



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA NOCIÓN DEL EXILIO COMO PRINCIPIO DE COMPOSICIÓN

EN LAS REVISTAS

ORPHEU (LISBOA, 1915) Y *ULISES* (MÉXICO, 1927)

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS

(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA

DAVID CLEMENTE ZAMORA

TUTOR

DR. RODOLFO MATA SANDOVAL

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

MÉXICO, D.F. ENERO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
Capítulo 1. Génesis e historia de <i>Orpheu</i> y <i>Ulises</i>	10
<i>Orpheu</i> , revista trimestral de literatura.....	10
<i>Ulises</i> , revista de curiosidad y crítica.....	26
Capítulo 2. La revista <i>Orpheu</i> y la crisis del yo.....	42
Recuperación del mito de Orfeo.....	42
El viaje por medio del sueño.....	46
La crisis del yo.....	56
Capítulo 3. <i>Ulises</i> y el viaje.....	70
Recuperación del mito de Ulises.....	70
El viaje interior.....	76
El viaje de los otros.....	77
El viaje de regreso.....	86
Conclusiones.....	103
Bibliografía.....	107

INTRODUCCIÓN

El exilio es una experiencia humana milenaria y universal. Innumerables son las personas que han tenido que abandonar su tierra natal a causa de determinados condicionamientos históricos (guerras, dictaduras, nacionalismos exacerbados, expulsión de intelectuales). A este respecto, la literatura nos ha mostrado prolífica y reiteradamente sus motivaciones y consecuencias.

La literatura, asimismo, ha ampliado los sentidos de la palabra exilio. Para Claudio Guillén (1998), la diversidad de realidades que la palabra exilio denota se debe a que en determinado momento cierto escritor convirtió esta experiencia humana “en cauce efectivo de su obra y, por ende, en componente del repertorio temático formal que hace posible y que propicia la escritura literaria de sus sucesores” (53). Así pues, al tematizar el exilio, se dio paso a una idea que se independizó de la situación directa, lo que significó que los escritores no necesariamente tuvieron que sentir o padecer el abandono de la tierra natal para abordar, por ejemplo, los sentimientos que se viven en un sistema cultural dominado por políticas contrarias a los ideales personales.

Una vez tematizado, el exilio representó otras realidades, como el sentimiento de vivir exiliado de la propia existencia al no encontrar certezas en el mundo que lo rodea; la nostalgia de que la verdadera vida está en otra parte y, por tanto, se vive exiliado de ella; el sentimiento de pérdida del “sí mismo” que conduce a veces a fugarse hacia otros tiempos (a la infancia u otras épocas históricas); el viaje por medio de la mirada, el sueño o la imaginación a otras realidades alienantes; la soledad del artista incomprendido que además muestra en sus innovaciones lingüísticas la ruptura con su medio. Estas otras representaciones las experimentó sobre todo el “moderno poeta o intelectual exiliado sin

salir de su país, desterrado por su propia voluntad” (Guillén, 1998: 30).

El punto de partida de esta investigación es que los grupos que fundaron las revistas *Orpheu* y *Ulises* compartieron el anhelo de modernizar su respectiva tradición literaria a partir de la exploración de algunas de las representaciones del exilio enunciadas en el párrafo anterior. El propósito general es estudiar las representaciones del exilio presentes en *Orpheu* y *Ulises* y la manera como éstas simbolizaron la concepción de la literatura que deseaban para su tradición. Para ello es importante partir del supuesto que estas imágenes del exilio condicionaron la producción textual en cada revista, esto es, fungieron como principios de composición para lo que se publicaba en ellas.

Orpheu, revista trimestral de literatura, que apareció a finales de marzo de 1915 en Lisboa, se articuló fundamentalmente por la idea de la crisis del yo, esto es, el yo del poeta manifiesta de diferentes maneras el sentimiento de no pertenecer al mundo, de haber perdido algo, a sí mismo o algún momento; en pocas palabras, se siente exiliado de su propia existencia. En este sentido, es posible entender las cualidades que Luís de Montalvor anuncia de la revista que fundó con otros poetas: “Bem propriamente, *Orpheu*, é um exilio de temperamentos de arte” (*Orpheu*, 1, 1915: 5).¹

La revista contó con las colaboraciones de los poetas y pintores portugueses Fernando Pessoa y su heterónimo Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro, Luís de Montalvor, José de Almada Negreiros, Armando Cortês-Rodrigues, Alfredo Pedro Guisado, Ângelo de Lima, Raul Leal, Santa Rita Pintor, y los poetas brasileños Ronald de Carvalho y Eduardo Guimaraens. Los problemas financieros sólo permitieron imprimir dos números.

Ulises, revista de curiosidad y crítica, cuyo primer número salió en mayo de 1927

¹ “Muy propriamente, *Orpheu* es un exilio de temperamentos de arte”.

en la ciudad de México, se conformó alrededor de la idea del viaje. Tal y como el héroe griego que da nombre a la revista, el viaje es la representación metafórica del exilio. Los personajes de las narraciones publicadas en la revista viajan a través del sueño y la imaginación en coches veloces o por medio del consumo de alcohol. En todos estos casos el viaje conduce a la exploración no sólo de otras realidades, sino de técnicas narrativas novedosas. Estos dos aspectos motivados por el viaje configuraban su noción del exilio. Al abrirse a las innovaciones formales que se habían estado gestando en otras literaturas y pensarse, por tanto, parte de una tradición universal, los escritores de *Ulises* se concibieron como exiliados voluntarios dentro de su tradición. Desearon dejarlo claro en la reinterpretación que hicieron del mito del héroe griego: Ulises es un viajero curioso que no puede estarse quieto en su casa.

La revista *Ulises* tuvo también una vida breve. Con el apoyo del doctor José Manuel Puig, entonces secretario de Educación, sus editores lograron publicar seis números. El primero se imprimió en mayo de 1927, en la ciudad de México. En la nómina están presentes poetas, pintores, filósofos y músicos. Aquí los nombres de las principales figuras: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Antonieta Rivas Mercado, Samuel Ramos y Agustín Lazo.

Estas representaciones del exilio en *Orpheu* y *Ulises* fueron, en principio, la postura de los grupos que las fundaron con relación al rumbo que debían seguir las composiciones artísticas —principalmente las literarias—² en un momento de inestabilidad y polarización

² En la filosofía también había interés en proponer una concepción distinta. Los filósofos Samuel Ramos y José Romero Muñoz “discuten” sobre la concepción más conveniente para México en las páginas de *Ulises*.

en sus respectivos países.³ No hay que olvidar que su intención era renovar las formas y temas de su tradición literaria, para adecuarlas a las innovaciones que se estaban dando en otros sistemas literarios. Ello sugería una visión más abierta y dinámica de la tradición. Ésta tenía que ser universal para ser moderna, debía integrar las formas y elementos de otras literaturas y hacerlas convivir con los elementos propios de su historia literaria.

En este sentido, Fernando Pessoa señalaba que el principal propósito de *Orpheu* era: “Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço”. Para ello, el arte que los colaboradores de la revista proponían para Portugal tenía que ser desnacionalizado: “Só assim será tipicamente moderna” (1976: 407-408).⁴ Este anhelo cosmopolita y, por tanto, modernizador reconocía sus filiaciones contemporáneas y, sobre todo, clásicas: “Devo a minha compreensão dos literatos de *Orpheu* a uma leitura aturada sobretudo dos gregos” (Pessoa, 1976: 410).⁵

³ *Orpheu* se publica en el periodo de la Primera República Portuguesa (1910-1926), que se caracterizó por la inestabilidad política y social. En ese corto periodo de vida, la República tuvo ocho presidentes, un gobierno provisional y 38 primeros ministros. La polarización que vivió la sociedad portuguesa, tras la revolución del 5 de octubre de 1910 que puso fin a la Monarquía, se agudizó con los cambios adoptados por el nuevo gobierno. Algunos de los cambios fueron la prohibición de la enseñanza religiosa en las escuelas, la separación entre Iglesia y Estado, se institucionalizó el derecho a la huelga, la legalidad del matrimonio civil, el reconocimiento jurídico de los hijos nacidos fuera del matrimonio, etcétera. Los sectores más conservadores reaccionaron a veces violentamente para hacerse del poder. La misma división al interior del Partido gobernante —el Partido Republicano Portugués, dirigido por Afonso Costa— era muestra de la polarización en la que se vivía. Fue en ese ambiente en el que se publican los dos números de *Orpheu*.

En el México posrevolucionario de los años veinte, el centro del debate nacional fue la naturaleza y organización del nuevo régimen político. “Ese proceso —nos dice Lorenzo Meyer— fue largo, violento, penoso y lleno de contradicciones” (2009, 883). Fue en ese tiempo de definiciones en el que se imprimen los seis números de *Ulises*.

⁴ “Crear un arte cosmopolita en el tiempo y en el espacio. [...] Sólo así será típicamente moderna”. La traducción es mía. De aquí en adelante se sobreentiende que, si no hay mención explícita, las traducciones son mías.

La cita viene en un manuscrito titulado “O que quer *Orpheu*?”, escrito muy posiblemente en el tiempo en que se publicaron los dos números (entre marzo y junio de 1915). El manuscrito es reproducido en Pessoa (1976: 407-408).

⁵ “Debo mi comprensión de los literatos de *Orpheu* a una lectura reiterada sobre todo de los griegos”. La cita fue tomada de un texto dactilografiado que se titula *Orpheu*, escrito seguramente en 1915. El texto es recopilado en Pessoa (1976: 408-410).

Del lado de *Ulises*, Xavier Villaurrutia le aclara al joven Edmundo Valadés —en una carta— lo que ha significado la curiosidad para el grupo del que formó parte: “La curiosidad abre ventanas, establece corrientes de aire, hace volver los ojos hacia perspectivas indefinidas; invita al descubrimiento y a la conquista de increíbles Floridas” (Villaurrutia en Capistrán, 1994: 78-82).

Lo sorprendente en las revistas es que si bien los integrantes de cada grupo compartían la idea del desarraigo, no sucedía lo mismo con el tono de modernidad que anhelaban para su tradición literaria. Esto se aprecia en el grado de innovaciones incorporadas en sus composiciones publicadas en las revistas, como se podrá leer en el segundo y tercer capítulos. Algunos escritores asumen una actitud vanguardista; otros son más mesurados y unos más aprovechan elementos modernos (coches, máquinas modernas y veloces, el cinematógrafo) en una forma literaria tradicional o viceversa: elementos de la tradición en una forma innovadora.

La investigación se inscribe dentro de los estudios de la literatura comparada; sin embargo debo aclarar que ninguna postura teórica en particular ha guiado esta investigación. Las ideas desarrolladas aquí, parafraseando a Anthony Stanton, han partido de los textos publicados en las revistas que son objeto de esta investigación y de las interpretaciones y lecturas realizadas por la crítica (1998: 10).

La tesis está organizada en tres capítulos. En el primero presento y describo los materiales que son objeto de esta investigación. Para ello hago un recuento de la génesis e historia de las revistas con la finalidad de dar detalles de ambas. Las cartas, artículos, entrevistas, diarios —escritos por los fundadores y colaboradores de cada revista— fueron los materiales a partir de los cuales se reconstruyó la génesis e historia de *Orpheu* y *Ulises*. Otros materiales considerados para el capítulo fueron los ensayos de escritores y críticos

literarios que se han dado a la tarea de estudiar la formación de los grupos entorno a las revistas.

Como se trata de dos obras complejas que privilegiaron géneros literarios distintos, el estudio de sus respectivos contenidos lo he hecho por separado. *Orpheu* prefiere la poesía, mientras que *Ulises* la narrativa. Por tal razón, el segundo capítulo está dedicado a *Orpheu* y el tercero a *Ulises*. En ambos casos procuro seguir un mismo esquema. Comienzo por estudiar la reinterpretación que hicieron de los mitos que dan nombre a las revistas. En este sentido, según Jenny Asse Chayo, el exilio “está íntimamente relacionado con los mitos de búsqueda y transformación, y con el mito del héroe viajero” (2002: 62). Asimismo los mitos de Orfeo y de Ulises respondieron bien a la tarea de búsqueda y transformación de las respectivas tradiciones literarias, además de que reinterpretar mitos formó parte de una ola neohelenista que se manifestó tanto en Europa como en América a principios del siglo XX.

El resto de los temas abordados en el segundo y tercer capítulos tienen que ver con el análisis de las representaciones del exilio que cada revista adoptó. En el caso del capítulo dedicado a *Orpheu*, el yo del poeta no se siente parte del mundo que observa y, ante el desánimo de no pertenencia, se fuga hacia otras realidades o se anula. Se anula en el sueño o en el opio o en el agua. Por eso he llamado a este capítulo “La crisis del yo”. Hay que añadir que éste es el principio de composición que adoptaron la mayoría de los poetas de *Orpheu*.

En el tercer capítulo, el viaje es la representación del exilio de la revista *Ulises*. Algunas de las formas que adopta este viaje son el sueño, la imaginación, el monólogo, el cinematógrafo, el consumo de alguna droga. Los personajes de las narraciones parecen exiliarse de la realidad que los rodea para instalarse en una realidad ficticia. El análisis de

los textos narrativos publicados en *Ulises* lo he dividido en 1) los textos escritos por autores no pertenecientes al grupo y 2) los textos narrativos del grupo. La razón de esta división es ilustrar que el viaje no sólo fue un principio de composición, sino de selección de los textos que debían publicarse. Como he mencionado más arriba, *Ulises* privilegió la narrativa y, por tanto, son los textos narrativos los que estudio. No obstante, la revista no imprimió en sus páginas novelas completas, por breves que fueran. En ella se publicaron aquéllas que se ajustaban al principio de composición, como se podrá verificar en el análisis que hago en el capítulo.

En las conclusiones recupero los análisis realizados en los capítulos anteriores para exponer coincidencias y diferencias entre los principios de composición que cada revista adoptó con base en la noción del exilio que las articuló.

Las principales justificaciones de esta tesis se encuentran en el papel decisivo que jugó el desarraigo en la concepción de ambas revistas y en la manera como éste condicionó una producción textual que se incorporó a sus respectivas tradiciones literarias. *Orpheu* y *Ulises* fueron el germen de una renovación de ideas y formas literarias.

CAPÍTULO 1. GÉNESIS E HISTORIA DE *ORPHEU* Y *ULISES*

Las revistas *Orpheu* y *Ulises*, además de buscar renovar el repertorio de su tradición literaria, se convirtieron en el lugar de encuentro de artistas con estilos y gustos heterogéneos. La amistad fue el elemento clave en la realización de ambas revistas, que a su vez acabaron por conformar grupos literarios: el grupo de *Orpheu* y el grupo de *Ulises*. Los integrantes de ambos grupos son, por tanto, aquellos escritores que participaron de la génesis y selección de textos a publicar en cada una de las revistas. Esto no supone un cuestionamiento a la historia literaria que considera otros nombres en la formación de ambos grupos; es solamente parte de la delimitación del presente trabajo.⁶

En este recuento de la génesis e historia de *Orpheu* y *Ulises* se puede apreciar los nombres que conformaron ambos grupos. Con ayuda de sus cartas, artículos, entrevistas, diarios, fue posible reconstruir su origen e historia. Otros materiales considerados son los ensayos de escritores y críticos literarios que se han dado a la tarea de investigar sobre las revistas *Orpheu* y *Ulises*.

***Orpheu*, revista trimestral de literatura⁷**

En un principio, *Esfinge*, *Lusitânia* y *Europa* fueron nombres que sonaron como títulos posibles de la revista. Si bien estos proyectos y nombres respondían a las inquietudes de

⁶ Para un conocimiento amplio sobre la formación del grupo de *Orpheu* véase João Gaspar Simões (1987 [1954]); Carlos D'Alge (1989); Fernando J. B. Martinho (1991) y K. David Jackson *et al.* (2003).

Del grupo de *Ulises* o de Contemporáneos véase a Guillermo Sheridan (1993), Miguel Capistrán (1994) y Tayde Acosta Gamas (2007).

⁷ De gran utilidad para este capítulo, fue la recolección de ensayos que hizo K[enneth] David Jackson (2003). Entre los ensayos que se tomaron en cuenta están los de Óscar Lopes, “Outras personalidades do Primeiro Modernismo”, Arnaldo Saraiva, “O extinto e inextinguível *ORPHEU*”; Adolfo Casais Monteiro, “Revistas Literárias. O *ORPHEU* como símbolo e realidade”; Nuno Júdice, “Da Afirmção Simbolista a Decadência”; Anna Klobucka, “A mulher que nunca foi: para um retrato bio-gráfico de Violante de Cysneiros”; António Quadros, “António Ferro, do *Orpheu* à ‘Política do Espírito’”; Fernando Cabral Martins, “Raul Leal e a Vertigem”; E. M. de Melo e Castro, “Ângelo de Lima: uma poética deslizante”; y Gustavo Nobre, “José ‘Pacheko’”.

Fernando Pessoa y Mário de Sá-Carneiro, en ellos ya se contemplaba la participación de algunos poetas que acabaron por formar parte del grupo de *Orpheu*: Santa-Rita Pintor, Alfredo Pedro Guisado, Armando Cortês-Rodrigues y José de Almada Negreiros.

Lusitânia, contrario a lo que dicen algunos críticos (Cabral Martins, 1994: 19), fue la primera referencia a un proyecto de revista. En uno de sus escritos íntimos, fechado el 18 de febrero de 1913, Pessoa cuenta que, en el café La Brasileira, platicó con Augusto Santa-Rita, hermano de Santa-Rita Pintor, sobre su plan detallado de fundar la revista *Lusitânia*, “e ele ficou um tanto preso do assunto, prometendo escrever para um editor do Porto sobre o assunto” (Pessoa, 2003: 110).⁸ El proyecto contaba con un directorio, en el que Pessoa era el director, Sá-Carneiro el secretario, Alfredo Pedro Guisado el administrador y Armando Côrtes-Rodrigues el editor; como colaboradores aparecían Camilo Pessanha, Almada Negreiros y Correia da Oliveira.

Esfinge es mencionada en una carta del 14 de mayo de 1913. Sá-Carneiro le escribe a Pessoa que su idea de hacer una revista le ha entusiasmado y no ve inconveniente en realizarla en las condiciones en que éste la ha propuesto: “Claro que não será uma revista perdurável. Mas para *marcar e agitar* basta uma meia dúzia de números. O título *Esfinge* é ótimo” (Sá-Carneiro, 1973: 137).⁹

Europa, en cambio, iba a ser un órgano de difusión del interseccionismo, el cual iba a contar con colaboraciones de Pessoa, su heterónimo Alexander Search, Sá-Carneiro, Guisado y Côrtes-Rodrigues.¹⁰

⁸ “y quedó tan interesado en el asunto, que prometió escribir a un editor de Porto sobre el asunto”.

⁹ “Claro que no será una revista perdurable. Pero para dejar huella y agitar basta una media docena de números. El título *Esfinge* es perfecto”.

¹⁰ En otro escrito, ahora del 21 de noviembre de 1914, Pessoa ofrece la razón de haber desistido de la revista *Europa*: “Cessaram as grotescas vontades de erigir uma *Europa*; voltou a mim o desejo de auxiliar e colaborar com a *Renascença*, porque para o anarquismo intelectual, social em mim o caminho é aquele. De ali

A pesar de estos intentos fallidos y de las diferencias naturales entre los futuros integrantes de *Orpheu*,¹¹ era evidente que todos ellos compartían la necesidad de contar con un medio donde pudieran dar un giro al modelo artístico dominante en Portugal, pues

desde a chamada geração de 90 a literatura portuguesa se estava afundando numa melancólica abdicação, que não é apenas, mas pelo menos em boa parte se acha representada por, uma conjugação de lirismo piegas, regionalismo de cartão postal, e saudade dos tempos idos [...], que os romances de Antero de Figueiredo e a liga da marquesa de Júlio Dantas representam perfeitamente (Casais Monteiro en Jackson *et al.*, 2003: 324).¹²

Adolfo Casais Monteiro se refiere, sobre todo, a la vertiente de la generación de 1890, que inspirada por la obra de Almeida Garrett (1799-1854), exaltó una literatura de cuño nacionalista, volcada hacia las tradiciones y raíces populares de la poesía portuguesa. Alberto de Oliveira y António Nobre fueron otras figuras centrales del neogarretismo, como también se le conoce.

La idea de hacer una revista renace a principios de 1915. Esta vez no vino de Pessoa ni de Sá-Carneiro, quien había regresado a Lisboa a causa del comienzo de la

é que se pode agir sobre a Pátria”, (Pessoa, 2003: 148). [Cesaron los grotescos caprichos de erigir una *Europa*; me volvió el de deseo de auxiliar y colaborar con la *Renascença*, porque para el anarquismo intelectual, social en mí, aquel es el camino. Desde ahí es que se puede actuar sobre la Patria].

Extraña confesión de Pessoa, ya que los ideales nacionalistas del movimiento *Renascença*, defendidos a través de la revista *A Águia*, iban a enfrentarse con el cosmopolitismo de *Orpheu*. Sin embargo, el movimiento *Renascença*, cuyos propósitos eran dar un contenido renovador a la revolución republicana, que había perdido su sentido revolucionario, eran para el joven Pessoa la manera de mantenerse activo en el campo de la literatura portuguesa.

¹¹ El origen y la formación de los integrantes eran diversas. Fernando Pessoa nació en Lisboa, pero fue educado en África del sur; Almada Negreiros nació en São Tomé y su paso por París fue decisivo, como los lisboetas Mário de Sá-Carneiro y Raul Leal; Armando Côrtes-Rodrigues, por su parte, nació en São Miguel (una de las islas Açores) y sólo fue a Lisboa para frecuentar la Facultad de Letras; finalmente, Alfredo Pedro Guisado nació en Lisboa, aunque descende de gente de Galicia, región en la que pasaba largas temporadas. Este último, según Robert Bréchon, fue propietario de un restaurante, Irmãos Unidos, en el que solían reunirse los del grupo. Fue además quien encargó a Almada Negreiros el retrato de Pessoa sentado junto a una mesa de un café de Lisboa (Saraiva en Jackson *et al.*, 2003: 268; Bréchon, 1999: 291).

¹² “desde la llamada generación del 90 la literatura portuguesa se hundía en una melancólica resignación, que no sólo es, pero en buena parte se encuentra representada por una combinación de lirismo sentimentaloides, el regionalismo de tarjeta postal y la *saudade* de tiempos idos [...], que las novelas de Antero de Figueiredo y la liga de la marquesa de Júlio Dantas representaron perfectamente”.

Primera Guerra Mundial, sino de dos hombres relacionados con el servicio diplomático. Me refiero al portugués Luís de Montalvor, pseudónimo de Luís Filipe Saldanha da Gama da Silva Ramos, y al brasileño Ronald de Carvalho. De hecho, todo indica que la idea de hacer una revista lusobrasileña nació en 1914, en el ámbito de la vida diplomática de Río de Janeiro, por aquel entonces capital federal de Brasil.

En ese año, Luís de Montalvor se desempeñaba como secretario del embajador portugués Bernardino Machado en Río de Janeiro, mientras que Ronald de Carvalho era practicante en Itamaraty, como se le conoce al edificio que albergaba la Secretaria do Ministério das Relações Exteriores.¹³

Cuando Luís Montalvor regresa a Lisboa, a principios de 1915, tiene claro los propósitos y el nombre de la revista. La idea entusiasmó a su antiguo amigo de liceo, Mário de Sá-Carneiro, y a Fernando Pessoa, quienes no contravinieron el plan general de Montalvor: la revista sería lusobrasileña, sus directores Montalvor y Ronald de Carvalho, y se llamaría *Orpheu*.

En varios cafés de Lisboa, Montalvor, Pessoa y Sá-Carneiro delinearon los detalles: el tamaño, la periodización, la puesta en circulación, el costo, los posibles colaboradores y el financiamiento.¹⁴ En carta del 4 de marzo de 1915, dirigida a Côrtes-Rodrigues, Pessoa da todos los detalles:

A composição da nossa revista será a seguinte:

¹³ Luís de Montalvor fue secretario del embajador portugués Bernardino Machado en Río de Janeiro de 1912 a principios de 1915.

Ronald de Carvalho, por su parte, después de haber regresado a Brasil en 1914, ingresó en la carrera diplomática el 14 de agosto de ese mismo año. A partir de ese momento, él asciende de manera fulgurante en la jerarquía interna de Itamaraty.

¹⁴ Por las postales que Sá-Carneiro envió a Pessoa durante su estadía en Lisboa, entre julio de 1914 y julio de 1915, todo indica que la mayor parte de las reuniones se dieron en los *Irmãos Unidos*, restaurante de Alfredo Guisado. Algunos otros cafés que se mencionan en las cartas y escritos íntimos son la *Montanha* y *A Brasileira do Chiado* (Sá-Carneiro, 1973; Pessoa, 1976 y 2003).

1. *Introdução* — Luís de Montalvor.
2. Para os “Índícios de Oiro” — poemas de Mário de Sá-Carneiro.
3. *Poemas* — de Ronald de Carvalho.
4. *O Marinheiro* — drama estático em um quadro, de Fernando Pessoa.
5. *Treze Sonetos* — de Alfredo Pedro Guisado.
6. *Frisos* — contos do desenhador, José de Almada Negreiros.
7. *Poemas* — (ou outro título qualquer) de Côrtes-Rodrigues.
8. *Narciso* — poema de Luís de Montalvor.

