos la única carta que le queda, indeciso y obligado ineludiblemente a lanzarla. Sólo que mi carta tiene dos figuras. Sólo que mi carta es la “dama de corazones”.⁹⁶

Es así entonces que, en esta mano de baraja, Villaurrutia, a la par que entremezcla digresiones líricas y construye imágenes de gran fuerza poética, presenta una oposición que, en el plano estético, resulta de una muy lograda fusión de dualidades: narrativa y lírica, intensidad y desapego, *animus* y *anima*: sin ambigüedad de ningún tipo, Juan Coronado señala: “la escritura de Villaurrutia sabe ser masculina y femenina en la dosis justa y en los momentos precisos.”⁹⁷ Sin embargo, en el plano de la anécdota trabajada,

⁹³ Gilda Rocha Romero, “El valor de la palabra en Dama de corazones”, en VV. AA., *Multiplicación de los contemporáneos. Ensayos sobre la generación*, México, UNAM, 1988, p. 238.

⁹⁴ Villaurrutia, Xavier *Dama de corazones*, op. cit., p.575.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 576.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 580.

⁹⁷ Coronado, Juan, “Prólogo” a *La novela lírica de los contemporáneos*, op. cit., p.26.

la asunción de la dualidad representa más bien una imposibilidad de elección, pues Julio no pretende dejar su estado de desapego al mundo, su vida en lo onírico, más que en el mundo habitado durante la vigilia. Esta oposición es magistralmente reseñada por Rocha Romero:

La obra se construye con base en el intento del narrador por unir dos realidades que se oponen: una de carácter interno expresada por la voz del intelecto y que no es susceptible de ser nombrada o explicada por la palabra cotidiana, y otra externa concreta que la palabra expresa y reduce pues excluye el mundo de la imaginación.⁹⁸

Al no poder inclinarse por ninguno de los personajes femeninos, pues ello implicaría renunciar a lo que significa el otro, la elección del protagonista es la más sencilla, acaso la más difícil, pero la única que lo deja satisfecho: “Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir.”⁹⁹

Por supuesto, la obra de Villaurrutia evidencia una arquitectura endeble, propia de su categorización genérica de Novela Lírica, híbrida. A la par del dilema planteado, la obra es abundante en plasticidad, hallazgos poéticos geniales y atmósferas de enorme sutileza, en que el uso del lirismo da los mejores tonos del poeta, los cuales van, a la manera clásica, de la imagen: “hay un anticipo del otoño en el tapíz naranja maduro del comedor”¹⁰⁰; hasta la sinestesia: “en el agua del aire se desvanecen las ondas que hicieron, al caer, las palabras”¹⁰¹.

Ya nos referimos a Owen como el mejor novelista lírico, el que mejor conjuga las posibilidades híbridas de la Novela Lírica. Vemos, en este último aspecto, al mejor lírico de los tres autores, Villaurrutia. Vayamos ahora al más narrador de ellos, Torres Bodet.

⁹⁸ Gilda Rocha Romero, “El valor de la palabra en *Dama de corazones*”, *op. cit.*, p.222.

⁹⁹ Villaurrutia, Xavier *Dama de corazones*, *op. cit.*, p.596.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 574.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 578.

3.4 *Margarita de niebla.*

Jaime Torres Bodet constituye un caso especial dentro de los novelistas líricos que aquí estamos analizando. Por un lado, es el que mayor dedicación pone en el trabajo prosístico –su *Narrativa completa* llena dos volúmenes–; por el otro, no sólo lo calificó de simple “ejercicio de prosa nueva”, sino que lo expulsó de su producción literaria, al no incluir “ni un capítulo de ellas” en sus *Obras escogidas*.

A pesar de esta relación contradictoria del autor con sus relatos, hay un hecho que resulta innegable: la persistencia de Torres Bodet en la producción narrativa se debe a que él es el gran narrador del grupo de Contemporáneos. La ironía de Sheridan en este sentido –“Torres Bodet quería ser poeta a costa de su talento narrativo”– apunta a una de las zonas más estables de los juicios críticos sobre este autor: “Dueño de un mayor empaque de novelista que el resto de sus amigos” (Christopher Domínguez Michael); “un examen imparcial hace ver que la obra en verso de Torres Bodet es secundaria y casi carece de valor al lado de su obra en prosa” (Rubén Salazar Mallén); “escribe poemas muy trabajados, muy perfectos, pero carentes de auténtica emoción; [en cambio,] las novelas y cuentos de Torres Bodet, [resultan] más hechos y representativos que los de Novo, Villaurrutia y Owen” (Emmanuel Carballo).