Tudo isto deve dar por acima de 80 páginas. A revista —não sei se já lhe disse— é trimestral. O primeiro número deve sair no fim de março corrente; os outros, correpondentemente, em fins de Junho, Setembro, Dezembro. O preço de cada número é 300 réis. A assinatura para continente ou ilhas é 1000 réis por ano, pelos 4 números (Pessoa; 1998: 154-155).¹⁵

A pesar de que el padre de Sá-Carneiro financió la revista, el grupo también se dio a la tarea de buscar encarecidamente suscriptores, como se aprecia en la citada carta del 4 de marzo de 1915 a Côrtes-Rodrigues:

Ora, a propósito de assinaturas, ocorre-me que, quando nós aquí falamos em sair, não sei se era com a *Lusitânia*, se era com a *Europa*, v. me citou nomes de várias pessoas cuja assinatura para a revista v. disse poder obter. V. recorda-se sem dúvida que tratámos deste assunto nos “Irmãos Unidos” e que eu assentava num livrinho os nomes dos assinantes prováveis, pondo adiante, entre parênteses, as iniciais de aquele de nós que as poderia obter. Tenho aqui esse livrinho e transcrevo os nomes seguintes, de assinantes prováveis aos quais estão apenas [sic] as iniciais de v. [...] Temos que tratar afincadamente —como v. compreende— da parte-administração da revista; que é por descurar esta parte que costumam cair, em geral, as revistas literárias (Pessoa, 1998: 155).¹⁶

¹⁵ “Todo esto debe dar arriba de 80 páginas. La revista —no sé si ya se lo dije— es trimestral. El primer número debe salir a finales de este marzo; los otros, sucesivamente, a finales de junio, septiembre, diciembre. El precio de cada número es de 300 réis. La suscripción para el continente o las islas es de 1,000 reales por año, por los 4 números”.

¹⁶ “Por cierto, a propósito de suscripciones, me acuerdo que, cuando aquí platicamos de sacar, no sé si era *Lusitânia*, o si era *Europa*, usted me citó nombres de varias personas cuya suscripción para la revista, dijo poder obtener. Se acuerda sin duda que tratamos este asunto en los Irmãos Unidos y que yo asentaba en un librito los nombres de los posibles suscriptores, poniendo adelante, entre paréntesis, las iniciales de aquel de nosotros que las podría obtener. Tengo aquí ese librito y le transcribo los nombres siguientes, de suscriptores posibles en los que aparecen las iniciales de usted. [...] Tenemos que ocuparnos con ahínco —como usted comprende— de la parte administrativa de la revista, ya que por descuidar esta parte es por lo que frecuentemente sucumben, en general, las revistas literarias”.

La revista salió a la venta el 25 de marzo, de acuerdo a un apunte registrado en el diario de Pessoa, y fue Sá-Carneiro el que recibió la primera suscripción: “1000 reis de Vitoriano Braga. Foram para a livraria 100 exemplares A. X [avier] P[into] & C.^a. Assinou João Duarte”. Al siguiente día escribe: “Até às 7 horas tinham-se vendido 17 exemplares” (Pessoa, 2003: 153).¹⁷ El número comprendió los meses de enero a marzo.

El sumario definitivo fue ligeramente distinto al anunciado en la carta, debido a que, cuando los materiales ya estaban en pruebas, Montalvor no terminó “Narciso”. Y como la revista iba contar con un número “nunca inferior a 72” hojas, Pessoa echó mano de dos poemas de su heterónimo Álvaro de Campos: “Opiário” y “Ode Triunfal”, con los cuales se cubría el plan inicial.

António Ferro y José Pacheco fueron otros dos personajes que participaron, aunque de forma circunstancial en la aventura del primer número. El primero forma parte de la historia humorística de la revista, de las bromas que tanto Pessoa como Sá-Carneiro solían hacerse. Pessoa así lo relata en un esbozo sobre la historia de la revista que viene a propósito reproducir:

Quando Sá-Carneiro me apareceu com a indicação, em provas, de que a revista era propriedade do ORPHEU, L.^{da}, e que era seu editor o António Ferro, observei-lhe que as sociedades por quotas têm que estar registadas no Tribunal do Comércio, e aquela não estava, pois que nem sequer existia, e que o António Ferro, sendo então menor, não podia ser editor de periódico algum. Sá-Carneiro varreu logo as minhas objecções, quanto à sociedade por quotas, que achava a palavra “limitada” muito bonita, e quanto ao Ferro, que “assim tinha mais piada”. “Mas o Ferro não se importa com isso?”, perguntei. “O Ferro?”, respondeu admirado Sá-Carneiro, “o Ferro nem sabe disso; eu não o consultei”. E foi nessas condições de legalidade que a revista saiu. O Ferro, aliás, quando soube do caso, e por pouco risco que haja de as coisas irem parar a esse campo, achou muita graça à sua editoria involuntária (citado por Quadros en Jackson et al, 2003: 422).¹⁸

¹⁷ “Hasta las 7 horas se habían vendido 17 ejemplares”.

¹⁸ “Cuando Sá-Carneiro se me apareció con la indicación, en pruebas, de que la revista era propiedad de ORPHEU, L.^{da}, y que su editor era António Ferro, le señalé que las sociedades por cuotas tienen que estar

Pero si el editor y la casa editorial eran una broma, la participación de José Pacheco es enigmática. Sá-Carneiro lo conoció en París y no dudó en invitarlo para diseñar la portada de la revista, ya que éste había hecho las cubiertas de sus libros *Dispersão* y *Céu em Fogo*.¹⁹

El diseño de la portada muestra a una mujer desnuda con larga cabellera y brazos cruzados, flanqueada por dos enormes cirios, cuyas llamas se elevan a gran altura. Robert Bréchon se pregunta cuál pudo haber sido el simbolismo de esta imagen y su relación con el mito de Orfeo (Bréchon, 1999: 295). Nadie del grupo mencionó algo al respecto, su silencio muestra que el diseño encajaba bien con los ideales de la revista.

Algunos de los ideales los encontramos enunciados, aunque de manera vaga, en la “Introdução” que escribió Luís de Montalvor. Para él, *Orpheu* era diferente de todas las otras revistas o medios de realizar el arte, porque había en ella un grado de Belleza que no era característico encontrar en los otros medios. Y en la parte más ambigua y central de su escrito dice:

Puras e raras suas intenções como seu destino de Beleza é do —Exílio!
Bem propriamente, *ORPHEU*, é um exílio de temperamentos de arte que a querem

registradas en el Tribunal do Comercio, y aquella no estaba, ni siquiera existía, y que António Ferro, siendo entonces menor de edad, no podía ser editor de periódico alguno. Sá-Carneiro no reparó en mis objeciones, en cuanto a la sociedad por cuotas, ya que encontraba la palabra ‘limitada’ [L^{da}], muy bonita, y en cuanto a Ferro, que ‘así tenía más gracia’. ‘¿Pero a Ferro no le importa eso?’, pregunté, ‘¿Ferro?’, respondió admirado Sá-Carneiro, ‘Ferro ni sabe de eso, yo no se lo consulté’. Y fue en esas condiciones de legalidad que la revista salió. Ferro, además, cuando supo del caso, y por el poco o mucho riesgo que hubiera acontecido al respecto, encontró mucha gracia en su edición involuntaria”.

¹⁹ Gustavo Nobre da cuenta de un hecho que ofrece la profunda amistad que tuvieron Sá-Carneiro y Pacheco: “A capa da *Dispersão* foi executada por Pacheco em Lisboa, no início de Novembro de 1913. O título previsto inicialmente era *Partida*, poesia que abria o volumen. Todavía, Sá-Carneiro reconsiderou: ‘a poesia fundamental da série, aquela aonde melhor se encerra a ideia central de todas as poesias’ era a intitulada *Dispersão*; por isso envia o original, sugere a modificação e deixa ao criterio de Pacheco a decisão final” (Nobre en Jackson et al., 2003: 443) [La cubierta de *Dispersão* fue ejecutada por Pacheco en Lisboa, a principios de noviembre de 1913. El título previsto inicialmente era *Partida*, poesía que abría el volumen. Todavía Sá-Carneiro lo reconsideró: “la poesía fundamental de la serie, aquella en donde mejor se encierra la idea central de todas las poesías” era la que se intitulaba *Dispersão*; por eso le envía el original, sugiere la modificación y deja la decisión final al criterio de Pacheco].

como a um segrêdo ou tormento...

Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um numero²⁰ escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este principio aristocratico tehnam em *ORPHEU* o seu ideal esotérico e *bem nosso* de nos *sentirmos* e *conhecerno-nos* (*Orpheu*, 1, 1915: 6).²¹

Pese a lo difuso que resulta esta parte, se puede pensar que Montalvor creía que su función como artistas contemporáneos era orientarse hacia la búsqueda y creación de un conocimiento o arte que les permitiera acceder a estados del alma inaccesibles a los demás.

Una marcada influencia simbolista se puede apreciar en las palabras de Montalvor, aunque Nuno Júdice señala que el simbolismo en Portugal se manifestó sobre todo en su componente decadentista. De hecho, un año después, Montalvor escribió otro texto introductorio titulado “Tentativa de um ensaio sobre a decadência”, pero esta vez para el único número de la revista *Centauro*, que él mismo fundó. Ahí publicó poemas de Camilo Pessanha, un poeta portugués que se había convertido desde años atrás en uno de los maestros del grupo de *Orpheu* (véase Júdice en Jackson *et al.*, 2003: 328).

Pessanha, incluso, fue invitado por Pessoa para colaborar en el tercer número. La carta que le envió es interesante porque menciona la presencia de otros ideales estéticos en *Orpheu*: “A nossa revista acolhe tudo quanto representa a arte avançada; assim é que temos

²⁰ He respetado la ortografía y la acentuación de los textos transcritos de la revista. Cabe mencionar que los poetas de *Orpheu* defendieron la ortografía etimológica contra la Reforma Ortográfica de 1911, que procuraba unificar criterios con base en una ortografía fonética. Fernando Pessoa fue claro sobre la Reforma Ortográfica en un texto dactilografiado, posiblemente de 1931, “A ortografia é um fenómeno da cultura, e portanto um fenómeno espiritual. O Estado nada tem com o espírito. O Estado não tem direito a compelir-me, em matéria estranha ao Estado, a escrever numa ortografia que repugno, como não tem direito a impor-me uma religião que não aceito” (1997: 90). [La ortografía es un fenómeno de cultura y, por tanto, un fenómeno espiritual. El Estado nada tiene que ver con el espíritu. El Estado no tiene derecho a obligarme, en materia ajena al Estado, a escribir en una ortografía que repugno, como no tiene derecho a imponerme una religión que no acepto].

²¹ “Puras y raras sus intenciones como su destino de Belleza es el del ¡Exilio! /Propiamente *Orpheu* es un exilio de temperamentos de arte que lo quieren como a un secreto o tormento.../Nuestra pretensión es formar como grupo o idea, un número escogido de revelaciones del pensamiento o del arte, que sobre este principio aristocrático encuentren en *ORPHEU* su ideal esotérico y *muy nuestro*, de lo que nosotros *sentimos y conocemos*”.

publicado poemas e prosas que vão do ultra-simbolismo até o futurismo” (Pessoa, 1998: 184).²² Ya desde el primer número *Orpheu* representaba el encuentro de intereses estéticos diversos y formalmente antagónicos, aunque no irreconciliables, como fueron precisamente el que nace de la poesía simbolista, particularmente bajo la influencia de Stéphane Mallarmé, y el que toma del futurismo su inconformismo y revuelta. En ese sentido, Adolfo Casais Monteiro lanza la hipótesis de que tal vez esos caminos estéticos diversos pudieron haber sido la causa de la sustitución de los primeros directores de la revista, más inclinados a los ideales ultra-simbolistas de finales del siglo XIX.

Para el comité de redacción de *Orpheu*, que estaba integrado principalmente por Pessoa y Sá-Carneiro, las razones del cambio, según consta en una nota publicada en el segundo número de la revista, son “tanto de ordem administrativa, como referentes à assunção de responsabilidades literarias perante o publico” (*Orpheu*, 2, 1915: II).²³ Termina la nota aclarando que el cambio fue de común acuerdo con Luís de Montalvor, de quien se incluyen poemas como muestra de la buena relación.

Dos aspectos se deducen de la nota. El primero es que efectivamente Pessoa y Sá-Carneiro tuvieron una participación más activa que Luís de Montalvor y Roland de Carvalho. Buscaron formas de financiar el proyecto, invitaron a compañeros a colaborar y, como se entrevé en la carta de Pessoa a Côrtes-Rodrigues, organizaron e imprimieron el primer volumen (Pessoa, 1998: 155). Pessoa además comienza una campaña publicitaria de la revista fuera de Lisboa por medio de cartas a distintas personalidades. La más valiosa es la que le escribe el 26 de marzo a Miguel de Unamuno. Le pide una opinión pública

²² “Nuestra revista admite todo cuanto representa el arte de avanzada; así es como hemos publicado poemas y prosas que van desde el ultra-simbolismo hasta el futurismo”.

²³ “tanto de orden administrativa, como referente a la aceptación de las responsabilidades literarias frente al público”.

sobre *Orpheu*, revista que es, dice Pessoa, producto “da nova geração portuguesa para a formação de uma corrente literária definida, contendo e transcendendo as correntes que têm prevalecido nos grandes meios cultos da Europa” (Pessoa 1998:158).²⁴

El otro aspecto de la nota tiene que ver con los ataques de que fue objeto el primer número de la revista. Nadie mejor que Pessoa y Sá-Carneiro para responder a los insultos de que fue objeto el primer número.

Maria Aliete Galhoz, en la reedición del segundo número de *Orpheu*, publicada por Ática en 1976, sugiere que Pessoa y Sá-Carneiro organizaron el segundo número, en parte,

como contra-reacção estimulada pela reacção de corrente pública ao primeiro número. À classificação de “incompreensível”, “escandaloso”, “rilhafolesco”, respondeu *ORPHEU* numa linha afuente [sic] e contestatária. Foram escolhidas composições ainda mais forçosamente fora do consenso comum (citada por Melo e Castro en Jackson et al, 2003: 436-437).²⁵

Una mirada al sumario del segundo número, que se publicó el 28 de junio, nos da una idea de los señalamientos de Maria Aliete Galhoz:

Ângelo de Lima-	<i>Poemas Inéditos</i>
Mário de Sá-Carneiro	<i>Poemas sem Suporte</i>
Eduardo Guimaraens	<i>Poemas</i>
Raul Leal	<i>Atelier</i> (novela vertígica)
Violante de Cysneiros (?)	<i>Poemas</i>
Âlvaro de Campos	<i>Ode Marítima</i>
Luís de Montalvôr	<i>Narciso</i> (poema)
Fernando Pessôa	<i>Chuva oblíqua</i> (poemas interseccionistas)

Con la inclusión de poemas de Ângelo de Lima, encabezando la lista y ocupando diez páginas, los directores asumían como propio el calificativo de “rilhafolesco”,

²⁴ “de la nueva generación portuguesa para la formación de una corriente literaria definida, integrando y trascendiendo las corrientes que han prevalecido en los grandes medios cultos de Europa”.

²⁵ “como contra-reacción estimulada por la reacción de corriente pública al primer número. Frente a la clasificación de ‘incompreensible’, ‘escandaloso’, ‘rilhafolesco’ [relativo al hospital psiquiátrico Rilhafoles], *ORPHEU* respondió en una línea escandalosa y contestataria. Fueron escogidas composiciones lo más apartadas del consenso común”.

sinónimo de locura. Ângelo de Lima estuvo internado los últimos veinte años de su vida en el hospital psiquiátrico de Lisboa, conocido como Rilhafoles. Además, con su inclusión demostraban que la locura no era incompatible con la creación poética.²⁶

Por otra parte, si algo resultaba escandaloso era la presencia del futurismo en el primer número. Ya Fernando Pessoa le informaba a Côrtes-Rodrigues, en una carta del 4 de abril de 1915, que “O escândalo maior [de *Orpheu*] tem sido causado pelo 16 do Sá-Carneiro e a *Ode Triunfal*” (Pessoa, 1998: 161). Estos dos poemas eran considerados por la crítica de entonces como futuristas. Pessoa quería dejar bien claro a sus detractores que el primer número de *Orpheu* no tenía nada de futurista y para muestra publicó en el segundo número cuatro pinturas de Santa-Rita Pintor, el más entusiasta admirador de Marinetti. Sá-Carneiro, por su parte, participa con una parodia a la estética futurista, “Manucure”, que formó parte de los *Poemas sem Suporte*.

El escándalo también había adquirido un tinte político y algunos republicanos, a través de la prensa, les reclamaban su falta de compromiso con la República. Ese debió ser el motivo principal por el que incluyeron a Raul Leal en el segundo número. Nacido de familia aristocrática, Leal se caracterizaba por su anti republicanismo. Su manifiesto *O Bando Sinistro*, editado en 1915, fue, entre otras cosas, un ataque contra Afonso Costa, la gran figura moral y política de la Primera República Portuguesa, la cual tuvo una corta vida, de 1910 a 1926 (Cabral Martins en Jackson *et al*, 2003: 431). Raul Leal no era el único anti republicano del grupo. Pessoa, en una nota biográfica, se consideraba

²⁶ Georg Rudolf Lind advierte un desequilibrio entre la poesía en general de Ângelo de Lima y los ocho poemas publicados en la revista *Orpheu*. Tal desequilibrio lo lleva a postular la hipótesis de que Fernando Pessoa habría retocado los originales del poeta “no intuito de elevar as poesias do louco ao nível estético” de los otros colaboradores de la revista (citado por Guimarães, 1972: 64). Fernando Guimarães, encargado de la edición de la *Poesia Completa* de Ângelo de Lima, matiza la hipótesis señalando que si bien Pessoa pudo retocar los poemas, lo hizo siguiendo poemas ya existentes de la misma factura, esto es, no alteró la estética con que Ângelo de Lima escribió sus poemas (*cf.* Guimarães, 1972: 65).

monárquico. Su heterónimo, Ricardo Reis, a su vez, se fue a Brasil por no coincidir con los ideales republicanos.

Con todo, el número no estuvo exento del juego, de las bromas que el grupo disfrutaba hacer. En este caso, la broma estuvo en el único nombre de mujer que apareció en *Orpheu*. Los redactores presentaron su obra como “Poemas dum anónimo ou anónima que diz chamar-se Violante de Cysneiros”, y para mayor gracia en la siguiente hoja agregaron:

Apareceram-nos na Redacção estes belos poemas que um anónimo engenho doente realisou. Publicamo-los, porque disso são dignos, importando-nos pouco a personalidade vital de que possam emanar. Toda a obra de arte é justificação de si-propria (*Orpheu*, 2, 1915: 121-122).²⁷

Firma *Orpheu*, aunque todo hace suponer que lo escribió Fernando Pessoa por lo que cuenta Armando Côrtes-Rodrigues al diario *Primeiro de Janeiro*:

Colaborei [em *Orpheu* 2] com o pseudónimo de Violante de Cysneiros. Tinha-me negado a dar qualquer poema, com receio de que isso me trouxesse complicações no exame do fim do ano. O Dr. Adolfo Coelho, meu mestre, que morava em Paço de Arcos, era meu companheiro de comboio entre Algés e Lisboa e, se vínhamos ao pé um do outro, levava toda a viagem a desancar impiedosamente os do *ORPHEU*. Foi então que Fernando Pessoa, que muito frequentemente me recomendava a “duplicação da personalidade” (a frase era dele) sugeriu que arranjasse um pseudónimo de mulher, achando até excelente que aparecesse uma colaboradora entre tantos poetas, guardando o costumado sigilo, para provocar maior curiosidade. E foi ele que escolheu o nome” (citado por Klobucka en Jackson et al, 2003: 408).²⁸

²⁷ “Se nos aparecieron en la Redacción estos bellos poemas que un anónimo ingenio enfermo realizó. Los publicamos, porque de eso son dignos, importándonos poco la personalidad vital de quien puedan emanar. Toda obra de arte es justificación de sí misma”.

²⁸ “Colaboré [en *Orpheu* 2] con el pseudónimo de Violante Cysneiros. Me había negado a dar cualquier poema, por temor a que eso me trajera complicaciones en el examen final de año. El Dr. Adolfo Coelho, mi maestro, que vivía en Paço de Arcos, era mi compañero de tren entre Algés y Lisboa y, si también veníamos juntos a pie, se pasaba todo el viaje criticando sin piedad a los de *ORPHEU*. Fue entonces que Fernando Pessoa, que muy frecuentemente me recomendaba la ‘duplicación de la personalidad’ (la frase era de él), sugirió que buscara un pseudónimo de mujer, y le pareció incluso excelente que apareciera una colaboradora entre tantos poetas, guardando el acostumbrado secreto, para provocar mayor curiosidad. Y fue quien escogió el nombre”.

El número también contó con la colaboración de Luís de Montalvor y la del brasileño Eduardo Guimaraens, quien firmaba como Eduardo Guimaraens.²⁹ Estas dos colaboraciones fueron, hasta cierto punto, el pago de Pessoa y Sá-Carneiro al fundador del proyecto. Su corte ultra simbolista se oponía a la actitud contestataria del número. Otro aspecto importante fue la incorporación de la pintura. Este segundo número fue la constitución plenamente de una revista moderna y diferente ya del ultra-simbolismo marcadamente presente del primer número.

El segundo número además iba a publicar el *Manifesto da Nova Literatura*, en el que quizá se precisarían y corregirían muchos de los aspectos mencionados en la introducción del primer número, pero, en otra nota, el comité de redacción aclara que no se terminó a tiempo. Nunca más se habló del *Manifesto*. Sin embargo, Pessoa, en un texto datado en 1915, menciona cuáles fueron los propósitos de la revista. Bajo la pregunta “O que quer *ORPHEU*?”, él mismo responde:

criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço [...] Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada —acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolencia e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo da Ocêania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontâneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontâneamente complexa (Pessoa, 1976: 407-408).³⁰

La entrevista apareció el 28 de octubre de 1953, bajo el título “Diálogo com o Poeta Armando Côrtes-Rodrigues” (Klobucka en Jackson *et al*, 2003: 408).

²⁹ Durante la publicación de *Orpheu*, ninguno de los poetas portugueses tuvo contacto con sus pares brasileños. Fue Luís de Montalvor, quien traía en su maleta los poemas de Roland de Carvalho y Eduardo Guimaraens, el único que convivió con ellos en Rio de Janeiro.

³⁰ “Crear un arte cosmopolita en el tiempo y en el espacio [...] De ahí que el verdadero arte moderno tiene que ser desnacionalizado al máximo —acumular dentro de sí a todas las partes del mundo. Sólo así será típicamente moderno. Que nuestro arte sea uno donde la dolencia y el misticismo asiático, el primitivismo africano, el cosmopolitismo de las Américas, el exotismo de Oceanía y el maquinismo decadente de Europa, se fundan, se cruzan, se interseccionen. Y, hecha esta fusión espontâneamente, resultará un arte-todos-las-artes, una inspiración espontâneamente compleja”.

Esa fusión se resumía en los poemas interseccionistas de Pessoa con los que cierra el número. Para él, *Orpheu* apenas empezaba a tener el sentido profundo de su búsqueda, cuando un incidente provocado por su heterónimo Álvaro de Campos empezó a abrir fisuras en el grupo. Campos escribe una carta al diario *A Capital*, con fecha del 6 de julio de 1915, para protestar contra el trato que recibía *Orpheu* y aprovechó la ocasión y, sobre todo, un accidente sufrido por Afonso Costa, para ajustar cuentas con el líder de la izquierda portuguesa, quien fue uno de los más críticos contra la postura futurista de la revista. Sin mencionar su nombre, Campos hace alusión al grave accidente sufrido por Costa para ilustrar las profundas enseñanzas de la Divina Providencia (Pessoa, 1998: 167).³¹ De esta manera, Campos se burlaba del líder del Partido Republicano, mostrando que la fortuna no se equivoca al catigar a aquellos que critican sin razón. La alusión provocó indignación entre los partidarios de Costa, pero también de varios integrantes del grupo. Alfredo Guisado y António Ferro, ambos republicanos, mandaron una carta al diario *O Mundo*, declarando, en su calidad de miembros de *Orpheu*, su oposición a la postura sostenida por Álvaro de Campos y también a un artículo publicado por Raul Leal en el mismo tono. Incluso Sá-Carneiro, que se consideraba monárquico, escribió a *A Capital* para dejar en claro que Campos hablaba por su propio nombre y no por la revista (Brechón, 1999: 302-303).

Con todo, Pessoa logró recomponer la situación y, con ayuda de Sá-Carneiro, comenzó a pensar en el siguiente número.

Desde París, a donde ha vuelto de manera abrupta, Sá-Carneiro detalla las condiciones materiales en que el número se podría editar: el número sería más pequeño,

³¹ El 4 de julio de 1915, el republicano, Alfonso Costa, saltó de un tranvía para evitar una agresión, lo que le ocasionó una fractura en el cráneo (Brechón, 1999: 302-303).

con una calidad de papel inferior y sin pinturas. Estas recomendaciones materiales hacen sospechar que las razones de su partida tan repentina de Lisboa se debieron a lo impagable que se volvió el proyecto, que él, con la ayuda de su padre, financiaba. La falta de publicidad y el bajo precio de los ejemplares no ayudaron a sufragar el elevado costo de la impresión, ni la buena calidad del papel, mucho menos la inserción de los cuatro *hors-textes* de Santa-Rita Pintor. De ahí que Sá-Carneiro pusiera esas condiciones materiales.

Además de las dificultades económicas, también les resultó complicado conseguir colaboraciones. Más arriba he mencionado la carta de Pessoa a Camilo Pessanha, la cual, al parecer, no tuvo respuesta. Para el 10 de agosto, fecha de la carta de Sá-Carneiro, sólo aparecen en el sumario los nombres de Pessoa con la serie de poemas “Além-Deus” y “Sonetos dos sete passos”; Sá-Carneiro, por su parte, duda aún con qué contribuir; Almada Negreiros lo hará con su “Cena do Ódio” y Álvaro de Campos con lo que le surgiere.

Para el 31 de agosto, en otra carta de Sá-Carneiro a Pessoa, aparecen los nombres de Numa de Figueiredo, António Bossa y también se pensaba vagamente en un poema inacabado de Montalvor para evitar el predominio de la prosa (Sá-Carneiro, 1973, II: 76). Sin embargo, eso ya no sería necesario, ya que el 13 de septiembre, Sá-Carneiro le comunica a Pessoa la penosa noticia:

Custa-me muito a escrever-lhe esta carta dolorosa —dolorosa para mim e para você. Mas por mim já estou conformado. A dor é pois neste momento sobretudo pela grande tristeza que lhe vou causar. Em duas palavras: temos desgraçadamente de desistir do nosso *Orpheu*. Todas as razões lhe serão dadas melhor pela carta do meu Pai que junto incluo e que lhe peço não deixe de ler. Claro que é devida a um momento de exaltação. No entanto cheia de razões pela conta exorbitante que eu obrigo o meu pai a pagar [...] Compreende que seria abusar demais, seria exceder a medida mais generosa depois de uma conta tipográfica de 560.000 réis, depois da minha fugida para aqui— voltar daqui a três ou quatro meses pedir-lhe para saldar uma conta de 30 ou 40.000 réis —na melhor das hipóteses— do n° 3 de *Orpheu* (Sá-Carneiro, 1973, II: 80-81).³²

³² “Me cuesta mucho escribirle esta carta dolorosa —dolorosa para mí y para usted. Pero yo ya estoy resignado. El dolor es, sobre todo, en este momento, por la grande tristeza que le voy a causar. En dos

Pessoa, a pesar de ello, no desiste de sacar adelante el número tres. El 4 de septiembre de 1916, le comunica a Côrtes-Rodrigues su intención de imprimirlo y le adelanta lo que sería el sumario, no sin antes pedirle discreción: aparecen dos poemas ingleses “muito indecentes” de su autoría —seguramente *Antinous* y *35 Sonnets*, ambos publicados dos años después por su cuenta—, versos inéditos de Sá-Carneiro, quien se había suicidado meses antes, la “Cena do Ódio” de Almada Negreiros, prosa de Albino de Meneses y Carlos Parreira, alguna colaboración de Álvaro de Campos y versos de Camilo Pessanha, además de 4 *hors-textes* de Amadeu de Sousa Cardoso, el “mais célebre pintor avançado português” (Pessoa, 1998: 220).

Vuelve sobre el asunto el 11 de julio 1917. Esta vez, le pide a José Pacheco verse para tratar de las “páginas de resguardo” y discutir asuntos ligados a la publicación y distribución del tercer número. Le informa además que “o Serra (empregado da tipografia do [Vítor] Falcão) pediu que lhe dessem mais folhas de papel para *Orpheu*, para tirar mais uns 6 ou 7 exemplares a mais” (Pessoa, 1998: 248).³³ Sin embargo, Pessoa no logra conseguir los recursos para imprimir el número.

Los problemas financieros, que Pessoa le advertía a Côrtes-Rodrigues ser la causa del fin de los proyectos literarios, fue de hecho lo que puso fin a *Orpheu*.

En 1984, Arnaldo Saraiva publicó, en la editorial Ática, *Orpheu 3*, con base en las páginas de prueba impresas, todo lleva a creer, de la “tipografía do Falcão”. Este número

palabras: tenemos desgraciadamente que desistir de nuestro *Orpheu*. Todos los motivos le serán mejor dados por la carta de mi padre que junto le incluyo y que le pido no deje de leer. Claro que es producto de un momento de exaltación. Sin embargo, llena de razones por la cuenta exorbitante que le obligo a mi padre a pagar [...] Se comprende que sería abusar demás, sería exceder la medida más generosa después de una cuenta tipográfica de 560,000 reis, después de mi huída hacia aquí, volver de aquí a tres o cuatro meses a pedirle que salde una cuenta de 30 o 40 000 reis —en la mejor de las hipótesis— del n° 3 de *Orpheu*”.

³³ “Serra (empleado de la tipografía de [Vítor] Falcão), le pidió que le diesen más hojas de papel para *Orpheu*, para sacar unos seis o siete ejemplares de más”.

no lo he considerado debido a que este número no fue el proyecto del grupo, sino de una sola personalidad, la de Pessoa.

Ulises, revista de curiosidad y crítica.

Contemporáneos fue el nombre de la revista con la que Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Martínez y Xavier Villaurrutia, deseaban disipar el tedio que reinaba en la cultura mexicana, en 1925, a raíz de la falta de entusiasmo del Gobierno mexicano por ahondar el proceso de transformación social y cultural.

En lugar de una transformación cultural que reflejara la universalidad de la Revolución mexicana, la actitud del Gobierno y de varios escritores fue la de un nacionalismo “tan supuestamente alienado con la causa nacional en crisis, que habría de convertirse en un mexicanismo de exportación, privado de toda actitud crítica y recubierto por el aura dudosa, pero funcional, de una imaginaria misión nacional” (Sheridan, 1993: 181). Una actitud radicalmente opuesta a la que Alfonso Reyes le sugería a Villaurrutia en 1923: “Los que quieren buscar y crear el carácter propio, nacional, de una literatura, deben conservar la ventana muy abierta al paisaje exterior del mundo” (Reyes en Capistrán, 1994: 16-17).

Para Torres Bodet, González Rojo, Ortiz de Montellano y Villaurrutia la *Revista de Occidente* era el modelo. La revista de José Ortega y Gasset, más que accesible en la capital, era un espacio donde la crítica ocupaba un papel importante, pero además era un lugar abierto a la diversidad de las artes, a los varios caminos estéticos, incluso a la distinta nacionalidad de sus colaboradores. El nombre *Contemporáneos*, de 1925, quizá, respondió a esa idea de apertura que necesitaba el panorama cultural nacional.

Torres Bodet, que, el 3 de junio de 1925, le había dado la noticia a Alfonso Reyes

de la pronta aparición de la revista, tuvo resignadamente que comunicarle cuatro meses después: “*Contemporáneos* ha corrido la suerte de tantas otras sus hermanas, revistas concebidas para la inmortalidad, muertas antes de nacer” (citado por Sheridan, 1993: 205-206). La falta de financiamiento canceló el proyecto.

Si bien, *Contemporáneos* murió antes de nacer, el proyecto de hacer una revista siguió vivo, debido a que las condiciones del medio cultural no mejoraron en los años siguientes. Salvador Novo así lo hace saber en un texto que sirvió de prólogo al estreno del Teatro Ulises en el Teatro Virginia Fábregas: “En largas tardes, sin nada mexicano que leer, [Agustín Lazo, Samuel Ramos, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia] hablaban de libros extranjeros. Fue así como les vino la idea de publicar una pequeña revista de crítica y curiosidad” (Novo en Capistrán, 1994: 61).

Después del fallido intento de *Contemporáneos*, Villaurrutia, según Novo, fue el más entusiasmado en hacer una revista. Para finales de 1926, propone no sólo el tono de la revista, sino también el nombre. Novo así lo recuerda en la carta a modo de prólogo que escribió para la edición de las cartas que Villaurrutia le envió en los años de 1935-36:

Nuestra Odisea se realizaba impulsada por aquella virtud de la curiosidad que te aquejaba como una sed nunca saciada. Eras, como llamaste a una sección de nuestra revista cuando al fin logramos el sueño de publicarla, “El curioso impertinente”. Fue de curiosidad y crítica, —los dos polos de tu inteligencia; polos eléctricos cuyo contacto generaba la crispera de un poema— aquel Ulises cuyo nombre por ti sugerido definía la aventura. (Novo, 1966: 9).

Fue precisamente Salvador Novo quien logró dar cauce al proyecto y a las ideas de Villaurrutia. Desde su puesto como jefe editorial en la Secretaría de Educación, consiguió que el doctor José Manuel Puig Casauranc, entonces secretario de Educación, otorgara los recursos materiales necesarios para la impresión de la revista. Novo había alquilado hacía tiempo un cuarto en la calle Brasil número 42, interior 10, que, en un primer momento, fue

su estudio y después se convirtió en el lugar de la redacción y administración de la revista. A esta dirección debían enviar la correspondencia los lectores.

Novo y Villaurrutia compartieron la dirección de la revista hasta el quinto número. Cada número o cuaderno, como lo llamaban, tenía entre 30 y 44 hojas. El precio de cada ejemplar era de \$0.50 centavos, con la opción de suscribirse a 6 números por \$2.50, o bien, 12 números por \$5.00 pesos. En la portada, “sólo el título, seguido del grueso número árabigo [sic] correspondiente, en el inicial. En los sucesivos, el número se superpone al sumario; cada uno, con cartulina de color diferente y tinta que con él entona” (Monterde, 1963: 134).

“La curiosidad y la crítica” fueron los ejes sobre los que se organizó *Ulises*. Constaba de tres secciones: en la primera podían aparecer poemas, cuentos, fragmentos de novelas y ensayos filosóficos. Los autores eran extranjeros y mexicanos. La segunda sección, titulada “Notas”, se destinó a la crítica sobre obras de diferentes artes. Los autores eran Villaurrutia, Owen, Cuesta y Novo. En algunos números esta sección se integró a la tercera que, bajo el título “El curioso impertinente”, marcaba sus simpatías y antipatías estéticas. El título posiblemente tenga su origen en la carta que, en septiembre de 1923, le escribe Alfonso Reyes a Villaurrutia. En ella, Reyes se autodefine como un “curioso implacable” (Reyes en Capistrán, 1994: 15).

El sumario del primer número, editado en mayo de 1927, reflejaba el perfil expedicionario de la revista:

Max Jacob:	Poesías.
Máximo Bontempelli:	Sobre una locomotora.
Salvador Novo:	Espejo.
Gilberto Owen:	Desvelo.
Samuel Ramos:	Antonio Caso.

NOTAS:

Jorge Cuesta:	La pintura de Agustín Lazo
Xavier Villaurrutia:	Oaxaca, de Manuel Toussaint.
Gilberto Owen:	Pájaro Pinto, de Antonio Espina.
Jorge Cuesta:	Reflejos, de Xavier Villaurrutia

EL CURIOSO IMPERTINENTE:

Jacob, Bontempelli, Morand, Dos Passos, Díaz Mirón, etc.

REPRODUCCIONES de Agustín Lazo.

El papel de Agustín Lazo es relevante en el primer número. A él se debió la inclusión de Max Jacob y Massimo Bontempelli. Su primera estancia en Europa, en 1925, le permitió no sólo conocer los movimientos vanguardistas, sino entablar amistad con algunas de sus personalidades, entre ellas Max Jacob, quien le regaló los manuscritos de los dos poemas publicados en *Ulises*. Inéditos hasta entonces, “La statue” y “Torticolistalie” fueron publicados en su lengua original, lo que no ocurrió con el cuento de Massimo Bontempelli, que Lazo tradujo, según reveló Novo a César Rodríguez Chicharro (1973: 5-6).³⁴

Lazo a su vez es objeto de un breve ensayo por parte de Jorge Cuesta, que tiene como pretexto la primera presentación individual de su obra en la tienda de arte popular de Ernesto Cervantes en la ciudad de México, a finales de febrero de 1927 (Oles, 2009: 39). Según James Oles (2009), la presentación incluía posiblemente las siguientes obras: *Niño*, *El carnicero*, *Niños* y *Las criadas*, estas dos últimas fueron reproducidas en este número de la revista.

Novo y Owen fueron los encargados de representar, en ese número, la poesía que los jóvenes escribían. Novo publica de *Espejo* “Palabras extrañas” y “El amigo ido”,

³⁴ El cuento de Bontempelli formó parte del libro *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne*, publicado en 1925 por la editorial Mondadori. De ese libro, según se dice en la sección “El curioso impertinente”, Lazo, Villaurrutia y la *Revista de Occidente* tradujeron los cuentos “Sobre una locomotora”, “La mujer de mis sueños” y “El buen viento”, respectivamente (*Ulises*, I, 1980: 41).

Owen, a su vez, ofrece unos fragmentos de *Desvelo*, libro que, si bien escribe en 1925, se publica póstumamente en 1953.

Samuel Ramos con su ensayo sobre “Antonio Caso. La campaña antipositivista”, y Villaurrutia con su texto sobre *Oaxaca* de Manuel Toussaint, replicaban la falta de rigor crítico en la filosofía y literatura que se hacía en México. Cuesta, por su parte, encuentra en las obras de sus compañeros, Villaurrutia y Lazo, el rigor crítico indispensable para dar un giro a la cultura nacional.

A pesar de que “El curioso impertinente” aparece sin firma en todos los números, César Rodríguez Chicharro revela que Salvador Novo fue el responsable de esta sección en el primer número (Rodríguez Chicharro, 1973: 5-6). En ella, Novo narra el origen de los textos de Max Jacob y Massimo Bontempelli; habla del viaje de Paul Morand a México, en la que ellos le sirvieron de guía; así como de su viaje con John dos Passos por el país; le alcanza el tiempo para hacer burlas ingeniosas de Gutiérrez Nájera y Guillermo Prieto.

El número cierra anunciando los Suplementos de *Ulises: Novela en forma de nube* de Gilberto Owen, *El Joven* de Salvador Novo, *El retorno del hijo pródigo* de André Gide, *Exágonos* de Carlos Pellicer, *Estudios* de Jorge Cuesta y *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia. De ellos, sólo aparecieron como Ediciones de Ulises *Dama de corazones* y *Novela como nube*.

El segundo número, publicado en junio, abre de nuevo con un poema en lengua extranjera. Se trata del poema “Memoir of a Proud Boy” del poeta de Chicago, Carl Sandburg. El poeta y su poema eran señales de que la revista no sólo miraba hacia Europa como única fuente de repertorio literario.

Además de Sandburg, el número contó con las colaboraciones, siguiendo el orden del sumario, de Samuel Ramos, Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Mariano Azuela, Xavier

Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo, Roberto Montenegro y Julio Castellanos. A partir de este número su atención empieza a recaer sobre la narrativa.

Gilberto Owen publica fragmentos de *Novela como nube*. Escrita en los meses de marzo y abril de 1926, la novela corta de Owen se publicó en las Ediciones de Ulises en octubre de 1928 (Sheridan, 1993: 305).

Enseguida de la colaboración de Owen, aparece un capítulo de la novela *La alondra* de Mariano Azuela, entonces inédita. El capítulo, titulado “Un grifo”, fue modificado para su publicación en *Ulises*. No sabemos si la modificación fue autorizada por Azuela o si el capítulo así estaba concebido en el manuscrito. La versión publicada en la revista se acopla bien a la idea del viaje, del viaje interior.

Salvador Novo también se ensaya en el género narrativo y publica la segunda y tercera parte de su novela *Return Ticket*, que trata sobre su viaje a Estados Unidos, como parte de sus tareas en la Secretaría de Educación.³⁵

Además de estos textos narrativos, Ramos publica la segunda y última parte de su estudio sobre “Antonio Caso (conclusión)”; Carlos Pellicer manda “AMAR. Toda la vida es llamas.”, de su libro *Exágonos*; Xavier Villaurrutia hace un ensayo sobre la poética de Carlos Pellicer, que titula “Cartas a Oliver”; Jorge Cuesta escribe “El resentimiento en la moral. Max Scheler (*Revista de Occidente*)”, ensayo en el que confronta a Max Scheler con Nietzsche, para advertir las exageraciones y equivocaciones del pensamiento religioso de Scheler; Roberto Montenegro aparece al final del número con “Silencios”.

El número lo complementan la sección anónima “El curioso impertinente” que,

³⁵ En marzo de 1927, Novo asistió a la Primera Conferencia Panpacífica sobre Educación, Rehabilitación, Reclamación y Recreo, a petición del Secretario de Educación, el Dr. Puig Casauranc. Este viaje hizo que se retrasara la publicación del primer número de *Ulises*, la cual estaba programada para principios de ese año.

bajo el título “La pesca y la flecha”, invita al público a adivinar quién es el autor de cada una de las siete frases que colocan, frases extraídas de novelas de autores mexicanos y españoles que resultan muy parecidas; la sección “Notas”, esta vez más parecida al juego audaz de “El curioso impertinente”, aparece anónima. En ella aparece un estudio de Villaurrutia sobre Julio Castellanos, con dos ilustraciones sin título del pintor. El número cierra con dos partituras inéditas de Carlos Chávez, intituladas *Solo*, que formaban parte de *Siete piezas para piano intituladas* (véase Chávez, 1989: 82).³⁶

El tercer número aparece en agosto. Presenta dos cambios, que serán regulares en el resto de los números. El primero atañe a su periodización: de mensual pasa a ser bimestral. El segundo cambio es que abre con un poema de autor mexicano.

El número abre con “Pecucillos rojos” de Enrique González Martínez. La inclusión del poema de González Martínez, como la de Mariano Azuela en el número anterior, muestra que *Ulises* no trabajó “en favor de una literatura de vanguardia en el más ortodoxo sentido del término” (Quirarte, 1985: 105), sino que trató de llenar el vacío de la literatura mexicana escribiendo y dialogando con las generaciones literarias anteriores y contemporáneas. Por ejemplo, el estridentista Emilio Abreu Gómez, coetáneo y opositor del grupo de *Ulises*, colabora también en este mismo número con un breve ensayo titulado “Del parecer la vía de Góngora, Sigo”.

Samuel Ramos entrega “El irracionalismo” que puede leerse, según Andreas Kurz, como una reacción inmediata al ensayo de Cuesta, publicado en el número anterior. Ramos, en su ensayo, sigue atacando los sistemas filosóficos que se erigen sobre bases

³⁶ Agustín Lazo es el intermediario entre el grupo y Carlos Chávez. Fue él quien convenció a Chávez para que cediera sus partituras para su publicación en *Ulises*. En una carta del 11 de agosto de 1927, Lazo lo pone al tanto de la publicación de su partitura, de la misma manera lo conmina a seguir participando en la revista (Chávez, 1989: 81).

intuitivas, especialmente la de los “célebres teóricos del irracionalismo”: Henri Bergson y Oswald Spengler. Para Ramos el método intuitivo es imposible, “ya que un pensamiento que rechaza la razón y la inteligencia no puede ser metódico”. ¿En dónde está el desacuerdo con Cuesta? Aunque no es explícito, Ramos advierte que la filosofía de Spengler es incapaz de reconocer el hecho de que la razón se aventura a un desarrollo histórico continuo, “lo que Scheler —una de las influencias declaradas de Ramos— y, es lícito agregarlo, Ortega y Gasset sí habían entendido” (Kurz, 2008: 89-90). Si Cuesta había desacreditado las ideas religiosas de Scheler por el “vacío histórico” en que se cimentaban (*Ulises*, 3, 1980: 69); Ramos corrige el malentendido en una nota a pie en la que cita el libro *El saber y la Cultura* de Scheler: “El siglo XVIII Kant inclusive, se equivocó al no advertir que el espíritu mismo crece realmente en la historia y que crecen sus formas—llamadas a priori en el idioma filosófico—de pensar, intuir, valorar, preferir, amar, etc.” (*Ulises*, 3, 1980: 93).

Ya desde el número anterior la revista había puesto su atención en la narrativa. Para este número, Julio Torri publica dos textos. Torri o los editores las agruparon bajo el título de “Prosas”. De modo que el primer relato, además de ser inédito, carece de título; el segundo se titula “Para aumentar la cifra de accidentes. ¡Abajo la compasión de sí mismo!”. Este último relato, según Serge I. Zaïtzeff, había sido publicado el 1 de agosto de 1920, en *México Moderno*, revista dirigida inicialmente por Enrique González Martínez (Torri, 2011: 680).³⁷ Torri no debió dudar en mandar sus textos a la revista de Novo y Villaurrutia, a quienes conocía por sus traducciones en la editorial Cvltvra que él, junto con

³⁷ En 1940, Julio Torri los incluirá en su *De Fusilamientos*. En el libro, Torri titula el primer relato como “La amada desconocida” y presenta algunas variantes con respecto al publicado en *Ulises*; el segundo relato sólo se titulará “Para aumentar la cifra de accidentes”. El libro estuvo al cuidado de Daniel Cosío Villegas y Francisco Giner de los Ríos y fue publicado en la editorial La Casa de España en México.

Agustín Loera y Chávez, fundó. Y no dudó porque los problemas sociales no eran su principal preocupación, de manera que sus relatos se acoplaban bien a los ideales de la revista.

Novo continúa con la publicación de su *Return Ticket*, de la cual entrega del capítulo cuarto al octavo. Jaime Torres Bodet, que había planeado junto con González Rojo y Villaurrutia la edición de una revista, participa sólo en este número con un capítulo de su novela *Margarita de niebla* titulado “Domingo”. Si bien Sheridan señala que la novela apareció en octubre de 1927 en la editorial Cvltvra (1993: 305), todo parece indicar que, para cuando se publica el número de la revista (agosto de 1927), *Margarita de niebla* ya estaba impresa. La carta que le envía Torres Bodet a Alfonso Reyes así lo demuestra:

CONTEMPORÁNEOS,
ALTAMIRANO 116,
MÉXICO D. F.

2

de agosto de 1927
Sr. don Alfonso Reyes
Legación de México,
Buenos Aires, Rep. Argentina.

Muy querido Alfonso:

Por este correo le envió un ejemplar de mi último libro, una novela: *Margarita de niebla*. Todo lo que usted haga por ella le será vivamente agradecido.

He estado en espera de leer sus *Cuestiones gongorinas*, pero no han llegado aún a México. Se lo indico por si unas letras de usted a su editor pudieran precisar las cosas.

¿Cómo lo ha recibido la Argentina? ¡Usted tenía ya allí desde antes tantas admiraciones, tantas amistades devotas!

Escríbame, aunque sea unas líneas muy breves.

Lo abraza su amigo

J. Torres Bodet (Torres Bodet, 1994: 42).

Jorge Cuesta hace un paréntesis a las obras narrativas que conforman el número con “Dibujo”, el primer poema que publica. El género narrativo continúa con Villaurrutia y

“Fragmento de sueño”, capítulo de su novela *Dama de Corazones* publicada en Ediciones de Ulises en abril de 1928.

La sección anónima “El curioso impertinente” trata de manera irónica los ensayos que Ortega y Gasset va publicando bajo el título de *El espectador*. En una sección llamada “Autocrítica”, Villaurrutia hace el retrato de varios personajes: André Gide, Max Jacob, Paul Moran y Saturnino Herrán. Se promete para el siguiente número una crítica sobre el libro *Epigramas* que Carlos Díaz Dufoo Jr publicó en marzo de ese año, en París; sin embargo, la nota quedó en promesa. Aparece el carácter lúdico de los integrantes del grupo con unas líneas tituladas “Definiciones negativas” y un “Epitafio”. Una nota anónima habla de Jorge Zalamea.

El número cierra con citas de Miguel de Unamuno, Pío Baroja y Valle-Inclán referidas todas a su desconocimiento o poco interés hacia la poesía de Góngora. Las citas fueron tomadas del número de la *Gaceta Literaria* “dedicado a celebrar el centenario del natalicio de Góngora” (*Ulises*, 3, 1980: 128). El desinterés de estos tres personajes pertenecientes a llamada Generación del 98, contrasta con el entusiasmo de los jóvenes poetas españoles de la Generación del 27, que se dan a la tarea ese mismo año de revalorar a Góngora. Alfonso Reyes participará en esa tarea con la publicación de sus *Cuestiones gongorinas*, libro publicado en Madrid por la editorial Espasa-Calpe. Sin embargo, la edición no fue lo suficientemente cuidada, como Novo se encargaría de hacerlo notar en el cuarto número de *Ulises*, que apareció en octubre. Para ese mes era evidente el fracaso comercial que resultaba la revista, como se aprecia en la carta de Novo a Carlos Chávez, fechada el 14 de octubre:

Carlos Chávez, ten la bondad de escribir más claro. No todos sabemos música y, si no puedes, hay máquinas de escribir. [...] Espero que encontrarás admirable mi *Return Ticket*: Te mando *Ulises* 4. Es todo un admirable fracaso comercial. No lo

hago sino por Xavier Villaurrutia, que le tiene mucho cariño. Ya sabes que yo no le tengo cariño a lo que no me deje dinero. En fin, vamos saliendo. Siquiera que salgan números mientras estoy en la Secretaría, que ya que me corran, ahora que cambien el *gouvernement, je ne pourrais plus le faire*. [...] Mándanos cosas para *Ulises* y haznos propaganda (Chávez, 1989: 82).

El cuarto número aparece en octubre. Xavier Villaurrutia lo abre con “Poesía”, un poema de su libro *Reflejos*, que publicó a principios de 1926, bajo el sello editorial de Cvltvra. Enseguida aparece la respuesta del filósofo José Romano Muñoz a los ensayos de su amigo Ramos. “Ni irracionalismo ni racionalismo, sino filosofía crítica” es una defensa a las tendencias irracionales de la filosofía contemporánea. Su único acuerdo con Ramos contra “la intuición apadrinada con tanto éxito por el maestro Caso” es la falta de disciplina intelectual en los filósofos mexicanos (*Ulises*, 4, 1980: 141).

Salvador Novo entrega los capítulos restantes de su novela *Return Ticket*, del IX al XVI, los cuales ocupan el mayor espacio del número. La colaboración del español Rafael Calleja es un enigma. Con el título “Canicas” se publicaron fragmentos y frases populares y humorísticas del compositor y autor de zarzuelas.

En la sección “Notas”, Jorge Cuesta ofrece un ensayo sin título para hablar de *Margarita de niebla*, aunque, en realidad, la novela de Torres Bodet es un pretexto para refutar la tesis de *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), “ensayo lleno de errores” de Ortega y Gasset, según Cuesta. Si en la opinión de Ortega el arte moderno se deshumanizaba cuando se hacía más artístico y, por tanto, el romántico era más humano y estaba más cerca de la realidad; para Cuesta lo que estaba en juego no era la deshumanización de la realidad sino su desromantización: “Ortega ignora cuál es la virtud del preciosismo artístico. No es deshumanizar, sino desromantizar la realidad; es decir, humanizarla dándole un interés, una utilidad” (*Ulises*, 4, 1980: 165). El ensayo de Cuesta

no sólo tenía que ver con la tesis de Ortega y Gasset, sino también con el “debate en que se encontraban involucrados en México, y en el que, frente a su posición cultural elitista, se les exigía un arte popular y nacionalista” (Medin, 1994:084).