En este sentido, hay algo que debemos dejar claro: *Margarita de Niebla* es el primer trabajo de prosa narrativa de Torres Bodet, y adolece de una cierta dosis de artificio; pero aun así, representa una pieza fundamental en el desarrollo del lirismo narrativo que tanto bien ha hecho a la prosa mexicana. Es el propio autor quien da noticia de su intención al escribir esta Novela Lírica:

La controversia sobre el arte puro acabó por estimularme para afrontar –no ya en el verso, sino en la prosa– las supuestas dificultades del estilo “moderno” de aquellos días. [...] Más que los caracteres de los personajes que me proponía esbozar, me interesaba el paisaje que estaba

dispuesto a proporcionarles [...] Tenía la convicción de que un relato como el que me preparaba a escribir se acercaría más al poema en prosa que a la novela. En consecuencia, era conveniente reducir al mínimo el argumento y procurar que los episodios, más que anécdotas vivas, fuesen pretextos para la confrontación de dos sensibilidades.¹⁰²

Sin embargo, es el propio Torres Bodet quien se encarga de señalar lo que él considera sus limitaciones en el género narrativo:

Acaso mi admiración por los grandes maestros de la novela me haya obligado a sentir, de manera más clara, cuáles son mis limitaciones para afrontar ese género literario. Entre el respeto por los maestros universales y el arrepentimiento por los errores en que hubiera podido incurrir no cabía, a mi juicio, la menor duda. Opté, desde luego, por el respeto.¹⁰³

El conjunto de juicios críticos sobre esta parte de la producción –mucho más abundante que la de Owen o Villaurrutia– de Torres Bodet, se sintetiza en el prólogo a la edición de su *Narrativa Completa*:

Son exhibiciones, floreos de prosa, gimnástica y vencimiento de dificultades, más que de relaciones dejadas fluir, como serían las de los enormes autores, gigantes, a quienes admiró, estudió y explicó en libros y en conferencias –Balzac, Tolstoi, Proust, Galdós, Dostoievski, Stendhal–.¹⁰⁴

En Torres Bodet opera una paradoja al ser el “más novelista” de los tres. Por una parte, esto redundaba en ganancia en lo narrativo, por la mejor construcción de su estructura; pero, al mismo tiempo, su exquisito trabajo con el lenguaje opera en ese mismo nivel, el estructural, haciendo de sus imágenes una subordinación al conjunto de la obra. No existe la digresión lírica en estado puro, sino un cúmulo de artificios poéticos que se relacionan con el plan general de la obra, que es menos “juego” y más “preocupación”. En suma, la frontera genérica está más claramente delimitada en él, y, en consecuencia, el hibridismo genérico resulta menos afortunado de tan planeado. Una imagen de la

¹⁰² Torres Bodet, Jaime, “Tiempo de Arena”, *op. cit.*, p. 318.

¹⁰³ Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, *op. cit.*, p. 287.

¹⁰⁴ Solana, Rafael, “Prólogo” a Torres Bodet, Jaime, *Narrativa completa*, (2 vols.), México, Eosa, 1985, p. 10.

propia obra ayuda a entender esto: “parece que estuviéramos sumergidos en una piscina de aire líquido en que los movimientos se deslizaran con una lentitud elástica.”¹⁰⁵

Margarita de Niebla, puesto que contrasta lo extranjero con lo vernáculo, y la cultura con algo que puede calificarse de encanto casero, no puede evitar que se la interprete como simbólica de la controversia entre cosmopolitas y mexicanizantes. De manera que el protagonista “parece elegir lo extranjero y rechazar lo vernáculo. Sin embargo, Carlos no rechaza realmente a Paloma, sino que descubre en ella el fundamento sobre el cual levantar la comunicación con Margarita. En otras palabras, la autoctonía proporciona la base sobre la cual puede existir el cosmopolitismo.”¹⁰⁶:

El secreto de la desconfianza que me contuvo siempre ante Margarita durante los meses de nuestra amistad me asalta ahora, brusco. Nuestras razas se repugnan. Ante su pasado lleno de leyendas –como ante la policromía de un vitral– el mío se descompone en los colores simples que refleja. ¡Qué otro sabor advertí en cambio en los silencios de Paloma! Como yo, era ella más inteligente que Margarita, pero su superioridad individual venía a menos ante la superioridad hereditaria de su amiga. “Con ella es con quien debí casarme.” Pienso.¹⁰⁷

Esta interpretación resulta interesante, en un autor interesado en conciliar posturas, merced a su pertenencia estética a una, pero burocrática a la otra.

El estilo, por último, se aparta por igual de la simplicidad sintáctica y de la ornamentación superflua (presente sin embargo algunas veces en *Margarita de Niebla*) que dificulta la lectura y entorpece la conducción de sentimientos e ideas: el estilo de este tipo de obras es difícil pero no hermético, es moroso pero nunca estático, es poético pero no olvida sus compromisos con la prosa narrativa:

¿Quién me salvará de esta duda, ahora que la timidez de Paloma ha vuelto a caer, como una lápida, sobre la inteligencia de sus observaciones precisas?¹⁰⁸

¹⁰⁵ Torres Bodet, Jaime, *Margarita de Niebla*, op. cit., p.130.

¹⁰⁶ Brushwood, John S., *México en su novela*, op. cit., pp.342-343.

¹⁰⁷ Torres Bodet, Jaime, *Margarita de Niebla*, op. cit., p.179.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 159

Es otra vez Juan Coronado quien nos ayuda a mirar el conjunto de la obra: “Casi podríamos atrevernos a señalar que la novela es vanguardista cuando describe el paisaje (con su velocidad urbana que no quieres saber ya nada de cuestiones telúricas); romántica en su concepción de los personajes femeninos y en la búsqueda del ideal, y modernista, en algo que podríamos llamar la escenografía, el mundo de los objetos.”¹⁰⁹ Desde el inicio de la novela esto resulta claro:

No puedo aceptar que el recuerdo de ese rostro, la memoria de esa mirada sean, en mí, un principio de amor.¹¹⁰

El escenario narrativo entonces presentará mayor consistencia, y Margarita será una imagen literaria, a la vez que un personaje:

Como la tela mal restirada de un retrato de mujer, la imagen de Margarita, ceñida apenas por el marco de la ventana en que mi fantasía la coloca, se llena de islas y de arbitrarios silencios.¹¹¹

Nuevo Fausto ante el umbral de Margarita...¹¹²

La niebla se disipará, y al final sólo queda la certeza del equívoco: “La mirada de Paloma, fría ahora y magnética como una brújula, señala la dirección de mi error.”¹¹³

El gran defecto de Torres Bodet es que, al final, prefirió ser un escritor al servicio de una cultura social y no perteneciente a un cenáculo puramente artístico. Ciertamente, el joven Jaime se acercó al espíritu rebelde de los miembros de su generación al lanzarse a la aventura de una nueva prosa, pero al final, “Torres Bodet acaba cometiendo el pecado que Valéry endilgaba a la novela: *la marquise sortit a cinq heures*.”¹¹⁴ Es una

¹⁰⁹ Coronado, Juan, “Prólogo” a *La novela lírica de los contemporáneos*, op. cit., pp.24-25.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.101.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 161-162.

¹¹² *Ibid.*, p. 113.

¹¹³ *Ibid.*, p. 158.

¹¹⁴ Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo I*, op. cit., p. 557.

lástima este cambio de dirección, pero ya no había vuelta atrás para él. A pesar de ello, ahí queda *Margarita de Niebla*, como testimonio de ese joven Jaime que algún día quiso ser verdadero contemporáneo del mundo.