La sección “El curioso impertinente” aborda y toma postura sobre la polémica entre la *Gaceta Literaria* y la revista argentina *Martín Fierro*, a raíz de un editorial publicado en el número 8 de la *Gaceta* bajo el título “Madrid meridiano intelectual de Hispanoamérica”. Los escritores argentinos molestos por el escrito se lanzaron contra los escritores españoles contemporáneos. La protesta de los escritores argentinos alcanzó a los escritores mexicanos mediante Ildefonso Pereda Valdés que afirmaba, por un lado, que “El meridiano intelectual de América no es Madrid, es Buenos Aires”, y que en México se estaba haciendo “un arte azteca” (*Ulises*, 4, 1980: 172). Para el grupo de *Ulises*, los escritores argentinos contestaron más con prisa que con inteligencia a la inocente utopía de *La Gaceta Literaria*.

Con el título “El corrector de pruebas. Cuestiones gongorinas de Alfonso Reyes”, Salvador Novo ponía de manifiesto, de manera caprichosa y hasta humorística, varias imprecisiones de uno de los escritores mexicanos más cuidadosos en la edición de sus libros, como era Alfonso Reyes; pero, además, el artículo de Novo buscaba demostrarle a Reyes, quien veía poca seriedad en los escritos del joven escritor, “algo que para él era esencial, su vocación profunda de la literatura en sus más diversas manifestaciones, para hacer evidente con ello también que frecuentaba no sólo la expresada en lengua inglesa, como era común el comentario, ocasionado por la interpolación que realizaba de anglicismos en sus escritos” (Capistrán, 1994: 117). Su recensión de las *Cuestiones gongorinas* mostraba, por un lado, “el ojo avizor del experto en cuestiones tipográficas” y, por otro, un profundo conocimiento de la obra de Góngora, no fácil de encontrar en un

escritor con escasos 23 años (Capistrán, 1994: 117).

Asimismo se publicaron dos retratos a lápiz —uno de Salvador Novo y el otro de Villaurrutia—, hechos por Roberto Montenegro. El número cierra con un artículo anónimo “Una exposición de la poesía argentina actual”, seguido de una nota aclaratoria sobre la ausencia de José Gorostiza en la nómina de la revista, y un fragmento transcrito del *Ulysses* de Joyce.

El quinto número apareció en diciembre y abrió con dos poemas de Novo, ambos bajo el título de “Poema”. Owen ofreció fragmentos de *Línea*, libro que publicó en 1930. Benjamín Jarnés colaboró con “El número 479”, capítulo de su hasta entonces inédita novela *Paula y Paulita*.

Otro escritor español que colaboró en el número fue Juan Lacomba, quien envió, desde Valencia, su poema inédito “Ciudad”. De Marcel Jouhandeau, escritor francés del que sólo se conocía un relato traducido por la *Revista de Occidente*, se publicó la novela corta *Manhattan*. A pesar de que no sabemos quién la tradujo, es un hecho que Jouhandeau fue un escritor importante para el grupo. Torres Bodet da testimonio de ello en sus memorias: “En torno de mi escritorio, en Salubridad, mis colegas hablaban mucho de Monrad y de Giraudoux, de Soupault y de Pierre Girad, de Lacretelle y de Jouhandeau” (1995: 318).

Cuatro ilustraciones de Diego Rivera aparecieron en el número. Pese a ser uno de los pintores más cercanos a los proyectos oficiales nacionalistas, Rivera era, desde hacía tiempo, amigo del grupo. Fue, de hecho, en su casa de Mixcalco 12, por el rumbo de la Merced, donde el grupo de *Ulises* conoció a Antonieta Rivas Mercado, la única mujer que colaboró en la revista y que tendría una participación decisiva en la empresa del Teatro de Ulises. Antonieta participa con una reseña del libro *En torno a nosotras* de Margarita

Nelken, cuyo contenido le resulta “lamentable. Usa del diálogo que no domina. Sus interlocutoras son exponentes mediocres” (*Ulises*, 5, 1980: 206).

En la sección “Notas” se publica la traducción de Jorge Cuesta de “Algo más sobre la poesía pura”, ensayo de Jacques de Lacretelle (Rodríguez Chicharro, 1973: 6). El ensayo de Lacretelle puede leerse como una continuación de la reflexión que Cuesta había hecho, en el número anterior, del concepto de poesía pura tomando como pretexto la novela *Margarita de Niebla* de Torres Bodet. Villaurrutia hace una reseña de *Vuelta*, poemario de Emilio Prados, publicado en ese mismo año.

En la sección anónima “El curioso impertinente” —además de aclarar la colaboración de Benjamín Jarnés, Marcel Jouhandeau y Juan Lacomba—, Owen escribe un artículo sobre *Margarita de niebla* y su recepción en el diario *El sol* de Madrid. Lo interesante del artículo, titulado “*Margarita de Niebla* y Benjamín Jarnés”, es la semejanza de estilo que nota Owen entre la narrativa de los jóvenes españoles y mexicanos. De hecho, Owen expone que esa fue la intención de la adivinanza propuesta en el número 2 de *Ulises*:

¿De quién era cada una de las frases aisladas de los ensayos recientes? En las respuestas que recibimos la frase de Owen fue atribuida siempre a Jarnés; la de Marichalar a Torres Bodet y Villaurrutia, indistintamente; la de éste a Pedro Salinas; la de Salvador Novo a Antonio Espina. Así las cosas. Los ocho dueños de las frases eran, en el siguiente orden: Owen, Salinas, Villaurrutia, Jarnés, Torres Bodet, Marichalar, Espina, Novo” (*Ulises*, 5, 1980: 209).

Aparece un poema en latín, “Elegía xxxiv”, de Francisco de P. Herrasti y el número cierra con cinco poemas del libro *Pomes Penyeach* de Joyce, publicado en París en 1927.

Desde el cuarto número, Novo había dejado de creer en la posibilidad de continuar con la revista. Si bien fue en ese número en el que más participación tuvo en la revista, *Ulises* ya no era su prioridad, como se puede apreciar en el quinto número. Con todo, el

apoyo financiero por parte de la Secretaría de Educación permitió sacar aún un sexto número, el cual reflejó el distanciamiento de Novo al quedar fuera de la dirección de la revista. Villaurrutia fue el editor y organizador de ese último número que salió en febrero de 1928.

Cuatro poemas de Enrique González Martínez abrieron el número: “Hora fracta”, “Renuncia”, “La pesca” e “Hilos”. Villaurrutia publica “Un cuadro de la pintura mexicana actual”, que, como su nombre lo indica, hace un recorrido del panorama de la pintura mexicana de 1910 a los tiempos de la revista. Torres Bodet colabora con dos sonetos: “Desnudo” y “Otoño”. Enrique González Rojo, cercano al grupo, sólo publica en *Ulises* su cuento titulado “Corto circuito”.³⁸

León Pacheco, bajo el título “Secretos, debilidades”, ofreció unas ligeras reflexiones sobre varios escritores franceses, como Maurice Barrés, Paul Claudel, Jean Cocteau, Paul Morand y Henri de Montherlant.

Se publica la otra parte de la novela corta de Marcel Jouhandeau, *Manhattan*, así como cuatro dibujos de Agustín Lazo. En la sección anónima “El curioso impertinente” aparece un estudio sobre “Gide y Lacretelle”, además de una reseña de Frank Crowninshield sobre Rufino Tamayo en Nueva York.

Salvador Novo, pese a su salida de la dirección, escribe una nota en defensa de la revista, que es conveniente reproducir, ya que en la defensa que hace Novo señala lo que fueron los ideales y tomas de postura de la revista que estaba llegando a su fin:

Una revista —no recuerdo su nombre, hay tantas parecidas— de Sudamérica toma muy a mal que *Ulises* no esté por Martín Fierro en la sobada y absurda disputación

³⁸ Con algunas modificaciones, González Rojo lo volvió a publicar en la revista *Nuestro México* (agosto de 1932), con el título “La noche de los mares”. Este último fue el texto recopilado por Jaime Labastida y Guillermo Rousset Banda para *Obra completa: verso y prosa: 1918-1939*, de Enrique González Rojo (2002: 257-262).

del talento. Muy bien está que le parezca mal. Pero es honrado aclarar que Ulises no representa de ninguna manera el “sentir nacional,” si éste se ocupara en semejantes cuestiones. Ulises no implica sino dos criterios personales, más o menos de acuerdo el uno con el otro. Villaurrutia y yo. Lo nacional que resulte nuestra obra no nos habremos puesto a procurarlo y no queremos, con nuestra palabra, comprometer a nuestro país en la solidaridad, tan buscada por ellos, con los que le quedan al Sur (*Ulises*, 6, 1980: 255-256).

En la misma sección se informa de los trabajos del grupo con respecto a su proyecto el Teatro de Ulises, que desde enero de 1928 había comenzado sus primeras presentaciones. Apareció también una nota anónima llamada “Al pie de la letra de Ortega y Gasset”. El número cerraba con un adelanto de la novela de Eduardo Villaseñor, *Éxtasis. Novela de aventuras*. La novela del futuro fundador del Fondo de Cultura y Económica se publicó ese año en Espasa-Calpe.

2. LA REVISTA ORPHEU Y LA CRISIS DEL YO

Recuperación del mito de Orfeo

Si la escritura nace de la pérdida y del arrancamiento, la búsqueda de Orfeo evoca ese peligroso viaje que el artista emprende a riesgo de perderse, hacia el origen opaco y siempre incierto de la creación.

Maurice Blanchot (en Bricout *et al.*, 2002: 102)

Para Gilbert Highet, durante siglos los mitos griegos han sido narrados de muy diversas maneras y han servido para consolidar o fortalecer ciertos valores éticos o estéticos que cada época quiere imponer (Highet, 1996, II: 331-358). De esto último se desprende que cada época, al revitalizar un mito, privilegie unos aspectos de la narración y se desentienda de otros, sobre todo, cuando se trata de mitos de una gran riqueza de contenido.

En el caso de Orfeo,³⁹ la cultura griega clásica se interesó por la excepcional capacidad de este personaje para conmovir a la naturaleza con su canto; mientras que el episodio de la muerte de su esposa Eurídice y el intento, por amor, de rescatarla de los infiernos fue central para los poetas latinos. Los textos griegos que hacen alusión a Orfeo prestaron poca atención a este hecho, en todo caso lo que les interesó a los griegos fue el descenso de Orfeo a los infiernos y su extraordinaria capacidad para seducir con su canto a los dioses infernales; sin embargo, para Virgilio y Ovidio el episodio de Eurídice y Orfeo es fundamental. De hecho, a estos dos escritores de la época imperial romana les debemos las versiones más completas que nos han llegado del mito de Orfeo.⁴⁰ Ellos establecieron las líneas argumentales más conocidas del mito. Según estas versiones, Orfeo es un cantor

³⁹ Para Alberto Bernabé, el nombre de Orfeo (Ὀρφέυς) es muy posiblemente prehelénico, ya que, como sucede con los nombres de Teseo (Θησεύς) y Odiseo (Ὀδυσσεύς), resulta difícil etimologizar. (Bernabé en Bernabé *et al.*, 2008, I: 16-17).

En portugués se vacila entre Orpheus, Orpheu u Orfeu. Para el desarrollo de este apartado he optado por el nombre de este personaje mítico en español.

⁴⁰ El relato de Virgilio se encuentra en las *Geórgicas*; mientras que el de Ovidio en sus *Metamorfosis*.

tracio dotado de una extraordinaria capacidad para seducir con su canto a los animales, árboles, hombres, incluso a las piedras y dioses. Inconsolable tras perder a su esposa Eurídice, desciende al mundo de los muertos para recuperarla. Logra conmovier con su canto a los dioses infernales, y éstos le conceden que se la lleve con la condición de no volverse para mirarla hasta que no hubieran llegado de nuevo al mundo de los vivos. Sin embargo, Orfeo no logra vencer sus deseos de mirarla y pierde por ello de nuevo a Eurídice. Intenta regresar al Hades en busca de su amada, pero Caronte, quien lo había transportado en su barca, reservada tan sólo para los muertos, le impide esta vez el paso. Durante largo tiempo anduvo vagando y cantando su dolor. Las ménades, al sentirse rechazadas por el poeta, terminaron por descuartizarlo. Su lira y su cabeza, que aún continuaba cantando, llegan, a través del río Hebro y del mar, hasta la isla de Lesbos.⁴¹

Con el paso del tiempo nuevos aspectos se fueron incorporando a la personalidad de Orfeo. Por ejemplo, se le atribuyó una considerable producción literaria, asimismo fue considerado profeta y chamán:

No es extraño que luego Orfeo fuera asumido como profeta del movimiento religioso que pretendía una especie de liberación de las almas y su ascenso final, tras los adecuados ritos de purificación e iniciación, a una eterna beatitud en el mundo subterráneo. [...] Por la misma razón se relaciona también con él toda una serie de manifestaciones de la religiosidad popular asociada con la magia: ensalmos, salmodias curativas y hechizos (Bernabé en Bernabé *et al.*, 2008, I: 18).

El interés del grupo por el mito de Orfeo debió centrarse, en principio, en el hechizo poético de su canto. Orfeo era ante todo poeta. De manera tal que para un grupo conformado principalmente por poetas, el nombre debió resultar apropiado. Hay, sin

⁴¹ El relato de Virgilio se detiene en el momento en que la cabeza de Orfeo, aún cantando, es arrojada al Hebro; mientras que Ovidio se entretiene además en los sucesos posteriores a la tragedia. Sin embargo, ambos escritores latinos, se desentienden de la participación de Orfeo en el viaje de los Argonautas, acontecimiento al que hacen referencia fuentes más antiguas. Al parecer su papel en la empresa dirigida por Jasón fue la de vencer a las sirenas con su canto (Bernabé en Bernabé *et al.*, 2008, II: 30).

embargo, otros aspectos del mito que pudieron hacer más convincente la adopción del nombre. Uno de ellos tuvo que ver con la transgresión. Hay que recordar que Orfeo, con su arte, trasgredió las leyes naturales al entrar y salir vivo del inframundo. La transgresión de *Orpheu*, por su parte, apuntó hacia la forma de hacer arte en un medio efímero, como resultaba ser una revista. Cambiar la forma de hacer arte en una revista significaba al mismo tiempo modificar el medio. Luís de Montalvor, responsable del nombre de la revista, intentó ser enfático en ello. En la “Introdução” del primer número, escribe

O que é propriamente revista em sua essência de vida e quotidiano, deixa-o de ser *ORPHEU*, para melhor se engalanar do seu título e propôr-se.

E propondo-se, vincula o direito de em primeiro lugar se desassemelhar de outros meios, maneiras de formas de realizar arte, tendo por notavel nosso volume de Beleza não ser incharacterístico ou fragmentado, como *literarias* que são essas duas formas de fazer revista ou jornal (*Orpheu*, 1, 1915: 5).⁴²

Aunque su argumentación no es clara, para Montalvor las revistas se caracterizaban entonces por la variedad de asuntos abordados y por lo efímero de tales asuntos. El resultado era una literatura intrascendente

...com o seu mundo immediato de exhibição a que frequentemente se chama literatura e é sumo do que para ahi se intitula revista, com a variedade a inferiorisar pela egualdade de assumptos (artigo, secção ou momentos) qualquer tentativa de arte —deixa de existir no texto preocupado de *ORPHEU* (*Orpheu*, 1, 1915: 5).⁴³

Orpheu, por tanto, transgredía y transformaba las normas de su tradición literaria en un momento en el que las revistas menospreciaban el “texto preocupado”, esto es, el texto trabajado y orientado hacia la búsqueda de la realidad invisible:

⁴² “Lo que es propiamente revista en su esencia de vida y ordinario, deja de serlo en *ORPHEU*, para mejor engalanarse del título que se propone. /Y proponiéndoselo, vincula el derecho, en primer lugar, de diferenciarse de otros medios, de formas de realizar arte; teniendo por notable que nuestro volumen de Belleza no sea confundible con otro o fragmentado, como *literarias* que son esas dos formas de hacer revista o periódico”.

⁴³ “...con su mundo inmediato de exhibición al que frecuentemente se llama literatura y es sustancia de lo que ahí se intitula revista, con la variedad para minimizar por la igualdad de asuntos (artículos, sección o momentos), cualquier tentativa de arte —deja de existir en el texto preocupado de *ORPHEU*”.

Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um numero escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este principio aristocratico tenham em *ORPHEU* o seu ideal esotérico e *bem nosso* de nos *sentirmos* e *conhecerno-nos* (*Orpheu*, 1, 1915: 5).⁴⁴

El descenso del poeta tracio al mundo de los muertos para buscar a Eurídice y traerla de nuevo al mundo de los vivos, fue interpretado por Luís de Montalvor como un descenso a los abismos interiores para hacer visible un número selecto de “desejos de bom gosto e refinados propósitos em arte que isoladamente vivem para ahí” (*Orpheu*, 1, 1915: 6), palabras del último párrafo de la “Introdução”, en donde va aclarando varias ideas. Este “numero escolhido de revelações”, que se encuentra ahí, invisible para la mayoría, se rige bajo un principio aristocrático que podemos comparar con las convenciones que orientaban la producción textual en las revistas de entonces. Ante los asuntos efímeros y cotidianos que abordan las revistas anteriores y contemporáneas a *Orpheu*, según Montalvor, ésta plantea un conjunto selecto y trascendente de asuntos que tienen por misión develar un conocimiento y sentimiento profundo de sí mismos.

Esta concepción de la *katabasis* —el descenso de Orfeo— está presente en la poesía de Sthéphane Mallarmé, que Luís de Montalvor conoció bien. Para el poeta francés el descenso a los infiernos representó el símbolo del viaje hacia el vacío, a la Nada concebida como ontológica, para extraer de ahí un conocimiento, una “explicación órfica de la tierra”, que para Mallarmé era la única tarea que el poeta debía realizar.

Como se aprecia, Montalvor no dejó de pensar y escribir dentro del universo simbolista. Por eso cuando señala que las intenciones de la revista eran “Puras e raras”, como “seu destino de Beleza” y de “Exílio!”, podemos pensar que se refiere a la tarea del

⁴⁴ “Nuestra pretensión es formar como grupo o idea, un número escogido de revelaciones del pensamiento o del arte, que sobre este principio aristocrático encuentren en *ORPHEU* su ideal esotérico y *muy nuestro*, de lo que nosotros *sentimos* y *conocemos*”.

poeta simbolista más enfocado a transmitir lo incomunicable, los estados más profundos del alma que resultan inaccesibles para las personas ordinarias; de ahí que los vocablos más raros correspondan a esos estados del alma. En esta tarea el poeta vive exiliado de la realidad inmediata para habitar mundos alienantes que poblarán de imágenes su poesía. El retiro, que a veces es una fuga por el dolor que produce la pérdida de algo o alguien, es en ocasiones hacia el mundo creado por el mismo poeta.

Una de las formas de fugas más frecuentes es el sueño. El poeta se exilia en una realidad virtual para experimentar *katabasis* moderna: el descenso al mundo misterioso del yo.

El viaje por medio del sueño

Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra sonho. A arte moderna é arte de sonho.
Fernando Pessoa, *Obras em prosa*.

De acuerdo con George Steiner, la confianza de que el mundo es expresado través del lenguaje se ve fracturada con “la separación del lenguaje de la referencia externa hecha por Mallarmé y en la desconstrucción que hace Rimbaud de la primera persona del singular” (1991: 120). Estas dos ideas sembraron la duda en la relación palabra y mundo, una relación que se había asumido como natural. Se trató, en otros términos, de una duda que afectó las relaciones fundadas entre la palabra y el mundo, como la del hombre y la realidad, la palabra y el objeto, el sentido y el sinsentido, la realidad y la ficción.

En los poetas simbolistas, la representación más clara de esta fractura es el dolor de haber perdido algo o de estar alejados de algo. Si aquello con lo que se identificaba ha dejado de existir, el yo del poeta se aleja voluntariamente de la realidad o se fuga hacia

otras realidades.

El sueño no sólo es el medio ideal de la fuga, es la realidad invisible del yo: disperso, fragmentado, ficticio, . Es la *katabasis* del poeta moderno, que le permite poco a poco alejarse de la realidad visible para descender a los abismos del yo o para habitar mundos creados por el propio poeta.

De los poetas de *Orpheu*, Fernando Pessoa experimentó como ninguno los estados alienantes del sueño. En el drama “O Marinheiro”, publicado en el primer número de la revista, Pessoa explora la relación entre lo ficticio y lo real. ¿De qué está hecha la existencia del hombre?, es la pregunta entrelíneas que se hace Pessoa en este “Drama estático em um quadro”. Efectivamente, nada se mueve en el cuarto circular apenas iluminado, en el que tres hermanas (Primeira, Segunda e Terceira Veladoras) velan el cadáver de una cuarta hermana. Sentadas, las tres doncellas aguardan con recelo y, al mismo tiempo, con deseo la luz del amanecer. Ella las sacará de los abismos del ser al que han sido transportadas por una atmósfera somnolienta, representada por un espacio nocturno sin tiempo. De hecho, la ausencia de un reloj en el cuarto es la invitación a entrar al mundo misterioso del ser: “sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso”, dice la Segunda Veladora (*Orpheu*, 1, 1915: 30).

Ante la ausencia del tiempo “real”, visible y comprobable, que les permita sentirse y juzgarse vivas, una de las hermanas propone hablar del pasado, de lo que han sido:

Primeira.— Não desejas, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É bello e é sempre falso...

Segunda.— Não, não fallemos d’isso. De resto, fomos nós alguma cousa? (*Orpheu*, 1, 1915: 29).⁴⁵

⁴⁵ “Primera.— ¿No deseas, hermana mía, que nos entretengamos contando lo que fuimos? Es bello y siempre es falso...

Segunda.— No, no hablemos de eso. Además, ¿fuimos nosotras algo?”

El acto de contar es la única posibilidad de abolir la inmovilidad que las invade y rodea. Contar se convierte en una manera de fugarse, de ausentarse de esa atmósfera inquietante. Sin embargo, la fuga no es hacia “afuera”, esto es, hacia la realidad de las cosas y el ser, sino hacia los abismos del no-ser, del sinsentido, de la irrealidad de todo lo vivido. En ese sentido, el acto de contar es también el acto de soñar. Las hermanas no dudan en calificar ambos actos de falsos, esto es, de irreales. En el calificativo se entrevé una franca oposición entre realidad e ilusión, entre mentira y verdad. Esta oposición está reflejada en los sentimientos contradictorios que las hermanas expresan continuamente en el drama: un deseo las mueve a adentrarse al mundo de la narración y de los sueños; pero al mismo tiempo anhelan el alba que borre las imágenes de ese mundo onírico. La Segunda Veladora, por ejemplo, se negaba a hablar del pasado y de los sueños; sin embargo, líneas más adelante está deseosa de contar:

Segunda.— Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mais isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levantéis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado —porque não fallâmos nós d’elle?

Primeira.— Decidimos não o fazer... [...] O passado não é senão um sonho... De resto nem sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que elle já passou... [...] Ah, fallemos, minhas irmãs, fallemos alto, fallemos todas juntas... (*Orpheu*, 1, 1915: 30).⁴⁶

En este entramado de sensaciones encontradas y diálogos “absurdos”, que las aleja de todo gesto vivo por no poder comprobar la existencia propia, la Segunda Veladora narra

⁴⁶ Segunda.— Contémonos cuentos unas a otras... No sé ningún cuento, pero eso no importa... Tan sólo el vivir es lo que hace mal... No roçemos por la vida ni siquiera la orla de nuestros vestido... No, no nos levantemos. Eso sería un gesto, y cada gesto interrumpe un sueño... En este momento, no tenía ningún sueño, pero me agrada pensar que lo podía estar teniendo... Pero el pasado —¿por qué no hablamos de él?

Primera.— Decidimos no hacerlo... [...] El pasado no es más que un sueño... Además, ni siquiera sé lo que no es sueño... Si miro detenidamente para el presente, me parece que ya pasó... [...] Ah, hablemos, hermanas mías, hablemos alto, hablemos todas juntas...”.

el sueño que tuvo de un Marinero que, al llegar náufrago a una isla desierta, se puso a inventar una patria que nunca tuvo. La invención, en principio, se justifica en la evasión del dolor que le ocasiona la nostalgia de la tierra abandonada:

Segunda.— Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longinqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por ellas... [...] Como elle não tinha meio de voltar à patria, e cada vez que se lembrava d'ella soffria, poz-se a sonhar uma patria que nunca tivesse tido; poz-se a fazer ter sido sua uma outra patria, uma outra especie de paiz, com outras especies de paysagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janellas... Cada hora elle construia em sonho esta falsa patria, e elle nunca deixava de sonhar (*Orpheu*, 1, 1915: 33).⁴⁷

Más adelante nos damos cuenta que la invención de esa patria falsa es la única posibilidad que tiene el Marinero para existir. He ahí el drama del personaje, quien cansado de soñar, intenta escapar de ese espacio onírico y no puede porque cae en la cuenta que toda su existencia ha sido la vida que soñaba:

Segunda.—Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cançou-se de sonhar... Quiz então recordar a sua patria verdadeira..., mas viu que não se lembrava de nada, que ella não existía para elle... Meninice de que se lembrasse, era a na sua patria de sonho; adolescencia que recordasse, era aquella que se creara... Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E elle viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... (*Orpheu*, 1, 1915: 35).⁴⁸

En otras palabras, no había otra vida que la que había imaginado en la isla. De modo que antes de haber comenzado a soñar su existencia, vivió exiliado de ella. Por tal

⁴⁷ “Segunda.— Soñaba con un marinero que se hubiese perdido en una isla lejana. En la isla había hirsutas palmeras, pocas, que rondaban ociosas aves... [...] Como no tenía medio de volver a su patria, y cada vez que se acordaba de ella sufría, se puso a soñar una patria que nunca hubiese tenido; se puso a imaginar que hubiera sido suya otra patria, otra especie de país con otro tipo de paisaje y otra gente, y otra forma de pasear por las calles y de asomarse a las ventanas... A cada hora, él construía en sueños esta falsa patria, y él nunca dejaba de soñar”.

⁴⁸ “Segunda.— Un día, que había llovido mucho, y el horizonte estaba muy incierto, el marinero se cansó de soñar... Quiso entonces recordar su patria verdadera..., pero cayó en la cuenta de que no se acordaba de nada, que ella no existía para él... La infancia que recordaba era la de su patria de sueño; la adolescencia que recordaba era la que se había creado... Toda su vida había sido la vida soñada... Y vio que no podía haber existido otra vida”.

razón, la aparición de un barco cerca de la isla es un peligro más que una salvación (repatriación) para el marinero, ya que su verdadera existencia y patria eran aquellas que había estado creando día tras día con sus sueños. Cuando el barco desembarca en la isla, no encuentran a nadie. ¿Se habría ido a soñar otra vida en otra isla? No lo sabemos con certeza, lo que sí sabemos es que la duda se ha instalado en las hermanas, quienes se preguntan si no son un sueño del Marinero. Pessoa parece decirnos, con este drama escrito en 1913, que no resulta tan evidente definir la sustancia de la que está hecha la existencia del yo ni la de su entorno.

No afirma, pese a que el drama apunte hacia esa conclusión, que somos sueño, la creación de alguien más, una ficción habitando mundos alienantes. Las últimas líneas del drama son la muestra del descrédito a cualquier intento por afirmar la existencia, tanto en el plano ficticio como en el real:

Terceira.— [...] E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditaes no sonho...
 Segunda.— Porque é que m'ò perguntaes? Porque eu o disse? Não, não acredito...
 (*Orpheu*, 1, 1915: 38).⁴⁹

En todo caso, Pessoa se inclina más a imaginar la existencia como un viaje inmóvil a través de las sensaciones. La verdadera vida nuevamente está en un plano distinto al de la realidad. Para acercarse a él es necesario sumergirse en el sueño, como ocurre en el primer fragmento de los seis que componen “Chuva Obliqua”. En él, el sujeto viaja a través de imágenes perteneciente a planos distintos que un sueño paradójicamente le ha despertado. Es un viaje estático que transgrede los límites entre lo real y lo ficticio. Desdibujadas las fronteras desde el primer verso, el sujeto percibe simultáneamente imágenes procedentes,

⁴⁹ “Tercera.— [...] Y de todo esto queda, hermana mía, que sólo tú eres feliz porque crees en el sueño...”

Segunda.— ¿Por qué me lo preguntas? ¿Por qué lo dije? No, no creo...”

por un lado, de un puerto ficticio en el que zarpan navíos de noche, por el otro, un paisaje boscoso y real de un día soleado:

Atravessa esta paisagem o meu sonho d'um porto infinito
 E a côr das flores é transparente de as velas de grandes navios
 Que largam do caes arrastrando nas aguas por sombra
 Os vultos ao sol d'aquellas arvores antigas... (*Orpheu*, 2, 1915: 161)⁵⁰

Al atravesar el sueño lo real, el sujeto ve cómo las flores pierden su color y se convierten en ventanas (flores transparentes) por medio de las cuales aparece ese otro espacio-temporal que su interior va imaginando. Es precisamente en su interior donde estos espacios-temporales con sus respectivos objetos se metamorfosean: lo real se introduce en lo ficticio y viceversa:

O porto que sonho é sombrio e pallido
 E esta paisagem é cheia de sol d'este lado...
 Mas no meu espiritu o sol d'este dia é porto sombrio
 E os navios que sahem do porto são estas arvores ao sol...⁵¹

En esta metamorfosis, el sujeto se libera de su parte real para percibir de otra manera la intersección y fusión de ambos paisajes: el real y el ficticio. Esta situación da lugar a una de las imágenes más llamativas del interseccionismo, “ismo” creado por Pessoa y con el cual intentaba abarcar todas las sensaciones y realidades posibles, aunque éstas fueran opuestas:

E os navios passam por dentro dos troncos das arvores
 Com uma horizontalidade vertical,
 E deixam cahir amarras na agua pelas folhas uma a uma dentro...⁵²

⁵⁰ “Atraviesa este paisaje mi sueño de un puerto infinito/ y el color de las flores es transparente al de las velas de grandes navíos/ que parten del muelle arrastrado en las aguas como sombra/ los bultos al sol de aquellos árboles antiguos...”. Para la traducción de los poemas de Fernando Pessoa me apoyo en la que hizo Francisco Cervantes (2001).

⁵¹ “El puerto que sueño es sombrío y pálido/ y este paisaje está lleno de sol de este lado.../ Pero en mi espíritu el sol de este día es un puerto sombrío/ y los navíos que salen del puerto son estos árboles al sol...”

⁵² “Y los navíos pasan por dentro de los troncos de los árboles/ con una horizontalidad vertical,/ y dejan caer las amarras en el agua a través de las hojas una a una dentro...”

El punto de intersección está en la imperceptible, aunque evidente, unidad de los dos elementos: antes de ser barcos fueron troncos de árboles; de modo que pasar por dentro de los troncos es percibir la unidad de los opuestos: el anquilosamiento de los árboles adquiere movilidad en los navíos que zarpan del puerto, los antiguos árboles son ahora presentes navíos; el mar y la tierra se juntan como una horizontal se encuentra con una vertical. Llegado a este momento de profunda ensoñación, el sujeto duda de su existencia:

Não sei quem me sonho... (*Orpheu*, 2, 1915: 161)⁵³

De igual manera que el marinero, el sujeto de este poema no puede salirse del sueño si no es para hacer otra intersección de imágenes. El sujeto lo hace invirtiendo el orden de las imágenes: el agua del mar es ahora transparente y deja ver en sus profundidades el paisaje boscoso:

Súbito toda a agua do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem, renque de arvores, estrada a arder em aquelle porto,⁵⁴

Todo pasa ante la inmovilidad del sujeto. El sueño anula su voluntad, pero no su imaginación. Sabe que su verdadera existencia no está en la acción, sino en las sensaciones o escenas que imagina o sueña. Aun en su papel de espectador, el sujeto mira paisajes que lo transportan a otros paisajes; tiene ideas que lo conducen a otras; percibe sensaciones que lo transbordan a otras. Esta mente contemplativa que logra adentrarse a la real existencia de los objetos está exiliada de los nuevos tiempos, según vemos en “Opiario”, publicado bajo la firma de Álvaro de Campos. El sujeto busca en el opio la cura a su alma enfermiza, pero el desarrollo del poema resultó ser un dispendio de hastío, cansancio y malestar:

⁵³ “No sé quién me sueño”.

⁵⁴ “De ponto toda el agua del mar del puerto es transparente/ y veo en el fondo, como una estampa enorme que estuviese allí desdobrada,/ este paisaje todo, vacío de árboles, carretera en fuego en aquel puerto”.

Porque isto acaba mal e ha-de haver
 (Olá!) sangue e um revólver lá pró fim
 Dêste desassossego que ha em mim
 E não ha forma de se resolver. (*Orpheu*, 1, 1915: 75)⁵⁵

Aquí el opio cumple la misma función que la del sueño: diluir contornos que le permitan al sujeto revisar la relación entre el hombre y la realidad. Así, mientras fuma opio, el sujeto entra a un estado de adormecimiento en el que experimenta sensaciones opuestas: el deseo de cumplir con las exigencias del mundo burgués y la imposibilidad de lograrlo debido a su condición abúlica y decadente:

Gostava de ter crenças e dinheiro
 Ser varia gente insípida que vi.
 [...]
 Não posso estar em parte alguma. A minha
 Patria é onde não estou. Sou doente e fraco. (*Orpheu*, 2, 1915: 73)⁵⁶

Atrapado ante sensaciones confusas, el sujeto halla una puerta de salida en la anulación de sí mismo. Sin embargo, esta posibilidad incluso no depende de él:

E afinal o que quero é fé, é calma,
 E não ter estas sensações confusas.
 Deus que acabe com isto! Abra as esclusas—
 E basta de comedias na minha alma! (*Orpheu*, 2, 1915: 76)⁵⁷

La pasividad del sujeto, en los poemas de Fernando Pessoa y Álvaro de Campos, está asociada al sueño. El sujeto se va alejando de un espacio y tiempo para entrar en otro. Por eso no resulta extraño que el sujeto de la “Ode Marítima” esté soñando, aunque no se diga explícitamente. El sujeto se encuentra solo en el muelle, en una mañana de verano. Desde ese espacio y tiempo, mira hacia lo “Indefinido” y se contenta con ver un paquebote

⁵⁵ “Porque esto acaba mal y ha de haber/ (¡Ah!) sangre y un revolver allá para el fin/ de este desasosiego que hay en mí/ y para el que no hay forma de resolver”.

⁵⁶ “Gustaba de tener creencias y dinero/ ser varias personas insípidas que vi. [...] No puedo estar en ninguna parte. Mi/ patria está donde no estoy. Soy enfermizo y débil”.

⁵⁷ “Y al final lo que quiere es tener fé, y calma/, y no estas sensaciones confusas. ¡Dios que acabe con esto! Abra las esclusas —/ y basta de comedias en mi alma”

que entra a la distancia porque

Os paquetes que entram de manhã na barra
 Trazem aos meus olhos consigo
 O mistério alegre e triste de quem chega e parte.
 Trazem memórias de cais afastados e doutros momentos
 Doutro modo da mesma humanidade noutros portos. (*Orpheu*, 2, 1915: 131)⁵⁸

Su postura de espectador es semejante a la del sueño, en la medida que su ser se va alejando de un tiempo real para adentrarse a uno irreal en el que reconoce sensaciones misteriosas y escondidas. Sin voluntad para oponerse a esas sensaciones, el sujeto siente nostalgia por el tiempo marítimo, representado por piratas despiadados y sanguinarios. Viaja imaginariamente con ellos, es testigo de sus crueldades, siente empatía por ellos; sin embargo, un repentino suceso de ternura lo lleva a despreciar ese tiempo “primitivo” para exaltar el tiempo de la modernidad con sus máquinas y valores burgueses. El paso de un tiempo a otro no calma el desasosiego porque el tiempo marítimo vive agazapado en el interior del sujeto, esperando el hastío de la modernidad para volver a experimentarlo. La angustia del sujeto en los poemas de Pessoa y Campos está precisamente en vivir la contradicción que ocasiona el sueño o sus sucedáneos (el opio o el recuerdo) y no poder escapar de ella:

Passa, lento vapôr, passa e não fiques...
 Passa de mim, passa da mina vista,
 Vai-te de dentro do meu coração,
 Perde-te no Longe, no Longe, bruma de Deus,⁵⁹

La postura de espectador también la encontramos al comienzo del poema futurista “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro. El viaje estático comienza en una cafetería desierta,

⁵⁸ “Los paquebotes que entran de mañana en la barra/ traen ante mis ojos/ el misterio alegre y triste de quien llega y parte./ Traen recuerdos de muelles lejanos y de otros momentos,/ puentes que conducen hacia otra humanidad”. Para la traducción de la “Oda marítima”, me apoyo, además de la hecha por Francisco Cervantes (2001), en la de Carlos Montemayor (2007).

⁵⁹ “Pasa, lento vapor, pasa y no te quedes.../ Pasa de mí, de mi vista,/ Vete de dentro de mi corazón,/ piérdete en la Lejanía, en la Lejanía, bruma de Dios”.

en una mañana de mayo. Mientras manicura sus uñas, el sujeto lentamente se va sumergiendo en el recuerdo de un pasado que nunca existió. El predominio del pasado sobre un presente que no sabe cómo vivir y un futuro que no espera, le hace deponer las limas y el barniz. Hay un cambio repentino de dirección. Como si la estética decadentista, representada en el acto de pulir sus uñas, ya no le interesara. En su lugar decide recorrer con su mirada todo lo que el aire de los tiempos modernos “revolve, e amolda, impregna/Alastra e expande em vibrações” (*Orpheu*, 2, 1915: 99). Desea fundirse con lo nuevo. De ahí que intente captar con sus ojos futuristas, cubistas, interseccionistas todo lo que el “Ar” (tiempo presente) trae: la belleza de las mercancías, lo colorido de las inscripciones de los fardos, el movimiento incesante de los muelles y estaciones. En el momento más exultante de su fusión con lo nuevo —principalmente con la estética futurista—, el sujeto recuerda y ese acto lo regresa a la mesa de Café, donde pulía sus uñas. Escindido entre el pasado y el presente o entre una estética decadentista y una futurista, el yo se decide correr en pos de lo nuevo:

Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos:
—Hilá! Hilá! Hilá!-hô! Eh! Eh!... (*Orpheu*, 2, 1915: 107)⁶⁰

Su decisión pone fin no sólo a su postura de espectador, sino al ideal de vivir el exilio en un mundo de transformaciones constantes, ideal seguido por poetas como Luís de Montalvor, Ronald de Carvalho, Armando Côrtes-Rodrigues, Alfredo Guisado e incluso por el mismo Mário de Sá-Carneiro. Para ellos, el sueño es también un viaje inmóvil.

El sujeto busca certezas de su existencia en su interior, en el reflejo del agua, en un pasado lejano, pero no las encuentra. Su irrealidad o inexistencia es la manera de expresar

⁶⁰ “Corro entonces hacia la calle dando piruetas y gritos:/ —¡Hilá! ¡Hilá! ¡Hilá!-hô! ¡Eh! ¡Eh!...” Para la traducción de los poemas de Sá-Carneiro me apoyo en la traducción que hizo Alberto Virella (1998) de la obra del poeta portugués.

su exilio, la idea de que la verdadera existencia está en la ficción. Los últimos versos del poema “Distante Melodia...” de Sá-Carneiro son un claro ejemplo:

Lembranças fluidas... cinza de brocado...
 Irrealidade anil que em mim ondeia...
 —Ao meu redor eu sou Rei exilado,
 Vagabundo dum sonho de sereia... (*Orpheu*, 1, 1915: 13)⁶¹

El sujeto, antes anclado en una realidad sobre la que era soberano, ahora es un “Rey exilado”, un vagabundo errante, como veremos en el siguiente apartado.

La crisis del yo

Ante la anulación del sujeto autoral, esto es, del sujeto de la enunciación, proclamada por Mallarmé, varios poetas de *Orpheu* se dieron a la tarea de interrogar en el poema al sujeto del enunciado, al yo.

De hecho, el cuestionamiento sobre la naturaleza del yo fue uno de los rasgos característicos del llamado primer Modernismo portugués, del cual *Orpheu* fue no solamente su medio de difusión sino su obra más significativa. Fernando Cabral Martins define este movimiento literario como “uma ciência do Eu” en la medida que el procedimiento escritural de los colaboradores de la revista consistió en provocar la extrañeza del yo (Cabral Martins, 1994: 207).

Mário de Sá-Carneiro es tal vez el poeta de *Orpheu* que llevó el extrañamiento del yo al límite. La desarticulación del yo es el derrotero de varios de los poemas que integran la serie *Para os “Indícios de Ouro”*, que Sá-Carneiro publica en el primer número de la

⁶¹ “Recuerdos fluidos... Cenizas de brocado.../ Irrealidad añil que en mí ondea.../ —A mi alrededor soy Rey exiliado,/ vagabundo de un sueño de sirena...”

revista.⁶² “Taciturno”, primer poema de la serie y de la revista, es la nostalgia del yo perdido, del “yo que ha sido”:

A ponte levadiça e baça de Eu-ter-sido
Esferrujou —embalde a tentarão descer... (*Orpheu*, 1, 1915: 9)⁶³

La pérdida es descrita mediante un repertorio iconográfico medieval que vive el mundo interior

Ha Ouro marchetado em mim, a pedras raras,
Ouro sinistro em sons de bronzes medievais—⁶⁴

Son imágenes que transmiten la sensación de un mundo interior deshabitado, lánguido

Percorro-me em salões sem janelas nem portas,
Longas salas de trôno a espessas densidades,
Onde os pânos de Arrás são esgarçadas saudades,
E os divãs, em redor, ansias lassas, absortas...⁶⁵

Y precisamente uno de los versos finales nos recuerda el poema *Langueur* (*Languidez*) de Paul Verlaine: “Je suis l’Empire à la fin de la décadence”, que Sá-Carneiro

⁶² Los doce poemas que componen *Para os “Indícios de Oiro”* forman una unidad, un todo. La disposición de cada uno de los poemas responde a un estructura de contraste; así tenemos, por ejemplo, dos poemas sobre Salomé (“Salomé” y “Certa Voz na Noite, Ruivamente...”) frente al poema “Nossa Senhora de Paris”, lo que permite relacionar, de modo provocativo, dos imágenes femeninas de universos opuestos. Lo mismo podemos decir del poema “16” y de “Distante Melodia...”: el primero nos remite al presente, mientras que el segundo a un mundo de reminiscencias. Sá-Carneiro prefiere este orden en lugar de uno cronológico, lo cual invita a una determinada lectura de *Para os “Indícios de Oiro”*. Mi lectura, sin embargo, es temática por lo que no siempre respetaré el orden propuesto por Sá-Carneiro.

Esta docena de poemas sería la base del cuaderno manuscrito enviado por Sá-Carneiro a Pessoa, días antes de su suicidio, en abril de 1916. Pessoa trabajó durante varios años en la edición del libro *Indícios de Ouro* como se aprecia en la correspondencia que sostuvo con João Gaspar Simões (Pessoa, 1982: 32-45). El libro, sin embargo, fue publicado, en 1937, por los poetas jóvenes de la revista *Presença*, entre los que se encontraba Gaspar Simões.

⁶³ “El puente levadizo y descolorido de Yo-haber sido/ se ha oxidado —en vano intenrarán hacerlo caer...”

⁶⁴ “Hay Oro esmaltado en mí, con piedras raras,/ Oro siniestro entre sonidos de bronzes medievales—”

⁶⁵ “Me paseo por salones sin ventanas ni puertas,/ por largas salas de trono con espesas densidades,/ donde los tapices de Arrás son deshilachadas saudades,/ y los divanes, alrededor, ansias lánguidas, absortas...”

transforma en:

Ha rôxos fins de Imperio em meu renunciar—. ⁶⁶

El tono decadentista del poema hace más evidente el cementerio en el que se ha convertido el mundo interior del yo:

Ha exéquias de herois na minha dôr feudal—
E os meus remorsos são terraços sobre o Mar... ⁶⁷

“Distante Melodia...” también proyecta un momento de meditación y pérdida. Escrito desde una primera persona cada vez más imbuida de su propia ausencia, al yo le vienen sueños (melodías) “que nunca mais, em côr, hei de habitar...”. La palabra “nunca” es la contrapartida temporal de la ausencia espacial del yo. Tanto “Taciturno” como “Distante Melodia...” enfatizan el destierro temporal del yo. No ha sido expulsado de un tiempo pasado, sino del tiempo de la ensoñación. El color azul y los tonos azulados son los calificativos de ese tiempo:

Num sonho d’Iris, morto a ouro e brasa,
Vem-me lembranças doutro Tempo azul
Que me oscilava entre véus de tule—
Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa. (*Orpheu*, 1, 1915: 13) ⁶⁸

El tiempo sutil y leve, ahora enmarcado en un repertorio iconográfico oriental, es el tiempo del sueño, de lo intangible y misterioso. Fuera de ese tiempo sobre el que tiene autoridad, el yo es un “Rey exilado”, un vagabundo de un canto que sólo es posible escuchar y poseer en el tiempo sin tiempo del sueño:

—Ao meu redór eu sou Rei exilado,
Vagabundo dum sonho de sereia... ⁶⁹

⁶⁶ “Hay violáceos finales de Imperio en mi renunciar —“.

⁶⁷ “Hay exequias de héroes en mi dolor feudal —/ y mis remordimientos son terrazas sobre el Mar”.

⁶⁸ “En un sueño de Iris, muerto a oro y brasa,/ me vienen recuerdos de otro Tiempo azul/ que me oscilaba entre velos de tul—/ un tiempo sutil y leve, un tiempo-Ala”.

El poema titulado “16”, compuesto de fragmentos, vuelve sobre un yo errabundo que, a diferencia del yo de “Distante Melodia...”, ha perdido el sentido de la búsqueda. El sujeto no sabe a dónde lo conduce el viaje. El extravío es la caída a un mundo decadente, falto de certezas:

Não sei aonde vou, nem vejo o que persigo...
 Já não é o meu rastro o rastro d’oiro que ainda sigo...
 Resvalo em pontes de gelatina e de bolôres...
 Hoje, a luz para mim é sempre meia-luz... (*Orpheu*, 1, 1915: 12)⁷⁰

Ante la falta de certezas, ¿a dónde ir?, se pregunta el yo en el poema “Angulo”. Después de enunciar todas las “portas” que su imaginación creó con la finalidad de obtener de ellas certezas que pudieran afirmar su identidad, el yo cae en la cuenta de la falsedad de todo fingimiento. El sujeto no alcanza a través de todas las empresas náuticas imaginadas por él (“Barcaças dos meus ímpetus tigrados”, “nau de festa”, “galeões com as sete Princesas”) lo esencial: tener alguna certeza de su identidad en el acto de fingir. Ni siquiera el otro puede dar esa certidumbre, ya que el otro también vive en “falsos horizontes”:

Detive-me na ponte, desbruçado,
 Mas a ponte era falsa— e derradeira.
 Segui no cais. O cais era abaulado,
 Cais fingido sem mar à sua beira...

 — Por sobre o que Eu não sou ha grandes pontes
 Que um outro, só metade, quer passar
 Em miragens de falsos horizontes—
 Um outro que eu não posso acorrentar... (*Orpheu*, 1, 1915: 15)⁷¹

⁶⁹ “Irrealidad añil que en mi ondea.../ —A mi alrededor soy Rey exiliado,/ vagabundo de un sueño de sirena...”.

⁷⁰ “No sé adónde voy ni veo lo que persigo.../ Ya no es mi rastro el rastro de oro que aún sigo.../ Resbalo en puentes de gelatina y de moho.../ —Hoy, la luz para mí es siempre media luz...”.

⁷¹ “Me detuve en el puente, asomado,/ pero el puente era falso —y postrero./ Seguí en el muelle. El muelle era arqueado,/ muelle fingido sin mar en su orilla.../ —Por sobre lo que Yo no soy hay grandes puentes/ que otro, mitad tan sólo, quiere cruzar/ en espejismos de falsos horizontes— Otro que yo no puedo encadenar”.

Imposible sujetar, afirmar al otro, cuando el propio yo carece de certezas. Tal vez por ello, en el poema titulado “7”, el yo no solamente llega a anularse a sí mismo, sino a descartar la posibilidad rimbaudiana de ser Otro:

Eu não sou eu nem sou o outro, (*Orpheu*, 1, 1915: 14)⁷²

Esta abdicación y desposesión del sujeto que se niega a concebir en la unidad del yo y en la otredad, encuentra, sin embargo, un objeto y lugar ambiguo para ser:

Sou qualquer coisa de intermédio:⁷³

Ser “qualquer coisa” intersticial, es poner fin a un mundo cuyo centro era el yo. El soneto “Apotheose”, en lugar de ser la exaltación de este ser intersticial, es una elegía del yo:

E em metade de mim hoje só moro. (*Orpheu*, 1, 1915: 17)⁷⁴

De hecho, el último verso del segundo terceto se separa del resto para marcar de manera más dramática la pérdida de ese mundo en donde el yo era soberano:

Findei... Horas-platina... Olor brocado...
Luar-ansia... Luz-perdão... Orquídeas pranto...
.....
—Ó pantanos de mim— jardim estagnado...⁷⁵

Para el poeta brasileño, Roland de Carvalho, el yo es evanescente y peregrino. Esto provoca que el mismo yo viva paradójicamente su propia muerte, su propio desvanecimiento. Esta es la idea que maneja en el soneto “Sentido”, el cual comienza planteando el abandono de sí mismo; sin embargo, este abandono no responde a su voluntad, sino a la naturaleza de toda comunión cuerpo-alma:

⁷² “Yo no soy yo ni soy el otro”.

⁷³ “Soy cualquier cosa de intermedio”.

⁷⁴ “Y en mitad de mí hoy habito solo...”

⁷⁵ “Acabé... Horas-platina... Olor-brocado.../ Luar-ansia.. Luz-perdón... Orquídeas-llanto.../ —Oh pantanos de mí— jardín estancado...”

Fujo de mim como um perfume antigo
foge ondulante e vago de um missal
e julgo uma alma estranha andar commigo,
dizendo adeus a uma aventura irreal. (*Orpheu*, 1, 1915: 21) ⁷⁶

La naturaleza de cada entidad imposibilita la unión: la mortalidad del cuerpo, que para Roland de Carvalho es la representación del ser yo, contrasta con la eternidad del alma. El soneto “Genese”, que junto con “Sentido” y “Legenda” forma parte de la trilogía “A alma que passa”, aborda de manera dramática el problema de la comunión cuerpo y alma:

Foi casco medieval, foi lança e escudo,
foi luz lunar e errante de lanterna,
e depois de exsurgir, triste, de tudo

veio para chorar dentro em meu ser
a amargura maldição de ser eterna
e a dôr de renascer quando eu morrer... ⁷⁷

Esta inconciliable unión obliga a ambos a vivir en el no-ser del otro: la amarga maldición del alma puede ser también la del yo en la medida que su finitud no le permite trascender. Anclado en el fluir del tiempo, el yo sólo siente el abandono de sí mismo, la “sombra do que sou morrer em mim...”, ⁷⁸ según reza en el último verso del poema “Sentido”.

Alfredo Pedro Guisado, por su parte, aborda la escisión del yo de un yo originario. El mundo pagano y el cristiano presentes en los “Treze sonetos”, que publica en la revista, revelan la búsqueda de la integridad primordial, pero también su agónica caída o

⁷⁶ “Huyo de mí como un perfume antiguo/ huye ondulante y vago como un misal/ y juzgo que un alma extraña anda conmigo,/ diciendo adiós a una aventura irreal”.

⁷⁷ “Fui casco medieval, fui lanza y escudo/ fui luz lunar y errante de linterna,/ y después de resurgir triste, de todo/ vengo para llorar dentro de mi ser/ la amarga maldición de ser eterna/ y el dolor de renacer cuando muero”.