3.5 *La señorita Etcétera.*

“Quería convencerme de que nuestra vida es vulgar, como la de cualquiera, de que no éramos más que unos visionarios, de que era indispensable hacer una revolución espiritual. Sanear las mentalidades de tanto romanticismo morboso...”¹¹⁵ Esta declaración del protagonista de *La señorita Etcétera* retrata, me parece, bastante bien las intenciones que, para con la prosa narrativa, tuvieron tanto su autor, Arqueles Vela, como los narradores de Contemporáneos.

¿Por qué incluir la novela de Arqueles en este *corpus*? Primero, por ser la más radical apuesta en la historia de la narrativa mexicana en el sentido de sintonizar la tradición anquilosada a la nueva hora del mundo. Segundo, porque el propio autor, al denominarla “novela poemática”, la enmarca en esta hibridación genérica de que hemos venido hablando. Tercero, porque Vela requiere ser revalorado, puesto en la órbita justa que le corresponde, y no simplemente considerado como el gran autor olvidado de la Vanguardia, lugar que le asignan los críticos con afán más condescendiente que de auténtico reconocimiento.

Pero, además de todo ello, la obra de Arqueles presenta grandes puntos de encuentro con Owen, Villaurrutia y Torres Bodet: el subjetivismo, la primacía del “yo” como eje del relato, la trasgresión de los moldes tradicionales del género y hasta la búsqueda del eterno femenino están en la literatura del estridentista. En definitiva,

¹¹⁵ Vela, Arqueles, *La señorita Etcétera*, en *Cuentos del día y de la noche*, México, Ediciones Botas, 1962, p. 293.

Contemporáneos y Estridentistas se hallaban más cercanos narrativamente de lo que sus mutuos desdenes dejaban traslucir.

Ahora bien, Esta cercanía no es sólo una coincidencia temporal, como se ha querido ver. El paralelismo de tramas que guarda *La señorita Etcétera* con el resto de las Novelas Líricas es evidente: Un hombre, por una causa fortuita, una huelga de obreros ferrocarrileros, conoce a una mujer que, en el vértigo de la novela, se irá convirtiendo en cada una de las mujeres que salen al paso del protagonista. Por supuesto, éste debe decidir con cual de ellas se quedará, y al final, en ese juego onírico de transmutación tan de la Novela Lírica, la mujer se prolonga hasta el infinito:

Presentía sus miradas, etc... Sus sonrisas, etc... Sus caricias, etc... Estaba formada de todas ellas...¹¹⁶

Es el propio Vela quien se encarga de presentar la estética de su novela, y en esa formulación teórica queda de manifiesto su correspondencia con las novelas de Contemporáneos, en relación con el modelo teórico aquí trazado: “Las tendencias antiguas sujetaron la emoción a un esquema, a un itinerario para presentarla como una obra de equilibrio arquitectónico, de orfebrería y no como una obra imaginal y emocional. [...] Lo real y lo natural en la vida es lo absurdo. Lo inconexo. Nadie siente ni piensa con perfecta continuidad. Nadie vive una vida como la de los personajes de las novelas románticas.”¹¹⁷

Pero la historia es lo que menos interesa en la obra, son las posibilidades del lenguaje, las nuevas formas de comunicación que emplea Vela. La utilización de los tres recursos clásicos –imagen, comparación y metáfora– se desenvuelve con un ritmo que

¹¹⁶ *op. cit.*, p. 295.

¹¹⁷ Vela, Arqueles, “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, en Mendoça Teles, Gilberto y Klaus Müller-Bergh, *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo I, México y América Central*, Madrid, Iberoamericana, 2000, p. 115.

no otorga respiro al lector y lo introducen un clima de vértigo estético. Se posesiona en tal grado de torbellino que el lector se sumerge en un estado poético de continuos deslumbramientos, pero con una saludable originalidad de saber que no ha encontrado ni la motivación fácil, ni la cursilería, ni el lugar común:

Todos los pasajeros habíamos urdido esa fugaz amistad de calceta provisional que se urde durante el ocio de un camino vertiginoso de hierro. [...]

Cuando empezó a estilizarse la decoración imaginista, me di cuenta de que había estado alucinado de un sueño. [...]