⁷⁸ “sombra de lo que soy muere en mí”.

separación. Lo pagano tiene forma de mujer: a veces es una princesa loca; otras, Salomé; y algunas más, diosas egipcias o simplemente la referencia a imágenes femeninas evanescentes. Estas figuras femeninas del mundo pagano representan los sentidos del yo y, por tanto, su existencia, como se puede apreciar en el siguiente verso del soneto “Princesa louca”:

Olha me longe. Em seu olhar existo... (*Orpheu*, 1, 1915: 45)⁷⁹

Sin embargo, este universo pagano de sensaciones, de exploración de los sentidos, es lejano. Pertenece a un universo ido. De ahí que la existencia del yo sólo sea una reminiscencia, un recordarse, como lo podemos apreciar en los sonetos “Recordando” o “Pagão”.

En ese mundo pagano el yo es una divinidad, es un rey godo, es el creador de su propio universo de sensaciones. Pero no olvidemos que es un universo de reminiscencias: Salomé baila sobre misterios idos (“Salomé”), el yo reconoce que son otros los dominios que vivió (“Recordando”). La muerte de ese universo, que podría estar representado en la muerte de Salomé, significa el destino errabundo del yo, el cual no encuentra consuelo en Dios porque también ha dejado de existir:

Ergo-me mais. Sou o perfil da Dôr.
Sôbre os ombros de Deus olho em redor
E Deus não sabe qual de nós é Deus! (*Orpheu*, 1, 1915: 49)⁸⁰

¿Quién y qué es el yo sin Dios? Es el perfil de la angustia, la agonía de no poder reencontrarse con su ser primordial. La agonía del yo es uno de los temas decadentistas que los poetas de *Orpheu* también desarrollaron. Armando Côrtes-Rodrigues la explora en

⁷⁹ “Me mira en la lejanía. En su mirada existo...”.

⁸⁰ “Me yergo más. Soy el perfil del dolor./ ¡Sobre los hombros de Dios miro alrededor/ y Dios no sabe quién de nosotros es Dios!

varios de los “Poemas” que publicó en el primer número de la revista, teniendo como elemento intertextual el mito de Narciso. La mirada, como en Sá-Carneiro y Alfredo Pedro Guisado, es importante, es el sentido que da la existencia como en el mito de Narciso, que cobra todo su sentido en el momento en que ve la imagen de sí mismo reflejada en las aguas claras de la fuente y se enamora de ella. Ante la imposibilidad de aprehender ese reflejo de su yo, muere. En el poema “Ponte”, los siguientes versos muestran que ante la mirada de sí mismo se manifiesta el no ser, el abismo, la nada

Meus olhos de Não-ver-me são janellas
Dando sobre o abysmo. (*Orpheu*, 1, 1915: 64)⁸¹

En el poema “Agonia”, los ojos sólo ven la sombra del Ser, esto es, sólo se percibe su ausencia:

Ergo meus olhos vagos na distancia
Da sombra do meu Ser... (*Orpheu*, 1, 1915: 65)⁸²

En los poemas de Côrtes-Rodrigues, el yo sólo es un espectador de la vida que pasa, en eso consiste su muerte y su agonía, como se advierte en el poema “Só”:

Vejo-me só na lugubre distancia,
Cadaver dos meus sonhos a boiar. (*Orpheu*, 1, 1915: 66)⁸³

De manera más explícita, Luís de Montalvor reutiliza el mito de Narciso en el único poema que publica en la revista. En su poema largo, que lleva el mismo nombre que el personaje mítico, Montalvor subvierte la parte medular del relato: el Narciso poético se representa como un ser que se mira en el agua y no se encuentra. El tiempo es la causa de esta ausencia:

Só me reflecto e não me vejo no torpor

⁸¹ “Mis ojos de No-verme son ventanas/ dando para el abismo”.

⁸² “Levanto mis ojos vagos a la distancia/ de la sombra de mi Ser...”

⁸³ “Me veo solo en la lúgubre distancia,/ cadáver de mis sueños a boyar”.

da agua que abana o tempo... (*Orpheu*, 1, 1915: 157)⁸⁴

El sujeto que desea concebirse temporalmente se extravía en el fluir del tiempo. Ninguna imagen aparece en el agua que fluye como el tiempo porque todo es pasado. Esto da lugar a que en determinado momento se pregunte si él mismo es una imagen de la corriente, esto es, del tiempo que fluye:

... — ou serei a imagem da corrente?⁸⁵

La situación entonces se invierte: el agua que debía reflejar la imagen del sujeto, es ahora ella la que se ve reflejada en la imagen del sujeto. Éste no sólo pierde la posibilidad de definirse en el agua-tiempo, sino que se convierte en el espejo que refleja la corriente, es decir, el fluir del tiempo. De esa manera el yo sigue siendo un espectador de su propio destino. Todo fluye por sobre su mirada.

Álvaro de Campos también nos exhibe un sujeto pasivo en “Opiário”. A bordo del navío que lo regresa de un viaje por Oriente (India y China), en donde soñaba encontrar alivio a su incurable alma enfermiza, el yo no encuentra calma a la confusión de sus sensaciones. El fumar opio apenas es un remedio a la imposibilidad de hallar algún lugar donde tenga claridad en las ideas. El viaje tampoco ha servido para encontrar ese camino que lo satisfaga y lleve a la grandeza que guarda en su interior, ni siquiera para congraciarse con la vida “insípida” y alegre de los otros. Tanto en tierra como en mar, el yo sufre la parálisis de su voluntad:

Eu acho que não vale a pena ter
 Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.
 A terra é semelhante e pequenina
 E ha só uma maneira de viver.

⁸⁴ “Sólo me reflejo y no me veo en la superficie/ del agua que sacude el tiempo...”.

⁸⁵ “... —¿o será la imagen de la corriente?”.

Porisso eu tomo ópio. É um remedio.
 Sou um convalescente do Momento.
 Móro no rés-do-chão do pensamento.
 E ver passar a Vida faz-me tédio. (*Orpheu*, 1, 1915: 72) ⁸⁶

Es un náufrago abúllico, para quien vivir es dejarse llevar pasivamente a la deriva.
 El acto de fumar es el signo baudelairiano de evanescerse:

Nunca fiz mais do que fumar a vida. ⁸⁷

Y evanescerse es también una manera de no encontrarse en el mundo racional y burgués que privilegia la felicidad de lo productivo, de la acción. Esta actitud es radicalmente diferente al sujeto de la “Ode Triunfal”, poema sensacionista con algunos tonos futuristas por el uso de onomatopeyas y por su canto a las máquinas.

En “Ode Triunfal”, el sujeto escribe eufóricamente sobre las bellezas del mundo moderno. Su viaje inmóvil es por la ciudad. Londres es donde supuestamente Álvaro de Campos escribió el poema en junio de 1914. Sin embargo, el viaje no es una fotografía de un lugar específico, más bien nos remite a cualquier ruidoso lugar urbano que ha creado la industria. Las sensaciones originan el viaje. Hay un deseo de sentir todo la experiencia de ese mundo externo en su interior a través del sentir:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modêlo!
 Poder ao menos penetrar-me físicamente de tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
 A todos os perfumes de ólios e calores e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável! (*Orpheu*, 1, 1915: 77-78) ⁸⁸

⁸⁶ “Creo que no vale la pena haber/ ido a Oriente y haber visto la India y China./ La tierra es semejante y muy pequeña/ y hay sólo una manera de vivir./ Por eso tomo opio. Es un remedio./ Soy un convaleciente del Momento./ Vivo a ras de piso del pensamiento./ Y ver pasar la Vida me da tédio”.

⁸⁷ “Nunca hice otra cosa que fumar en la vida”.

⁸⁸ “¡Ah, poder expresarme todo como se expresa un motor!/ ¡Ser completo como una máquina!/ ¡Poder ir en la vida triunfante como un automóvil último modelo! ¡Poder, al menos, penetrarme físicamente de todo

Las sensaciones internas tienen su correspondencia con el maquinismo industrial, pero también con todo lo que conforma la “flora estupenda, negra, artificial e insaciable”. Como si todo entrase en el yo: cafés, trasatlánticos anclados en el puerto; transeúntes, comerciantes, parias, madre e hijas burguesas, pederasta, ladrones, prostitutas; consumismo, publicidad, etcétera. Pero también como si el yo fuera una oquedad que intenta desesperadamente insuflar vida a su ser a través de las sensaciones del mundo externo:

Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!⁸⁹

Un vacío se percibe en este último verso. En “Ode Marítima”, el sujeto vive también el vacío, pero éste es resultado de sensaciones contradictorias que se desencadenan en su interior. La oda también es un poema sensacionista, próximo al futurismo por el uso de onomatopeyas y de relieves gráficos como las mayúsculas y diferentes tamaños de letra. En él, se destaca la ficticia unidad del yo. Por un lado, Como ya reseñé en el apartado anterior, la visión lejana de un paquebote que se acerca al muelle origina sensaciones primitivas relacionadas al ámbito de los piratas. Las acciones inmorales de estos hombres despiertan su ansia. Se identifica con ellos, comulga con su amoralidad. Esta vida de pirata lo lleva a odiar su vida moderna y burguesa:

Homens que saqueastes tranquilas povoações africanas,
 Que fizestes fugir com o ruído de canhões esas raças,
 Que matastes, roubastes, torturastes, ganhastes
 [...]

 Eu vos saúdo, eu vos saúdo, eu vos saúdo!
 Eh-eh-eh-eh eh ! Eh-eh-eh-eh eh ! Eh-eh-eh-eh-eh eh !
 Eh-lahô-lahô-laHO-lahá-á-á-à-à !

esto,/ rasgarme todo, abrirme completamente, volverme poroso/ a todos los perfumes de aceites y calores y carbones/ de esta flora estupenda, negra, artificial e insaciable!”.

⁸⁹ “¡Ah, no ser toda la gente y todas las partes”.

Quero ir comvôscos, quero ir comvôscos,
Ao mesmo tempo con vós todos (*Orpheu*, 2, 1915: 138)⁹⁰

La exaltación se convierte en un rito de iniciación cuyo sacrificio es innecesario, pero deseado. La mayor parte los más de novecientos versos de la oda están dedicados a esta exaltación de sensaciones amorales. De repente algo cambia, aparece una inexplicable ternura que lo lleva a preguntarse sobre la moralidad de esas sensaciones:

Ah, como pude eu pensar, sonhar aquelas cousas?
Que longe estou do que fui ha uns momentos!
Histeria das sensações—ora estas, ora as opostas! (*Orpheu*, 2, 1915: 146)⁹¹

Esa inexplicable ternura es la conciencia de una infancia rodeada de barcos de juguete y canciones marítimas como la “Nau Catrinêta”; un tiempo feliz, ahora extraviado. La exaltación ahora de las sensaciones de la vida moderna no resuelve la contradicción en la que se halla el sujeto:

Grandes desabamentos de imaginação sobre os olhos dos sentidos,
Lágrimas, lágrimas inuteis,
Leves brisas de contradicção roçando pela face a alma...(*Orpheu*, 2, 1915: 147)⁹²

Siempre queda algo de Ulises en su espíritu. La oda pasa a ser una elegía del yo, quien es incapaz de reconocerse en sus sensaciones, ya que ellas siempre están inmersas en la brisa de la contradicción.

El sujeto de “Chuva oblíqua” también es un receptáculo de sensaciones, pero de sensaciones simultáneas y no sucesivas como acontece con el yo de “Ode Marítima”. El

⁹⁰ “¡Hombres que saqueasteis tranquilas poblaciones africanas,/ que hiciste huir con el ruido de los cañones a esas razas,/ que matasteis, robasteis, torturasteis, que ganasteis [...] os saludo, os saludo, os saludo!/ ¡Eh-eh-eh-eh eh ! ¡Eh-eh-eh-eh eh ! ¡Eh-eh-eh-eh-eh eh !/ ¡Eh-lahô-lahô-laHO-lahá-á-á-à-à !/ ¡Quiero ir con vosotros, quiero ir con vosotros, al mismo tiempo con todos vosotros”.

⁹¹ Ah, ¿cómo pude yo pensar, soñar aquellas cosas?/ ¡Qué lejos estoy de aquel que fui hace unos momentos!/ ¡Histeria de las sensaciones!, ¡ora éstas, ora las opuestas!”.

⁹² “grandes desbandadas de imaginación sobre los ojos de los sentidos,/ lágrimas, lágrimas inútiles,/ ligeras brisas de contradicción rozándome en la cara del alma...”.

sujeto vive simultáneamente sensaciones antinómicas en los seis fragmentos que componen el poema: en el primero, el yo experimenta simultáneamente las sensaciones que le producen un puerto en el que los navíos parten en un día nublado y un bosque en un día soleado; en el segundo, el poeta está en una iglesia iluminada a la luz de las velas en donde un coro canta y al mismo tiempo está en un paisaje ruidoso con lluvia en el que mal se distinguen las montañas; en el tercer fragmento, el funeral del rey Cheops (Keops) en la Gran Esfinge de Egipto convive con el acto solitario y angustiante de la escritura; en el cuarto, la sensación de un cuarto silencioso y la algarabía de Andalucía en una noche de primavera; en el siguiente, el poeta está en una feria nocturna con mucho movimiento y coincidentemente en una peña soleada en el que un grupo de jovencitas llevan jarras en la cabeza; y finalmente, un teatro en donde un maestro toca una pieza musical coexiste con el patio de la casa de un yo que recuerda su infancia jugando a la pelota sobre un muro del teatro. Estos escenarios que el poeta percibe “interseccionados” son, por un lado, la constatación de una pérdida: el navío ya no es el árbol que le dio vida, ni el tiempo del rey Cheops puede revivirse en la hoja escrita, ni el muro del teatro puede ser la infancia del niño que jugaba a la pelota. Asimismo estos escenarios son la fuga hacia estados sensoriales que se han dejado de percibir en la realidad inmediata. Aquí el sujeto no explora un espacio o un tiempo definido, sino las percepciones sensoriales que la realidad, de la que se fuga, le estimula.

En todos los poemas analizados hasta aquí, la percepción que el yo tiene de la realidad que lo circunda es la de haber perdido algo de sí mismo o el de saber que la verdadera realidad o existencia está en otra parte. Para algunos poetas, es tal la sensación de pérdida que su yo se dispersa, fragmenta o anula.

Para evitar el dolor de la pérdida, el yo se la fuga a otros tiempos, espacios o

percepciones sensoriales a veces creados por él mismo. El sueño, el letargo o las drogas son el medio de entrada a otras realidades más verdaderas por estar ocultas a la mirada. Como Orfeo, los poetas descienden para hacer visible lo que no lo es, aunque eso implique la dispersión o anulación del yo.

CAPÍTULO 3. ULISES Y EL VIAJE

Recuperación del mito de Ulises

La recuperación y reinterpretación del mito de Ulises, a principios del siglo XX, se debió a la ola neohelenista que, impulsada por los estudios arqueológicos, mitográficos y antropológicos europeos, actualizó varios mitos clásicos (Salgado, 2001: 73).⁹³

Para los escritores de comienzos del siglo XX, Ulises era ante todo un marinero que vivió una odisea al regresar a casa. En principio, esto lo convirtió en el símbolo del viajero errabundo e infatigable; pero como el acto de viajar implica conocer, ampliar los horizontes, Ulises no tardó en ser, además, el símbolo de lo universal y moderno precisamente porque con el viaje se establecían puentes con otras culturas —en este caso con otras tradiciones literarias—, y se estaba al tanto de las novedades.

André Gide, principal artífice de la reinterpretación del mito de Ulises, justificaba la prolongada ausencia de Ulises de casa con estas palabras:

[Ulises] está separado [de su hogar] sobre todo porque su curiosidad vagabundea y lo incansable de su genio lo determinan. Algo hay de Sindbad en Ulises; estoy consciente de que añora Ítaca, pero es bajo el signo del infortunio, a la manera de Sindbad, que no le impedían a éste, una vez restituido a su casa, volver a navegar. Todo indica que Ulises tenía el presentimiento de que en su hogar no había alimento para su inquietud, que su energía carecía allí de empleo (traducido y citado por Sheridan, 1985: 283).⁹⁴

⁹³ César A. Salgado señala que los estudios arqueológicos, mitográficos y antropológicos se originaron en la escuela inglesa de Cambridge que estaba conformada principalmente por Gilbert Murray, George Frazer y Jane Harrison, así como en las investigaciones del francés Víctor Bérard (Salgado, 2001: 73).

Ulises, como señala Gilbert Highet (1996 [1949]: 309), es la forma latinizada del nombre del héroe griego Odiseo (*Ὀδυσσεύς*). Ha sido a su vez la forma más aclimatada al uso del español y otros idiomas. James Joyce la usó, por ejemplo, para su novela *Ulysses* (1922). No resulta extraño, por tanto, que el grupo haya elegido esta forma en lugar de Odiseo.

⁹⁴ André Gide fue, según Gilbert Highet (1996 [1949]: 338), el “corifeo” de la tendencia literaria de reinterpretar los mitos clásicos.

Sheridan toma las líneas de Gide de *Pretextes* (1919, NRF, p. 232), obra ampliamente conocida por los jóvenes poetas mexicanos, como lo menciona Jaime Torres Bodet, en el prólogo a la traducción que hizo del libro *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y literatura*, “La obra crítica de André Gide

Para André Gide, Ulises no encuentra el sosiego para su genio en ninguna parte porque su “incansable curiosidad”, comparada con la de Simbad, incita el anhelo de vagabundear.

Si la curiosidad lo precipita hacia la aventura, a buscar nuevos alimentos que calmen su quietud, entonces resulta fácil deducir porque Xavier Villaurrutia vio en Ulises la cura contra el tedio que le provocaba la cultura nacional. Desde la lectura de Gide, Villaurrutia no dejará de teorizar sobre la curiosidad. En el prólogo a la traducción de *Almáida de Etremont, Manzana de Anís y otros cuentos* de Francis Jammes, que hizo Salvador Novo para Cvltura, en 1922, Villaurrutia escribe: “Su curiosidad [de Francis Jammes] no termina ahí. Se ha asomado, no con la quietud aventurera de Simbad el Marino, sino con la cordura que justifica los viajes, para encontrar pasos de mar, del sabio Odiseo, a lugares lejanos o exóticos...” (Villaurrutia, 1996: 911). Y en 1934, en la carta dirigida al joven Edmundo Valadés, señala lo que la crítica y la curiosidad han significado para el grupo:

La crítica y la curiosidad han sido nuestros dióscuros; al menos han sido los míos. [...] Ya Ulises, la revista que dirigimos Salvador Novo y yo, lo revelaba públicamente: “Revista de curiosidad y crítica”. La curiosidad abre ventanas, establece corrientes de aire, hace volver los ojos hacia perspectivas indefinidas; invita al descubrimiento y a la conquista de increíbles Floridas. La crítica pone orden en el caos, dibuja, precisa, aclara la sed y, si no la sacia, enseña a vivir con ella en el alma (Villaurrutia en Capistrán, 1994: 78-82).

Conservar las ventanas muy abiertas al paisaje exterior para buscar el carácter nacional, le sugería Alfonso Reyes a Villaurrutia en 1923 y dos años después le aconsejaba seguir leyendo y escribiendo sin levantar la cabeza:

O mejor (remedio del navegante para no marearse), levántela demasiado: mire a lo lejos: no se quede con los ojos fijos en lo que está cerca. Siéntase en comunicación con el mundo, y olvídense del barrio en que vive [...] La idea, la vocación, el

(*Prétextes y Nouveaux Prétextes*) es la más conocida entre nosotros” (Torres Bodet, 1920: 12) La traducción de Torres Bodet fue publicado en 1920 por la Editorial Cvltvra.

espíritu —lo que fuere— es una sirena más: tiene que sacarnos de casa entre las protestas de los vecinos” (Reyes en Capistrán, 1994: 19).

Aunque no menciona al héroe griego, hay en las palabras de Reyes imágenes evocadoras del navegante errante que escucha en su interior el canto seductor de sirenas que incitan al viaje. Con la carta, Reyes procuraba reanimar la vocación literaria del joven Villaurrutia.⁹⁵ La idea de viajar, salir de la patria significaba literal o metafóricamente la idea de que el escritor debía ser un navegante. Para Reyes, la lectura y la escritura también representaban un viaje que comunicaba con el mundo. Sin embargo, no dejó de advertirle que el destierro real o metafórico debía contribuir al enriquecimiento de la tierra natal a pesar de las “protestas de los vecinos”.

El viaje real o metafórico era, según Reyes, la cura contra el tedio o el aburrimiento que provocaba las limitaciones de una cultura volcada a exaltar las virtudes locales. Ulises, el fecundo en ardid, fue el símbolo de esa aventura. Se viajaba en busca de lo común y novedoso para acrecentar la experiencia individual y colectiva. Ulises además cobró especial actualidad con la publicación, en 1922, de la novela del mismo nombre escrita por James Joyce.

Villaurrutia vio, además, en el símbolo de Ulises la representación de la concepción literaria que anhelaba para la tradición mexicana: una literatura, que sin dejar de ser mexicana, fuera universal y moderna. Una concepción de tal tipo implicaba la desnacionalización de la tradición y, por ende, el desarraigo voluntario y metafórico del

⁹⁵ Reyes fue especialmente importante para el grupo de *Ulises* porque les contagió el gusto por la cultura grecolatina. Para Pedro Henríquez Ureña, los miembros del Ateneo de la Juventud —Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Antonio Caso, Diego Rivera y el mismo Henríquez Ureña— contribuyeron al entusiasmo del helenismo en América Latina porque “participaron en un examen metódico de la cultura griega, ‘leyendo y releiendo en coro lo central de las letras y estudios helénicos’ (Henríquez Ureña 225) para restituir un ideal humanístico que fue descuidado bajo el dominio de los intelectuales ‘científicos’ el siglo anterior” (Salgado, 2001: 76).

poeta.

A falta de una introducción, Villaurrutia y Cuesta seleccionaban un epígrafe para cada número, el cual subrayaba el perfil expedicionario de la revista: “No había en aquella revista más doctrina, le confiesa Villaurrutia en su entrevista a Marcial Rojas, que la que encerraban los epígrafes que hablaban de la aventura, del viaje alrededor del mundo y alrededor de la alcoba de la curiosidad enemiga del tedio, de Simbad que tiene algo de Ulises” (*Escala*, 1980 [1930]: 227)⁹⁶

El primer epígrafe rezaba: “La *Odisea* no es un libro de aventuras sino de problemas”. La frase de Eugenio D’Ors implicaba que la revista era un viaje sobre todo intelectual, un viaje que cuestiona y, por tanto, desterritorializa.

El segundo número tuvo como epígrafe una frase de Paul Morand: “La tete [sic] au Pole, les pieds sur l’Equateur, quoi qu’on fasse, c’est toujours el voyage [sic] autour de ma chambre”.⁹⁷ Además de ser un reconocimiento al poeta francés que pocos meses atrás había visitado México, la frase sirvió para que el grupo afirmara que su viaje era introspectivo, esto es, un viaje a través de la lectura y escritura.

Para el tercer número, la frase que encabeza el número es de André Gide: “Il y a un peu de Sindbad dans Ulysse”.⁹⁸ La frase de Gide marca ante todo la deuda del grupo,

⁹⁶ En el ensayo a la memoria de Jorge Cuesta, Villaurrutia escribe que Cuesta, además de ser uno de los fundadores de *Ulises*, le ayudaba a encontrar los epígrafes de la revista (Villaurrutia, 1996: 848). Por su parte, Marcial Rojas fue, según César Rodríguez Chicharro, “un juego picaresco malicioso entre varios que eran demasiados para cualquiera: X[avier] V[illaurrutia], CG (Celestino Gorostiza), OGB (Octavio G. Barreda), RdeA (Ricardo de Alcázar), Critilo (Humberto Rivas), Pedro Crespo y algún amigo que los acompañaba” (Rodríguez Chicharro, 1973: 3). La entrevista a Villaurrutia fue hecha, seguramente, por Celestino Gorostiza, director de la revista *Escala*.

⁹⁷ “La cabeza hacia el polo, los pies sobre el Ecuador, haga lo que haga siempre es el viaje alrededor de mi recámara”.

La frase de Morand se inspiraba en la novela *El viaje alrededor de mi habitación* (1795), de Xavier Maistre, exiliado en San Petersburgo, a causa de la Francia revolucionaria (López Parada, 1994: 70).

⁹⁸ “Hay un poco de Simbad en Ulises”.

especialmente de Villaurrutia, hacia el escritor francés. Pero también Gide nos deja ver un elemento central en la reinterpretación que hace de la figura de Ulises: la presencia de Simbad el Marino. En la *Odisea*, el viaje o los viajes de Ulises son circunstanciales, no voluntarios; lo opuesto al personaje de *Las mil y una noches*. La inquietud de Simbad lo lleva a zarpar, a emprender un nuevo viaje. En ambos casos, los viajes no están exentos de peligros ni infortunios que tendrán que sortear con su astucia y suerte. Los paralelismos entre ambos personajes existen; Gide, sin embargo, ve a la curiosidad como un rasgo característico en ellos. La fusión entre ambos personajes legendarios la concreta en una pregunta: “¿Será pues su anticipación de la seguridad y tranquilidad [de Ulises] en Ítaca lo que lo lleva a postergar su regreso?” (traducido y citado por Sheridan, 1985: 283).

El epígrafe del cuarto cuaderno, “Going to dark bed there was a square round Sinbad the Sailor’s roc’s auk’s egg in the night of the bed of all the auks of the rocs of Darkinbad the Brightdayler”,⁹⁹ fue tomado de la novela *Ulysses* de James Joyce, que seguramente el grupo conoció en los fragmentos que Valéry Larbaud publicó en la *Nouvelle Revue Française*. La frase, de acuerdo con Rosa García Gutiérrez, mostraba la afinidad de una novela experimental, como la de Joyce, con la narrativa que se estaba publicando en la revista; sin embargo,

El *Ulysses* no influyó en las novelas de los Contemporáneos, más apegados al criticismo de la *Nouvelle Revue Française* que al vanguardismo extremo de Joyce; en realidad, la novela de Joyce sirvió para enriquecer la simbología de Ulises aplicada a la literatura: el nombre apelaba a los orígenes (Homero) y a la modernidad (James Joyce) de la literatura universal, resumía la idea del clasicismo mantenida por T. S. Eliot y la *Nouvelle Revue Française* según la cual el escritor debía mantenerse en equilibrio entre la tradición y la modernidad, y corroboraba la autonomía de la tradición literaria (García Gutiérrez, 1998: 208).

⁹⁹ “Yendo a una cama oscura había un cuadrado redondo Simbad el Marino huevo de alca del rocho en la noche de la ca,a de todas las alcas de todos los rochos de Oscurimbad el Luminero”.

Simbad nuevamente hace acto de presencia en la frase de Joyce, lo cual quiere decir que ya para entonces había una completa fusión entre estas figuras. Si el grupo se inclinó por el nombre de Ulises en lugar del de Simbad debió ser por la ola “neohelenista” que imperaba entonces no sólo en América Latina, sino también en Europa.

El quinto número apareció con el epígrafe de Fénelon: “Il faut se perdre pour se retrouver”.¹⁰⁰ La frase descontextualizada de su sentido religioso fue probablemente la que mejor representó el ideal de la revista. Villaurrutia la cita nuevamente en la carta a Edmundo Valadés para aconsejarle que el mejor remedio contra la crisis del espíritu es perderse “en los libros y en los autores, en los mares de la reflexión y de la duda, en la pasión del conocimiento, en la fiebre del deseo y en la prueba de fuego de las influencias, que, si su cabeza merece salvarse, saldrá de esos mares, buzo de sí misma, verdaderamente viva” (Villaurrutia en Capistrán, 1994: 81).

El último número de *Ulises* emplea como epígrafe un verso del poema “87. Spleen” de Baudelaire: “L’ennui, fruit de la morne incuriosité”.¹⁰¹ Villaurrutia volvía con este verso a la génesis de la revista: el tedio. Sin embargo, a diferencia del tedio que invita a la curiosidad, a explorar nuevos caminos a través de la lectura y la escritura, el epígrafe sentenciaba el fin de la revista.

Con todo, la recuperación del mito de Ulises sirvió para mostrar la postura del grupo con respecto a la concepción de la literatura que creían conveniente para las composiciones modernas mexicanas, ya que el héroe griego era el símbolo del desarraigo, de lo cosmopolita y moderno, pero también del reencuentro. En ese sentido, desde su nombre, la revista invitaba al viaje como la vía para reencontrarse con lo verdaderamente

¹⁰⁰ “Hay que perderse para encontrarse”.

¹⁰¹ “El tedio producido por el desinterés”.

nacional, tal y como aconsejaba Alfonso Reyes a Villaurrutia. Esta idea rimbauriana de que se vive alejado de lo verdadero está presente tanto en el símbolo de Ulises como en los epígrafes.¹⁰² En este caso, el grupo se piensa exiliado no de la verdadera vida, sino del verdadero arte moderno, de la verdadera realidad universal; por eso se fuga hacia los universos enajenantes de la lectura y la escritura, en donde podrá descubrir y colonizar nuevas “Floridas”. El viaje, por tanto, es el motivo más característico de la representación de esa fuga.

El viaje interior

Ulises fue una revista interesada por lo narrativo. Su interés tuvo una doble razón: por un lado, modernizar la narrativa escrita en México al ensayar con nuevas técnicas narrativas que escritores europeos estaban experimentado y, por el otro, oponerse a la canonización de un modelo narrativo cuyo motivo principal era la Revolución mexicana.¹⁰³

El viaje fue el motivo de esa nueva experiencia narrativa. La selección y publicación de los textos narrativos de escritores mexicanos y extranjeros obedeció fundamentalmente a ese motivo.

¹⁰² En el poema “Virgen loca”, Rimbaud dice: “La verdadera vida está ausente. No estamos en el mundo” (2003: 38). Para Claudio Guillén este fragmento es muestra la crisis del poeta moderno: exiliado de su propia existencia (1998: 86).

¹⁰³ *Ulises*, sin embargo, no fue el primer medio en interesarse por la modernidad narrativa en las letras mexicanas. El suplemento “La novela semanal” del *Universal Ilustrado*, que dirigió Carlos Noriega Hope de 1922 a 1925, dio cabida a novelas vanguardistas como “La Srta. Etc.” (1922) de Arqueles Vela y *Llama fría* de Gilberto Owen, publicada el 6 de agosto de 1925, el mismo año en que la polémica sobre la novela mexicana llevó a Carlos Noriega a publicar *Los de abajo* de Mariano Azuela.

Si bien *Ulises* no fue el primer medio en publicar la nueva narrativa mexicana, sí marcó una clara distancia con respecto a la temática que representaba la novela *Los de abajo* (Véase Hadatty Mora, 2005; Sheridan, 1993; García Gutiérrez, 2008).

El viaje de los otros

La inconformidad de *Ulises* antes las estrategias mimético-realistas y sus referentes locales, permitió abrirse hacia otras técnicas narrativas y otros referentes (Cf. Hadatty Mora, 2009: 17). Esto fue posible en gran medida por su noción del desarraigo, la cual adquirió todo su sentido en la idea del viaje. Escribir, lo mencioné antes, era una forma metafórica de viajar, de errar, de perderse en la ficción misma. Pero al mismo tiempo la aventura vivida por los personajes nos muestra la fractura ya existente en la relación entre el hombre y su entorno.

Este es el caso del cuento “Sobre una locomotora” de Massimo Bontempelli.¹⁰⁴ Publicado en el primer número de la revista, el cuento narra la experiencia extraña que vivió el protagonista arriba de una locomotora. El comienzo de la historia confirma la extrañeza de lo que se narra: el protagonista no sabe por qué se subió a la locomotora ni por qué viaja junto al maquinista. La extrañeza aumenta con la imposibilidad del narrador homodiegético para describirnos la máquina y su encuentro con ella.¹⁰⁵ Todo se ha mezclado en su memoria de manera confusa. Desde las primeras líneas nos ha advertido sobre ello, de manera que no resulta inverosímil la historia insólita y absurda que la máquina y el maquinista atraviesan. En un momento, la locomotora es “un castillo de fierro y fuego”; en otro, un dragón que vuela. El maquinista pasa de un ser hombre callado a un teórico sobre la vida y la muerte. El paisaje mismo que el narrador ve a través de la ventana de la máquina es en principio consustancial a la naturaleza misteriosa del

¹⁰⁴ El cuento de Bontempelli formó parte del libro *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne*, publicado en 1925 por la editorial Mondadori. De ese libro, según se dice en la sección “El curioso impertinente”, Lazo, Villaurrutia y la *Revista de Occidente* tradujeron los cuentos “Sobre una locomotora”, “La mujer de mis sueños” y “El buen viento”, respectivamente (*Ulises*, I, 1980: 41).

¹⁰⁵ El narrador homodiegético es el narrador que está involucrado en el mundo narrador (Pimentel, 2002: 136), participa de la historia que nos cuenta, es un personaje más.

maquinista: “Tuve de pronto la impresión de que era el silencio de mi compañero lo que producía la infinita llanura, manteniéndola eternamente extendida por delante y a nuestro alrededor” (*Ulises*, I, 1980: 16). Pese a lo absurdo de la aventura y del discurso del maquinista, el narrador se mantiene racional y lógico: “—Enorme, dije yo, que había resuelto darle de ahí en adelante la razón en todos los puntos. Miré alderredor [sic] para encontrar una distracción de aquellos pensamientos abrumadores” (*Ulises*, I, 1980:19). El narrador trata de ver la parte real en todo ello; sin embargo, cuando el maquinista acaba su discurso, tiene una especie de alucinación visual y auditiva:

Ahora el silencio me pesaba más que al principio, me mordía. Parecía que se hiciese sólido y estrecho en torno de mí, como si la muda atmósfera se solidificara en hielo y me cogiera dentro. Hasta el fuego que traslucía por las comisuras de la portezuela negra se había hecho denso; lo mismo el vapor que escapaba a veces de las válvulas. Entonces, más desesperadamente que al principio, tendí mis oídos hacia la landa, hacia los horizontes, hacia el infinito circular para agarrar en el viento el germen de un sonido (*Ulises*, I, 1980:19).

Luego de perder los sentidos, esto es, de extraviarse en el “sentimiento del absurdo de una locomotora que corre por un terreno sin rieles” (*Ulises*, I, 1980: 20), el narrador homodiegético recobra la calma y observa la entrada del tren en un paisaje crepuscular con muchas casas. La racionalidad que pretendió mantener durante el viaje se ha hecho añicos. Esta idea es evidente en las preguntas que le formula al maquinista:

Bajé y le pregunté:
 —¿A dónde?
 —A cualquier parte —respondió.
 Estaba atónito de la violencia de la carrera; pero pregunté aún:
 —Perdone; de cualquier modo, ¿su tren qué cosa es?
 Sacudió los hombros respondiendo
 —¿Qué quiere que sea? Sólo un tren como todos los trenes. (*Ulises*, I, 1980: 20).

Las respuestas escuetas del maquinista parecen decir que la aventura extraña y absurda ha sido imaginada por el narrador; sin embargo, el desconcierto de éste nos revela

lo contrario: el viaje es más real que fantástico porque nos transporta a una verdad invisible que está detrás de la apariencia armónica del mundo lógico y racional. El discurso aparentemente ilógico e irracional del maquinista, especie de alter ego del narrador, nos revela una verdad oculta: uno se aleja de la vida cuando dejar que los miedos la guíen.

Otro viaje alucinante lo presenciamos en “Un grifo”, primer capítulo de la novela inédita *La alondra*, de Mariano Azuela. Cuando Azuela la publica en 1932, en Madrid, modifica el título y sustancialmente el primer capítulo: la titula *La luciérnaga* y, según Francisco Monterde, suaviza la serie de imágenes bruscas relacionadas con el choque entre el autobús de Dionisio Bermejillo y el tranvía de La Rosa para hacerlo asequible al público extranjero (cf. Hadatty Mora, 2009: 98). Sin embargo, si cotejamos la versión del capítulo publicada en *Ulises* con la de 1932, notamos que el cambio más importante es la ausencia del referente histórico de la primera versión. Esta ausencia coincide, en principio, con la actitud crítica del grupo hacia el realismo y sus referentes. El relato, además, muestra el dominio que tenía Azuela de las nuevas técnicas narrativas: “La tercera novela compuesta con técnica moderna, dice Azuela, se llama *La luciérnaga* y ha sido el mayor éxito literario que he tenido en mi vida, al mismo tiempo que el fracaso económico más rotundo (Azuela citado por Hadatty Mora, 2009: 95). Aspecto que el grupo le reconocía: “Su novela ‘Los de abajo’, que se publicará por tercera vez ahora, en Madrid, lo reveló con cualidades muy dignas de atención” (*Ulises*, 2, 1980: 77).¹⁰⁶

¹⁰⁶ En 1931, en la *Voz Nueva*, núm. 46, Villaurrutia publicó un breve artículo sobre la obra novelística de Azuela, que fue recopilado en sus *Obras* (1996: 799-801), en el cual señala que “*Los de abajo* y *La Malhora*, de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen, más conscientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que las precedieron inmediatamente en el tiempo. Sólo en ese sentido Mariano Azuela, que no es el novelista de la Revolución Mexicana, es un novelista mexicano revolucionario” (1996: 801).

La versión de *Ulises* narra la alienación de Dionisio Bermejillo tras el choque entre el camión de pasajeros que conduce y el tranvía de La Rosa. Azuela nos presenta un personaje ebrio —por eso el título del capítulo “Un grifo” y el nombre del personaje que nos recuerda al dios griego del vino—, que intenta evadir la realidad de los acontecimientos. Quiere dudar de que el accidente vial entre el tranvía de la Rosa y su camión sea real. El accidente ha dejado a cuatro pasajeros muertos y dos gravemente heridos, según el periódico del día después. Su alcoholismo, sin embargo, no le alcanza para evitar la realidad más cruel: su sentimiento de culpabilidad. Su personalidad se desdobra y esto nos lo muestra con tan finos detalles el narrador heterodiegético,¹⁰⁷ que nos olvidamos de que sea un relato contado en lugar de visto:

Densamente pálido, los labios de papel, Dionisio concentra la luz de sus cuencas en las letras del periódico y todo está rojo; el fotograbado tiene reverberaciones de fragua. Mejor una pesadilla. Vivir con una mentira piadosa, pero vivir. En un desdoblamiento de su personalidad hay una lucha de titanes. Uno dice a gritos que sí y el otro responde con los puños y los ojos cerrados que no. Para extinguir, pues, todo resquicio de luz asesina, hay que ahogarlo todo en aguardiente (*Ulises*, 2, 1980: 77).

Al crecer su conflicto interno y fracasar la tentativa de borrar la realidad de ese acontecimiento, el personaje logra anularse mediante la alienación de sí mismo. Mientras esto sucede al interior del personaje, el narrador termina mostrándonos la realidad opresora como un cuadro cubista: “horizontes recortados por cubos calizos, tijeras geométricas de un ciclo eternamente turbio de humo y de tierra”. En ese sentido, Azuela presenta una obra en la que se combinan tradición e innovación. Lo novedoso de “Un grifo” es que Azuela no pretende darnos un diagnóstico psicológico, sino contarnos, como Dostoyevski en *Crimen y Castigo*, el conflicto interno que vive un personaje atormentado por el

¹⁰⁷ Al contrario del narrador homodiegético que participa en el mundo narrado, el narrador heterodiegético se caracteriza por su ausencia (Pimentel, 2002: 142).

sentimiento de culpa. El narrador, como una cámara cinematográfica, no juzga al personaje; nos permite, por el contrario, acompañar al personaje en su viaje atormentado por la ciudad y por sí mismo.

Tanto en Massimo Bontempelli como en Mariano Azuela el tren o el camión son, además de elementos de la modernidad, motivos para un viaje que termina siendo interior. Julio Torri también hace uso del tren en el relato breve “Para aumentar la cifra de accidentes. ¡Abajo la compasión de sí mismo!” El relato narra los intentos frustrados de un hombre por subir “al tren en marcha”. Al final, el “tren pasa y el inepto queda”. El miedo, la falta de atrevimiento impidieron que el hombre se atreviera a arrojarse y saltar al tren en marcha. El narrador propala entonces su reflexión:

El tren está pasando siempre delante de nosotros. El viento agita nuestras almas, y “¡ay de aquel a quien retiene el temor a la muerte! Pero si nos alienta un impulso divino y la pequeña razón naufraga, sobreviene en nuestra existencia un instante decisivo. Y de él saldremos a la muerte o a una nueva vida, ¡pésele al Destino, nuestro ceñudo príncipe! (*Ulises*, 2, 1980: 98).

Ello acerca el relato de Torri al apólogo. El mismo subtítulo, suprimido en las subsecuentes ediciones, nos advierte el carácter didáctico del relato: frente a las adversidades que persiguen continuamente al hombre es necesario saltar y arriesgarlo todo. Lo que no se permite frente al tren que pasa delante de nosotros es lo rutinario, “el temor, la prudencia, el coro venerable de las virtudes antiheroicas” (*Ulises*, 2, 1980: 98). El heroísmo está en la aspiración del hombre a ser libre, pese a su condición accidental y frágil (“nuestro ceñudo príncipe”). Sólo en estos casos aumentará la cifra de accidentes, ya que el hombre se atreverá a “arrojarse y saltar” “al tren en marcha”. El título tiene una dosis de ironía, ya que da la impresión que el autor nos dirá cómo ser víctima de un accidente —“para aumentar la cifra”—, pero en realidad se propone una actitud más bien

positiva ante la vida.

Otro relato en el que aparece el tren es el que Benjamín Jarnés publicó en el quinto número de la revista, titulado “El número 479”, primer capítulo de la novela entonces inédita *Paula y Paulita*.¹⁰⁸ Lo que se publicó en *Ulises* fue una parte del capítulo; pero, como sucede con los fragmentos editados en la revista, da la impresión que estamos frente a un relato completo.

“El número 479” narra la llegada del protagonista al balneario Aguas Vivas y la situación vergonzosa que vive al equivocarse de habitación en el hotel. El título del capítulo viene del número de habitación que le asignaron en la recepción: el número 479. El protagonista, que es además el narrador de la historia, se presenta como una persona evasiva y analítica. El monólogo nos permite conocerlo mejor.

El viaje en el tren es el primer momento de su evasión de la rutina citadina. Para ello, el tren se convierte metafóricamente en un dragón o en un “gigante encadenado por liliputienses”. La liberación del gigante será por extensión su distanciamiento de toda atadura y el comienzo de su cura:

Él borrará de mí el más leve rastro de musiquilla de ciudad, y me devolverá a Aguas Vivas capaz de percibir alguna de esas vibraciones del campo hasta hoy no catalogadas en ninguna Pastoral. Es el vagón una piscina de donde saldré restañado, limpio de todo poso de costumbre y velocidad adquirida. Primer baño de mi plan curativo (*Ulises*, 5, 1980: 188).

Dentro del tren, el silencio y un libro (*Molestias del trato humano* del padre Juan

¹⁰⁸ La comunicación y empatía entre los jóvenes novelistas españoles y los mexicanos permitió intercambiar materiales. Una muestra de ello es “El número 479”. Las cuartillas del escritor español, según la sección anónima “El curioso impertinente”, fueron “certificadas por una mano amiga”, desde París. Al parecer esa “mano amiga” fue Agustín Lazo. La novela de Jarnés se publicó en 1929, en la colección Nova Novorum de la *Revista de Occidente*. Las novelas de esa colección se conseguían fácilmente en las librerías de la capital mexicana.

Parte también de las correspondencias entre los novelistas españoles y el grupo de *Ulises* fue la adivinanza, titulada “La pesca y la flecha”, en el segundo número de la revista (véase cap. 1: 30).

Crisóstomo de Olóriz) complementan su alienación. El protagonista procura sustraerse de todo trato humano. El título del libro que no lee, le sirve para marcar los límites del contacto con los otros.

El protagonista desea dejar en claro que su viaje a Aguas Vivas forma parte de “un plan curativo”, no de aventuras. Sin embargo, su actitud analítica hará que el viaje curativo se convierta en un viaje de aventura y, en consecuencia, de anécdotas. Todo lo registrará. Por eso es falsa su imposibilidad de retener el número 479 en la memoria. Esta falsa declaración lo lleva a descomponer el número en sus unidades ($4+7+9$); a sumarlas (20); a descomponer el resultado en una operación aritmética (2×10), y finalmente a reducir la operación en el número 2 como símbolo del 479. Este proceso analítico, aunado a otros factores, lo llevará entrar a la habitación equivocada:

—¿Qué quiere usted?

Vuelvo la cabeza y quedo atónito. En lo que creo mi cama, se emboza precipitadamente una mujer. A la escasa luz de la ventana sólo alcanzo a ver un blanquecino volumen, informe, convulso, coronado por unos ojos tenebrosos. Quiero formular una disculpa rápida, sobria, matemática, y me apresuro a lanzar sobre el trémulo volumen el resultado de mis recientes operaciones de descomposición:

—Soy el número 2.

—¿Está usted loco? ¡El número 2 está en el entresuelo!

—Seguramente. Perdone soy el número...

Realizo precipitadamente, a la inversa, todas las operaciones, y

—Soy el 479.

—¡Soy el 478!

—Pero este cuarto es el 479, señora.

—¡Es el 478!

—El inmediato es el 477. Es el lado de los impares.

—De los impares y de los pares. Va seguida la numeración. ¡Salga de aquí!

—Perdone... A los pies de usted. (*Ulises*, 5, 1980: 190).

Jarnés logra que un personaje carente de gracia pueda producirla. Es precisamente el rasgo menos cómico del personaje el que origina situaciones así. Por otra parte, sus meditaciones, como el narrador llama a los procesos de análisis y síntesis que realiza, son

“puntos de partida, no un punto de llegada”. Esto es, son parte de un viaje interior, que llega a su fin cuando el protagonista se aliena nuevamente de la realidad: “Reanudo el zumbido wagneriano, roto por el suceso. *El oro del Rhin*, como en el Real, me adormece dulcemente” (*Ulises*, 5, 1980: 191).

Manhattan es el último relato de autor no perteneciente al grupo que se publicó en la revista. La novela corta de Marcel Jouhandeau apareció en los números quinto y sexto. Fue la única novela que se publicó completa. Su publicación pudo haber respondido al deseo de introducir un escritor desconocido, incluso en Francia: “Desconocido, casi, en español — sólo sabemos de un fino relato suyo que tradujo la *Revista de Occidente*— y no muy conocido de la generalidad del público francés, ULISES recoge ahora su más reciente novela corta, un poco de infierno o de cielo invertido” (*Ulises*, 5, 1980: 207). La novela de Jouhandeau en efecto era reciente; apareció en junio de 1927 en *La Nouvelle Revue Française*, que el grupo leía y comentaba rigurosamente desde por lo menos 1920 (Sheridan, 1993: 247).

El argumento de *Manhattan* es sencillo: la historia narra la desaparición repentina de Cesario Mammés, conocido como Manhattan, y la búsqueda que emprende el grupo de amigos para encontrarlo. Un narrador heterodiegético nos va conduciendo hacia las pistas que los amigos van siguiendo para hallar a Manhattan, pero su voz por momentos desaparece para dejar a los siete amigos —Guise de Sabran, Jacobo Permadede, Jerónimo Boudoir, Andrés Piétrafage, Buenaventura Dux, Zuchanine y ¿Lachaise-Issoire?— contar “los detalles de la fisionomía, la actitud y las palabras que habían sido de Mammés la víspera de su desaparición” (*Ulises*, 5, 1980: 193). Esta técnica narrativa aparece como la más innovadora de la novela: varios personajes reconstruyen la imagen de un personaje ausente y central: “Cesario Mammés había creado en torno suyo una manera de sentir, de

ser, de probar la vida y de vivirla que por igual desconcertaba al vicio y a la virtud, una terrible y hermosa sinceridad ante todo lo que tiene la fuerza de producirse” (*Ulises*, 5, 1980: 193).

La reconstrucción de Piétrefage, Dux y Zuchanine sobre Manhattan es al mismo tiempo la narración del suceso previo a su desaparición misteriosa. Como un rompecabezas, las narraciones de estos tres personajes van dando las pistas que llevarán al encuentro de Manhattan. Las pistas los encaminan a vagar por barrios sombríos y elegantes: “durante varias semanas Dalila, Buenaventura y Zuchanine anduvieron por todos los rincones sucios y oscuros, por todos los sitios luminosos y elegantes de París” (*Ulises*, 6, 1980: 242). Descubren que la prostituta Tintinábula Buretti vive con Manhattan “tal vez, un idilio un poco salvaje” (*Ulises*, 6, 1980: 244). Cuando llegan a la morada, un mundo de espejos los introduce a una realidad más misteriosa que la que los motivó a la búsqueda. La confidencia de un joven anónimo a Salome es la llave para entender el suceso final y posiblemente la razón de la publicación completa de la novela en la revista:

Hay tantas cosas y una sola detrás de esos espejos, murmuró. No puede usted saber todavía todo lo que hay. No estamos aquí, todos, sino por lo que hay detrás de esos espejos. Nos encierran y ocultan un secreto. ¿Busca usted a alguien? Yo también. Es el mismo rostro que nos fascina. Una mujer lo ha cogido y se lo ha llevado no se sabe adónde tras de esos espejos. Todos lo que están aquí, sentados alrededor del vacío, y nosotros, todos andamos en busca de Él. ¿Adónde se lo ha llevado esa mujer? Que nos lo diga para que podamos dormir. Sería necesario tener la fuerza de romper esos espejos para liberarlo, pero detrás de ellos hay todavía otra cosa que nos lo oculta y junto a esa mujer hay todavía alguien que nos lo esconde, y es Él mismo (*Ulises*, 6, 1980: 246).

Esta escena absurda sugiere que los personajes se han movido en los reflejos de una realidad oculta. La desaparición repentina y misteriosa de Manhattan ha dejado al descubierto el sinsentido de la búsqueda; la angustia de esa pérdida que los ha arrojado al vacío. Manhattan, quien les había mostrado una manera diferente de vivir y sentir, no les

enseñó a vivir interiormente. De ahí que todo haya sido un espejismo: “Tintinábula y Manhattan habían desaparecido a través de los espejos” (*Ulises*, 6, 1980: 248).

El viaje de regreso

El grupo, según Guillermo Sheridan, tiene un fervor narrativo a mediados de los años veinte, especialmente en 1926, cuando Villaurrutia está escribiendo *Dama de corazones*, Owen, por su parte,

“Muchachas” —que aparecerá con el título de *Novela como nube*—, Novo comienza a escribir “Lota de loco” —que no terminará nunca—, Torres Bodet redacta *Margarita de niebla* y un libro de cuentos que se titularía “Paracaídas” (muy huidobriano), que jamás terminó; Novo da noticia de que Gorostiza también comenzaba a redactar una novela (Sheridan, 1993: 262).

Ulises publica capítulos de sus novelas; reserva para el suplemento la edición completa de las obras narrativas. Sin embargo, bajo el sello de Ediciones Ulises sólo se publican *Dama de corazones* y *Novela como nube*, en abril y julio de 1928 respectivamente. Torres Bodet publica *Margarita de niebla* un año antes en la editorial Cvltvra. Estas tres novelas, siguiendo la argumentación de Sheridan (1993: 305), refuerzan la idea de un proyecto generacional en la medida que compartieron, por un lado, una trama muy semejante —quizá influenciados por *A la sombra de las muchachas en flor* (1919) de Marcel Proust— y, por el otro, la idea de experimentar con técnicas narrativas modernas. No hay que olvidar que, a excepción del capítulo de *Margarita de niebla*, los de *Novela como nube* y *Dama de corazones* eran inéditos en las fechas en que se imprimieron en la revista. Esto es, la revista al recogerlos inéditos mostraba su papel vanguardista.