Pensé. Ella podría ser un estorbo para mi vida errátil, para mis precarios recursos. Lo mejor era dejarla ahí, dormida. Huir...¹¹⁸

Desde la imagen poética tradicional (“muchas veces la esperé con un vacío interior”), pasando por la visión de un surrealismo presentido (“en mi imaginación ya no existía solamente ella, no era solamente ella; se fundía, se confundía con esta otra ella que me encontraba de nuevo en el rincón de un café”), hasta la frase atentatoria contra la estabilidad en su representación burocrática (“cambié de traje, de humor, de maneras. Mi rebeldía casi se iba acostumbrando a esa existencia de calcomanía de las oficinas”), *La señorita Etcétera* representa ese momento fundacional de la literatura mexicana que en este trabajo hemos intentado trazar. De nuevo, en una entrevista, el propio autor se encarga de reseñar su trabajo (no en autoelogio, sino a manera de reproche a la cortedad de miras que la crítica ha tenido con su obra):

fue la primera novela que viola la estructura tradicional en nuestras latitudes hispanoamericanas. *La Señorita Etcétera* viola los conceptos de tiempo y de espacio y elimina a los personajes. *La Señorita Etcétera* es una novela en donde el Yo es el determinante; y es el Yo, lo subjetivo, lo que convierte personajes a los transeúntes, a la idea que se tiene acerca del hombre, de la mujer. Inclusive el paisaje forma parte; por eso la denominación de novela poética. [...] Si ustedes releen *La Señorita Etcétera* verán que es el Yo el que crea todo: los conflictos, las realizaciones; la realidad que existe no existe sino a través del Yo.¹¹⁹

¹¹⁸ Vela, Arqueles, *La señorita Etcétera*, op. cit., p. 280-281.

¹¹⁹ Bolaño, Roberto, “Tres estridentistas en 1976”, en *Plural*, Vol. 6, No. 42, Noviembre 1976, p. 50

Es entonces que juicios más ligeros sobre ella merecerían ser repensados. Hubo incluso quien, negando toda existencia a *La señorita Etcétera*, mencionó que Arqueles sólo escribió una novela: *El café de nadie*, de 1925. Es cierto que esta segunda obra del estridentista podría estar más cercana en el tiempo a las Novelas Líricas aquí analizadas, pero el aliento renovador fundacional en nuestra narrativa corresponde, sin duda alguna, a la primera.

Es una lástima, insisto, el desprecio crítico que no sólo esta obra de Arqueles Vela, sino toda su producción han tenido. Al repensar la importancia del papel de la Novela Lírica en nuestra tradición literaria, insertando a la narrativa de Vela en ese contexto, esperamos contribuir a la revaloración que este conjunto de obras merecen. En el establecimiento mismo de su génesis, así como en su caracterización, ojalá se encuentren los elementos mínimos necesarios para que tal cosa ocurra, al menos ese es el deseo de este trabajo.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo, nos hemos empeñado en resaltar la importancia de entender el entorno que enmarca el surgimiento de estas novelas como un doble contexto: el ideológico, respuesta a un debate nacional sobre el deber ser del novelista; el artístico, en tanto obras insertas en un proceso de renovación estética que pone el acento en la “voluntad de estilo” más que en el contenido anecdótico.

En relación con esta necesidad planteada, entender los componentes que se presentaron en la polémica de 1925, los grupos que participaron, las diversas ópticas bajo las cuales los bandos en pugna concebían el quehacer literario —los unos, “revolucionarios”, como “compromiso ineludible con las clases laborantes”; los otros, “afeminados”, como “obra de rigor autocrítica, exenta de localismos pintorescos”—; se vuelve imprescindible para entender esa actitud vital, desde la cual el novelista lírico opuso a la exigencia de un momento histórico concreto una respuesta desde la única trinchera para él posible: asumir su condición de “moderno”, entablar un diálogo con un presente más allá de las fronteras nacionales.

Al asumir el narrador lírico esta postura, de forma clara muestra su filiación a las transformaciones que, a la par que en el terreno de lo social nacional, se daban en el terreno de lo estético internacional. Mediante un recorrido por tales transformaciones, pudimos entender que la propuesta de este híbrido genérico poco tenía de evasionista; al contrario, su obra corresponde, de manera puntual, a los hechos y acontecimientos del momento presente.

Aun más: mientras que en el terreno interno combatía con el sector que exigía la proclamación de un realismo social absoluto, en el plano de lo eterno le tocó lidiar con esa idea que, a fuerza de repetirse, se ha vuelto más cliché que contenido: la afirmación de Ortega y Gasset sobre una presunta “deshumanización del arte” del nuevo siglo. En este sentido, dejamos claro que, bien mirada, la obra de Ortega y Gasset sobre el tema, lejos de condenar la práctica artística de nuevo cuño, aporta elementos que permiten entenderla precisamente en ese terreno, el artístico, al que no se le puede exigir que abandone su condición primigenia de arte.

Por supuesto, todas estas consideraciones y reflexiones sobre el papel del novelista y su obra durante el siglo XX, en un contexto más amplio que el solo debate estético, tienen como resultado dos propuestas narrativas específicas, concretas, que explicitan de manera clara las opuestas miradas que el fenómeno literario tiene: a la Novela de la Revolución, cuyas características fueron también precisadas aquí, se opone nuestra Novela Lírica mexicana.

El objeto de estudio central para este trabajo, tal y como se fue dibujando en sus contornos generales, aunque no definitivos –género híbrido al fin y al cabo– representa una apuesta radical de renovación estética. No sólo tiene a su favor el hecho de concebirse, la obra, como mero artefacto literario, sin fronteras particulares, sino que además el autor, hombre de condición decididamente moderna, asume su realidad de artista, explicita los términos de su creación y resuelve, ante la entropía de ese mundo, construir los caminos que mejor le ayuden a entenderlo: la ensoñación como la mejor frontera del artista.

Por supuesto, estas obras son tributarias de procedimientos ya presentes en la época, pero su gran novedad consiste en aclimatarlos al contexto nacional: la mutación

de la estructura de la obra; el cambio de perspectiva que contrapone lo subjetivo a la objetividad realista, el uso de técnicas cinematográficas o la decidida participación cómplice por parte del lector.

La caracterización de la Novela Lírica no puede quedar completa sin atender al autor que, a un tiempo, representa el clímax del género concebido a la manera tradicional y el uso de las técnicas de más reciente aparición: Marcel Proust. En tal sentido, las Novelas Líricas de Contemporáneos cuentan en la obra del francés con el trasfondo argumental que da sustento a su obra: *A la sombra de las muchachas en flor*.

Mediante el análisis de las obras, comprobamos que las innovaciones estilísticas asumidas por los mexicanos presentan una serie de características afines, como el trasfondo argumental o la construcción plástica de sus obras, pero también presentan divergencias atendibles: Mientras que Owen es el gran creador de la narrativa lírica; Torres Bodet es el mejor de sus narradores, y Villaurrutia el más lírico de los tres.

De esta forma, la responsabilidad que asumimos para con este género al inicio del trabajo creemos que queda atendida, al menos en un primer momento: demostrar cómo, desde la determinación del contexto que da sentido a la aparición de estas obras, y junto con la elaboración del marco teórico adecuado para entender sus características, podemos visitar estas obras, a fin de reconocer todo lo que tienen de valía artística.

Por último, es necesario señalar que nuestra responsabilidad no está agotada en este trabajo, pues es de vital importancia repensar la historia de la narrativa mexicana en función de las aportaciones que la Novela Lírica hizo a esa historia. Un Rulfo, un Revueltas, un García Ponce, o un Elizondo, por mencionar sólo algunos nombres al azar, podrían ser mejor apreciados si lo intentamos hacer con una nueva lente. A ello, y no a otra cosa, aspira esta génesis y caracterización de la Novela Lírica en México.

BIBLIOGRAFÍA

Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1989.

Azuela, Mariano, *Los de abajo*, México, FCE, 1995.

_____, *3 novelas de Mariano Azuela. La Malhora, El desquite, La luciérnaga*, México, FCE, 1995.

Bachelard, Gastón, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982.

Barthes, Roland, *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1991.

Bolaño, Roberto, "Tres estridentistas en 1976", en *Plural*, Vol. 6, No. 42, Noviembre 1976, pp. 49-60.

Brushwood, John S., *México en su novela*, México, FCE, 1973.

Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Alfaguara, 2005.

Cerrada Carretero, Antonio, *La novela en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1983.

Chabás, Juan, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, La Habana, Cultural S.A., 1952.

Coronado, Juan, *Fabuladores de dos mundos*, México, UNAM, 1984.

_____, (Ed.), *La novela lírica de los contemporáneos. Antología*, México, UNAM, 1988.

Correa Pérez, Alicia y Arturo Orozco Torre, *Literatura universal. Introducción al análisis de textos*, México, Pearson educación, 1998.

Cosío Villegas, Daniel (Coord.), *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1981.

Cuesta, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, SEP/FCE, 1985.

Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1972.

- Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, FCE, 1989.
- Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo I*, México, FCE, 1989.
- Escalante, Evodio, *Elevación y caída del estridentismo*, México, CONACULTA, 2002.
- Espina, Antonio, *Ensayos sobre literatura*, España, Pre-textos, 1994.
- Freedman, Ralph, *La novela lírica*, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- García Ponce, Juan, *Las huellas de la voz. Imágenes literarias*, México, Joaquín Mortiz, 2000.
- Giménez Frontín, José Luís, *Movimientos literarios de vanguardia*, Barcelona, Salvat, 1973.
- González Rojo, Enrique, *Obra completa: versos y prosa 1918-1939*, México, Siglo XXI, 2002.
- Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Guzmán, Martín Luis, *La sombra del caudillo*, México, Porrúa, 1997.
- List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1986.
- Martínez, José Luis, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, México, CONACULTA, 2001.
- Maurois, André, *En busca de Marcel Proust*, Argentina, Espasa-Calpe, 1958.
- Mendoça Teles, Gilberto y Klaus Müller-Bergh, *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo I, México y América Central*, Madrid, Iberoamericana, 2000.
- Olea Franco, Rafael, y Anthony Stanton (Eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, México, Porrúa, 1999.

Ortiz de Montellano, Bernardo, *Obras en prosa*, México, UNAM, 1988.

Owen, Gilberto, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, México, CONACULTA, 1990.

_____, *Obras*, México, FCE, 1996.

Palou, Pedro Ángel, *Escribir en México durante los años locos. El campo literario de los Contemporáneos*, México, BUAP/FONCA, 2001.

Paúl Arranz, María del Mar, “Contemporáneos: la narrativa de un grupo de poetas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 553-54, julio-agosto 1996, pp. 255-269.

Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1990.

Pimentel, Luz Aurora, “La sombra de las muchachas en flor”, en *Anuario de letras modernas*, Volumen 9, 1998-199, pp. 65-108.

Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido I. Por el camino de Swann*, España, Alianza Editorial, 2005.

_____, *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor*, México, Lumen, 2004.

Rodríguez Fischer, Ana (ed.), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999.

Ruy Sánchez, Alberto, *Al filo de las hojas*, México, SEP/Plaza y Valdez, 1988.

Salazar Mallén, Rubén, “Los prosistas de contemporáneos”, *Casa del tiempo*, Vol. IV, No. 48, enero de 1985, pp. 24-30.

Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997.

_____, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1975.

Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.

_____, (ed.), *Monólogos en espiral. Antología de la narrativa de los Contemporáneos*, México, INBA, 1982.

Torres Bodet, Jaime, *Margarita de Niebla*, México, UNAM, 2005.

_____, *Narrativa completa (2 vols.)*, México, Eosa, 1985.

_____, *Obras escogidas*, México, FCE, 1994.

Vargas, Margarita, “Las novelas de Contemporáneos como ‘textos de goce’”, *Hispania*, Vol. 69, No. 1, marzo de 1986, pp. 40-44.

Vela, Arqueles, *Cuentos del día y de la noche*, México, Ediciones Botas, 1962.

Villaurrutia, Xavier, *Dama de Corazones*, México, UNAM, 2004.

_____, *Obras*, México, FCE, 1966.

VV. AA., *Multiplicación de los contemporáneos. Ensayos sobre la generación*, México, UNAM, 1988.