Novela como nube fue la primera novela que apareció en *Ulises*. Lo hizo, sin embargo, bajo el nombre de *Novela en forma de nube* en el segundo número (junio de

1927). Escrita entre los meses de marzo y abril de 1926, la novela narra el autoengaño y la condena amorosa del fantoche Ernesto, quien disgustado con las mujeres reales se da a la tarea de imaginar una aventura con una mujer artificial, etérea que se llama Eva. La búsqueda de esta mujer primigenia, que es la representación del primer encuentro del hombre con una mujer, es, sin embargo, un engaño. Eva como Elena, su ex novia, es solo una imagen: “¡Ay, Elena inasible, haberte amado siempre en imagen! En Eva, Ofelia, la otra Eva, y todas, todas. ¡Júpiter vengativo, habitante del Real, seré esposo de Rosa Amalia, de esta nube! Ixión en el Tártaro, el matrimonio, el matrimonio” (Owen, 1996: 186). El autoengaño lo condena al igual que al mítico Ixión, quien al intentar enamorar a Hera, esposa de Zeus, fue engañado con una nube en forma de mujer y destinado a girar eternamente atado a una rueda de fuego. Ernesto es condenado a la unión eterna con la “falsa, pérfida y muy hábil” Rosa Amalia, hermana de Elena. En ese sentido, Rosa Amalia es la representación de la nube, de la falsedad con que el propio Ernesto se ha engañado.

Además de la novela de Proust, la trama tiene como fondo el mito de Ixión. La actualización de los mitos, como lo hemos visto en Orfeo y Ulises, respondía al espíritu neohelenista de aquellos años. Owen divide su novela corta en dos partes: “Ixión en la Tierra” e “Ixión en el Olimpo”, que a su vez se dividen en un número casi equilibrado de capítulos. La división bipartida nos coloca frente a dos dimensiones espaciales: lo real (Tierra) y lo imaginario (Olimpo). Sin embargo, estos niveles se confunden en la novela. La narración debía llevarnos de lo real a lo imaginario, y sin embargo sucede lo contrario. La presencia de Eva mítica, del cine y del sueño desdibujan los contornos de la realidad en la primera parte; mientras que en la segunda, hay un esfuerzo por retratar la naturaleza del paisaje y de los personajes mismos. El narrador homodiegético contribuye a la confusión

porque nos adentra al mundo narrado como creador de lo narrado.¹⁰⁹ La conciencia del acto de narrar es central en *Novela como nube*. La novela se propone reorientar la forma de narrar. De hecho, los únicos dos capítulos que se publicaron en *Ulises* tienen que ver con este hecho. Se trata de los capítulos “Pachuca” y “la víctima” —de este último se suprimió el título con la finalidad quizá de presentar un acontecimiento e idea completa. Ambos capítulos están relacionados con la descripción de la ciudad de Pachuca; sin embargo, la descripción es el pretexto para mostrarnos la intención de pensar una novela novedosa en un ambiente paralizado, atrasado, que vive de viejas glorias. De ahí que el narrador haya centrado su atención en el reloj central y en las minas de la ciudad. La ciudad vive en un tiempo paralizado representado por un reloj al que hay que corregir para que suene una canción: “Todo el pueblo se ha hundido por el peso del reloj central, que cada cuarto de hora inicia una canción demodada”, “El reloj también se equivoca. Tiene que corregir, cada quince minutos, recomenzándola al infinito, el principio de su cancioncilla” (*Ulises*, 2, 1980: 56). No sólo el peso del reloj y su música connotan un estado de deterioro en el ambiente y sus habitantes, es también el pillaje consecuencia de las minas: “¡El sol!, se dicen los habitantes: que no lo vean los mineros, pues abrirían un pozo en el cielo” (*Ulises*, 2, 1980: 56). Los mineros metamorfoseados en cíclopes, por la lámpara de luz sujeta a su casco, son “los culpables” de la violencia de la ciudad: “Son unos hombres fuertes, alegres y violentos. Vienen del Real. Bajan del monte a beberse los licores de los de Pachuca, y cargan de paso con sus mujeres” (*Ulises*, 2, 1980: 57). En este ambiente delicuescente hasta los poetas locales sollozan “—¡Ay, cómo ahoga este ambiente, ay! —” (*Ulises*, 1980:

¹⁰⁹ Luz Aurora Pimentel advierte que “un narrador heterodiegético, o en tercera persona, puede hacerse sentir de distintas maneras *dentro* del mundo narrado; es decir, que si está ausente del *universo diegético*, no necesariamente lo está del *discurso narrativo*” (Pimentel, 2002: 142). Este es el caso del narrador de *Novela como nube* que hace sentir su presencia con juicios y opiniones no sólo sobre el mundo narrado, sino también sobre la manera de narrar.

56). Ecos de la voz del grupo de *Ulises* pueden oírse en esa frase. El deterioro en que vive la ciudad minera de Pachuca, sin embargo, no es perjudicial para el narrador. Al contrario, el narrador interpreta ese ambiente como propicio para la creación: “Si yo conociera un paisaje más austero, más aún del cubismo, me habría ido allá a pensar mi novela” (*Ulises*, 1980: 57).

Al final del segundo capítulo el narrador reafirma su labor de escritor a partir de un monólogo en el que expresa emociones contradictorias sobre el propio proceso articulador del relato, especialmente sobre la dimensión espacial del relato:

Pero ahora caigo en la pedantería de esta página que acabo de escribir. En realidad no me interesa el unanimismo como actividad mía. Lo único que deseo es dibujar el muñeco Ernesto y a dos muchachas lo mismo de falsas que él, y confieso trampa el haberme detenido en este fondo algo barroco, pero que me era indispensable para justificar algunas cosas. Lo patético sería—ved que sí lo comprendo— el choque de la curiosidad de las dos muchachas, azuzada por los ojos borrascosos de Ernesto, con el miedo atmosférico de Pachuca. Pero tampoco es eso lo que quiero. Estoy a punto de reconocer que todo lo escrito hasta aquí puede ser pasado por alto (*Ulises*, 2, 1980: 57-58).

Tiene claro que no le interesa un protagonista colectivo, esto es, no desea convertir a Pachuca en el protagonista central de su novela como John Dos Passos sí lo hace en *Manhattan Transfer*. La palabra *unanimismo*, cuyo nombre procede de la fusión de *unité* y *âme*, expresa su rechazo hacia tal idea.¹¹⁰ Para Fátima Regina Nogueira, la descripción realista, que el narrador califica de barroca, es una crítica social que enmascarada por la imaginación “parece proponer dos puntos clave, el atraso de México y la intencional elección de un sitio local para escribir una novela novedosa, conciliando tradición e

¹¹⁰ Darío Villanueva cuenta la anécdota que da origen a toda una filosofía narrativa: “En octubre de 1903 Jules Romains, caminando por la bulliciosa calle parisina de Amsterdam, intuye la existencia de un ente vasto y elemental del que forman parte todos los seres que le rodean; esta revelación, esencialmente lírica, quedará entonces incorporada a su personalidad literaria, y con el nombre de *unanimismo*, será el punto de partida y común denominador de sus poemas, ensayos, piezas teatrales, relatos y novelas. En esencia el *unanimismo* es la concepción estructural, no atomística, de los grupos humanos” (1994: 36).

innovación literaria” (2008: 58). Esto explicaría por qué estos dos capítulos fueron seleccionados para publicarse en *Ulises*. Con ellos, Owen trazaba las líneas de la experiencia narrativa del grupo y de la revista, experiencia de la que ya había dado muestra con su novela *La llama fría*, publicada en 1925.

Por otra parte, el narrador desea librarse de las estrategias mimético-realistas para adentrarse al mundo de la ficción, en donde es posible ver las verdaderas intenciones de sus personajes; sin embargo, duda. Su indecisión no deja de ser una forma de alienación. No se puede eliminar el referente histórico, pero sí se puede modificar la forma de presentarlo, parece decirnos. La fuga del narrador es entonces hacia la técnica narrativa. Deconstruye la forma de narrar hasta entonces para adentrarse a otras estrategias discursivas que nos muestren la verdadera realidad de los personajes: su interior, sus motivaciones, su mentira.

Dama de corazones participa de esa “sensibilidad nueva” que Villaurrutia percibía dentro y fuera de él, según le confesó a Jorge Mañach (Villaurrutia, 1996: 611).¹¹¹ Escrita entre 1925 y 1926, la historia comienza con la llegada de Julio, estudiante mexicano en Harvard, a la casa de su tía Mme. Girard. Es el propio Julio quien nos relata la atracción amorosa que siente por sus primas Aurora y Susana. A pesar de las diferentes personalidades, Julio se siente atraído y tentado por las hermanas; las considera complementarias, indivisibles como la imagen del naipe que le da título a la novela. Si bien está más cerca de Susana, la imposibilidad de verlas separadas le impide tener una relación con ella, incluso cuando parece ser la única opción, ya que Aurora decide casarse con su novio M. Miror y marcharse de casa de Mme. Girard, que había muerto pocos días antes.

¹¹¹ Una parte de la carta a Jorge Mañach se encuentra recogida en un diario que Villaurrutia iba escribiendo muy posiblemente en 1929. El diario aparece con el nombre de “Variedad” en *Obras* de Xavier Villaurrutia (1996: 605-615).

Al final, Julio opta por subirse al tren: “que parece volar para no tener tiempo de arrepentirse, de volverse, me comprende, me ayuda a huir. La máquina se despide de la ciudad con un silbido largo, afilado, que perfora el norte de la noche” (Villaurrutia, 1996: 596).

Esta sinopsis implica un discurso narrativo más complejo. Villaurrutia se vale de un narrador homodiegético, Julio, que a su vez usa el monólogo interior para contar la historia de la atracción amorosa hacia sus primas. Asimismo el narrador hace algunas referencias metaliterarias y pone en la práctica dentro de la narración algunas técnicas modernas en la narrativa. Un ejemplo aparece cuando juega con Susana a la memoria y la poesía. En él, no sólo diferencia la tradicional sensibilidad poética con la nueva, sino que además menciona quién sería un representante de esa nueva sensibilidad:

Yo sé cómo me quieres, Susana. Me atrasas el corazón, el traje, el peinado, la voz, para llevarme muy cerca de Lamartine y de Musset. Así me querías, soberbio, alto, amante, dorado, capaz de vivir novelas frenéticas, capaz de escribir poesías más frenéticas aún. Te equivocas. Yo sufro porque no puedo complacerte. Imagino que no puedes pensar en mí tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia, tan invisible como él... (Villaurrutia, 1996: 580).¹¹²

A pesar de que el discurso narrativo presenta la historia de manera lineal —la novela empieza con la llegada de Julio a casa de la tía, su estancia en ese lugar y finalmente su partida—, Villaurrutia decide dividir su novela en quince segmentos; de estos publica únicamente dos en el tercer número de *Ulises* con el título “Fragmento de sueño”.

El sueño, además de borrar las identidades y acentuar la duda del amor que Julio siente por las hermanas, invita al viaje interior. En “Fragmento de sueño” se hace especial hincapié en la relación sueño y viaje. Esa fue quizá la razón principal de incluirlo en la

¹¹² Villaurrutia no fue el único en incluirse dentro de la novela; Owen también lo hizo en *Novela como nube*. En uno de los fragmentos, el narrador menciona a Owen como autor de una obra inconclusa titulada *El impertinente* (Owen, 1996: 179).

revista.

El fragmento, como sucede con el de Owen y Azuela, puede leerse como un todo. En él, el narrador homodiegético, de quien no sabremos su nombre, está seduciendo a Susana con el juego de manos. Es la parte más lírica del fragmento y también de la novela:

Se anudan sus líneas, se complican, se interrumpen a trechos como si pasaran, subterráneas, por túneles bajo la epidermis; se enmarañan como una red de cabellos. No tienen ninguna significación. ¿Jeroglíficos?, no. Arabescos que juegan con sus ojos, burlándose. La línea de la vida se interrumpe para continuar segura y honda adelante. ¿Resurrección? La línea del corazón está oculta bajo un enrejado impenetrable. Al fin, abandona mi mano (*Ulises*, 3, 1980: 118).

La seducción no conduce sino a la decepción de Susana. La indecisión del narrador le impide concretar una futura relación con una muchacha que no está seguro amar. Frente a la duda, la alienación en el sueño: “¿Cuánto tiempo he estado así, indeciso entre la realidad y el sueño? Mi mano está roja, congestionada. La golpeo hasta empalidecerla. Comprendo que he despertado para caer definitivamente en el sueño” (*Ulises*, 3, 1980: 118-119). Entonces empieza la fuga, el viaje. La cama se convierte en un “pullman”: el paisaje que va imaginando y reconoce de pronto “se aparta en bonitos cuadros geométricos superpuestos, aislados, que no recuerdan nada humano”. El viaje imaginario por medio “pullma” es un viaje pictórico: pasa de un paisaje realista a uno cubista.

El viaje continúa en barco. El mar aparece como el escenario para el viaje de aventuras; sin embargo la única aventura es el encuentro con una mujer que habla inglés. La noche no le permite distinguir el rostro, sólo su voz y su pie —“un pie delicado... delicado...”. Pese a su plática interminable, le parece la compañera ideal. Debido a que la narración es elíptica, no sabemos qué sucedió esa noche. A la mañana siguiente el narrador se encuentra solo. La busca al llegar al puerto de Nueva Orleans y descubre que la joven a la que pensaba confiarle sus secretos es en realidad “una vieja horrible, arpía flaca,

mitológica, con un juego de arrugas en la cara propio para representar todas las etapas de la vejez; mal vestida y con un pie inmenso...” (*Ulises*, 3, 1980: 120).

El sueño le ha revelado los monstruos agazapados en su interior. Lo que al principio parecía atractivo acaba por convertirse en algo grotesco y desagradable. El narrador, sin embargo, no puede dejar de soñar a fuerza de aceptar lo que no desea. No importa si el viaje onírico conduce a su muerte imaginaria porque es en ese suceso que el sueño encuentra todo su sentido. La muerte, dice el narrador, es “como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse” (*Ulises*, 3, 1980: 121). El sueño, estado semejante a la muerte, ha sido eso: un “ojo perfecto” que nos revela lo oculto sin emocionarse. Esta es una de las características del arte moderno. En ese sentido, haberse fugado de la realidad para entregarse al viaje onírico ha sido una manera de acercarse al arte moderno.

El final del viaje onírico y, por tanto, del fragmento es la constatación de ello. El narrador acude a su entierro. En él su amigo Jaime ¿Torres Bodet? se encarga de leer la oración fúnebre. La voz de Jaime no se escucha, es el narrador que recuerda las pláticas de literatura que juntos tenían, “y las frases de novela moderna que jugábamos a inventar con un arte próximo al vicio, con un arte perfecto”; más adelante el narrador resume las palabras de Jaime: “habla de la miseria, del llanto y de todos los elementos que, ahora lo olvida, hicieron del arte del siglo XIX un arte impuro” (*Ulises*, 3, 1980: 121).¹¹³

¹¹³ En el citado diario, que aparece con el nombre de “Variedad”, Villaurrutia habla acerca de la presencia de Jaime Torres Bodet en *Dama de corazones*. Villaurrutia intentaba defenderse de la crítica de Jorge Mañach, quien había calificado a *Dama de corazones* y *Return Ticket* de molición, en un artículo publicado en la revista *1928*. Si bien Mañach no habla de *Margarita de niebla*, Villaurrutia advierte que es en ella donde cabe ese calificativo: “Creo que no menciona la *Margarita* de J. T. B. Y pienso que, inconscientemente o, mejor, subconscientemente, escribí ese título porque es en ella donde encuentro molición. [...] J. T. B. es, siempre, un retórico. Siempre estará bien como retórico. En mi relato [*Dama de corazones*] hay una página dedicada a este aspecto de Jaime que no por ser retórico es desdeñable y, que acaso, es su

Hay un aspecto que llama la atención de la inclusión de Jaime Torres Bodet en *Dama de corazones*: tiene que ver la idea de que las novelas fueron ejercicios literarios apegados a un ideal de “arte perfecto” o “arte puro”. Villaurrutia así se lo hizo saber a Jorge Mañach:

Hasta ahora, yo mismo, en la prosa no he pretendido sino encontrar palabras adecuadas a una sensibilidad nueva en mí y fuera de mí. Eso quiso ser mi relato (*Dama de corazones*) no más. Y sólo cuando lo pienso como un ejercicio puedo aceptarlo y —añadiré— sólo así es justo pensar en él... (1996: 611).

En su autobiografía *Tiempo de arena*, Torres Bodet menciona también que se trató de un ejercicio narrativo que partió de la controversia sobre el arte puro, el cual acabó por estimularlo “para afrontar —no ya en verso, sino en prosa— las supuestas dificultades del estilo ‘moderno’ de aquellos días” (1995: 318). El resultado en Torres Bodet fue *Margarita de niebla*.

El argumento de la novela es sencillo: Carlos Borja, profesor de español en el colegio alemán el Buen Retiro, se enfrenta al problema amoroso de tener que decidirse entre su alumna Margarita Millers o la amiga de ésta, Paloma. Ambas son distintas: la primera es una joven extranjera, bella, rubia y... artificial, este último calificativo es la sensación que deja Carlos al describirla: “dentro de una cabellera de aire, una mirada de zafiro. Habían desfilado antes de aquél tantos rostros morenos, inexactos, que su blancura y su precisión enfriaron la tarde como la aparición de un paisaje de invierno en el calor artificial de un cinematógrafo” (2005: 3). Paloma, por su parte, es ese rostro moreno, inexacto, de una mexicana de provincia. La diferencia no sólo es física, sino cultural:

Más que todas mis reflexiones, la actitud de ese libro aclara una diferencia profunda entre los dos. Para Margarita, la cultura es algo adquirido, inesencial, una amiga tan íntima que puede descuidar su trato sin peligro de perderla. Para Paloma, la cultura es, en cambio, un propósito, el país no visitado aún que, por esto mismo, desearía terriblemente conquistar. Un libro cerrado no tendría razón de ser junto a

Paloma. Junto a Margarita sí.

Existen por tanto dos géneros de cultura. ¿A cuál de ellos pertenece la mía? Preferiría figurar, como Margarita, dentro del grupo de los seres que emanan de un cultivo elaborado de la tradición. Pero todo me hace creer, al contrario, que mi cultura —como la de Paloma— está fabricándose en mí (Torres Bodet, 2003: 91).

Esta diferencia cultural inquieta a tal punto a Carlos, que su decisión final de casarse con Margarita la hace sin estar seguro de sus deseos hacia ella. Paloma no desaparece de su pensamiento en ese momento decisivo. Carlos opta por una mujer brumosa, esto es, artificial y evocadora de un pasado sentimental en lugar de una mujer real y contemporánea a la nueva sensibilidad, como lo es Paloma.

Margarita de niebla parece menos experimental que *Novela como nube* y *Dama de corazones*; sin embargo, la novela de Torres Bodet participa de las nuevas técnicas narrativas: el narrador homodiegético, que es Carlos, hace uso del monólogo para mostrar su conflicto amoroso; a su vez emplea recursos poéticos para describirnos a los personajes, objetos y aspectos de la vida moderna. El automóvil y el cine, sin embargo, no son sólo apéndices de la modernidad en la novela; a partir de ellos, según Patrick Duffey, Torres Bodet explora “los aspectos atractivos e inquietantes de la velocidad y de la artificialidad en el mundo moderno” (2003: 41). Duffey pone especial atención al mundo del cine desde el cual se construye, según él, las metáforas de la novela (2003: 41). Por tanto, la velocidad y lo artificial en *Margarita de niebla* se deben a ese mundo del celuloide. Sin embargo, la velocidad del automóvil es complementaria de la sensación artificial que produce el cine. Torres Bodet la usa para librar a Carlos de la confusión emocional que le ocasionó la escena, descrita cinematográficamente, del encuentro con Margarita: “¿A dónde ir que no persigan los ojos verdes, la juventud elástica, la voz repentina de la señorita Millers?”, “El recuerdo de la señorita Millers ha acelerado inconscientemente mi pulso y, por una serie de

vasos comunicantes, esa velocidad se vacía dentro del motor fundiendo los ruidos de cada émbolo, antes individuales y fácilmente precisados, en un solo rumor, fluido” (2005: 7-8).

Con todo, la velocidad y la artificialidad del cine no fueron los recursos empleados en el capítulo que publicó en el tercer número de *Ulises*. Torres Bodet publicó el quinto capítulo con ligeras modificaciones con respecto a su versión definitiva. Lo tituló “Domingo” y eliminó el epígrafe de La Fontaine: “Les forêts, les eaux, les prairies, mères des douces rêveries”.¹¹⁴ El título se explica en la medida que el capítulo narra lo sucedido en la cita dominical entre Carlos y Margarita. Es además el día que Margarita le presenta a su amiga Paloma. Lo que no se explica es la eliminación del epígrafe, ya que resulta importante en la medida que se establece una conexión entre un elemento particular del epígrafe y otro del capítulo de la novela: el sueño.¹¹⁵ Pese a ello, Torres Bodet decidió suprimir el epígrafe, que resultaba más en armonía con lo que leemos en el fragmento publicado en la revista.

En primer lugar, el sueño distancia a Carlos de la realidad, lo sumerge en un mundo de imágenes y sucesos sin sentido como el que tiene la noche previa a su encuentro dominical con Margarita:

Yo caminaba entonces, junto a Margarita, por una pradera blanca que no era un campo de nieve porque era mi sábana, pero que dejó de serlo enseguida para convertirse en la página de un libro. Leíamos en ella La Danza bajo los Tilos, de Goethe. Margarita se esforzaba por traducir al español los versos del original en una prosodia llena de redundancias [...] La hubieran pulverizado de no intervenir a tiempo la directora que descendió hasta mí por una escalera microscópica y me sonrió en close up con una sonrisa que inmediatamente empezó a ser la de mi madre (*Ulises*, 3, 1980: 113).

¹¹⁴ En la edición de Cvltrva de 1927, *Margarita de niebla* está dividida en doce capítulos que aparecen sólo con números romanos. Poco más de la mitad de los capítulos presentan epígrafes de autores como Goethe, Alfonso Reyes, Paul Valéry, Góngora, Guillaume de Lorris y Plotino.

El epígrafe de La Fontaine corresponde a su obra *Les amours de Psyché et de Cupidon*.

¹¹⁵ Si bien la traducción más adecuada de *rêveries* es “ensueño”, en la cita-epígrafe ha sido traducida como sueño.

Lo paradójico de este sueño es que Margarita ya no es únicamente la joven de “cabellera de aire” y “mirada de zafiro”, sino la joven de escasa cultura que realmente es. El sueño aquí también nos revela lo que está oculto a la vista. Corrijo: a partir de entonces Margarita sólo será la joven de “mirada de zafiro”. El contraste con Paloma, una mexicana morena de provincia, acentúa su belleza, pero también el aire artificial que la caracteriza.

Esta diferencia entre una joven etérea, “indefinida” e “indefinible”, y una joven real confunde las emociones del narrador a tal punto que decide abstraerse de la presencia de las jóvenes mediante “un esfuerzo de imaginación”, que le permitirá guardar en su memoria la mirada con que le sonríen para que en su alcoba, a solas, pueda compararlas. Esta “veleidad de literato”, como la llama al final, es el viaje-sueño que el escritor emprende al sumergirse en “la sombra laboriosa” y solitaria de la creación para ascender “al piso más alto de la memoria” que es la escritura. Ante la imposibilidad de elegir entre lo real (Paloma) y lo artificial (Margarita), el personaje se exilia en la creación. En ese sentido, no es menor la participación y contribución de Torres Bodet en *Ulises*.

El viaje como experiencia interior resulta problemático en *Return Ticket* de Salvador Novo, ya que la narración tiene que ver con el viaje de Novo a Hawai para cumplir con sus tareas en la Secretaría de Educación. Esto es, se trata de un viaje obligado. Novo no dejará de hacer notar su disgusto por este tipo de viaje: “Ahora me mandan fuera de esta ciudad de la que no esperé salir nunca y en donde me esperan algunas cosas terminadas y muchas pendientes. Siento un vago disgusto al abandonar mis pequeñas costumbres” (Novo, 2004: 4).

Return Ticket se publicó por partes en *Ulises* (en el segundo, tercer y cuarto número de la revista). La narración, como sucede con la de Azuela, Owen y Villaurrutia, es inédita

y, al igual que la de Azuela, presenta cambios con respecto a la primera versión publicada en 1928, en la editorial Cvltvra. En principio, se suprime la primera parte, en donde se presenta como un joven decrepito de veintitrés años, que rememora su infancia en el norte de México; el resto de la narración presenta modificaciones de estilo: da más detalles y cambia algunos acontecimientos de lugar, lo que hace más clara y amena la sucesión de eventos.

La narración comienza siendo autobiográfica y poco a poco da lugar a una crónica de viaje. De ahí el problema de definir la narración: ¿es una novela o una crónica de viaje?, ¿o es una novela en forma de crónica de viaje? La nota anónima de “El curioso impertinente” tampoco lo aclara: “Antes del mar, nuestros desiertos del Norte; y después, el Suroeste de los States. Después del mar, el Hawai. Su viaje está detenido en este RETURN TICKET que empezamos a publicar ahora” (*Ulises*, 2, 1980: 77).

Return Ticket se inscribe en el contexto de experimentación narrativa del grupo. La novela, por tanto, hace uso de los códigos difíciles de hacer convivir: la autobiografía, la crónica con su fidelidad a los hechos, la erudición, el diario de viaje, el monólogo de las novelas modernas (López Parada, 1994: 82; Bazán Bonfil, 2011). Esta convergencia de códigos hacen que el relato tenga una dosis de subjetividad, necesaria para que el narrador se fugue de la realidad que le impone el viaje no deseado, el viaje obligado distinto al viaje alrededor de la alcoba, el viaje sin derrotero, el viaje que conduce a su vez a la creación. De ahí que el narrador se proponga como meta “el diario del viaje”, aunque el diario va surgiendo en el momento que los acontecimientos van sucediendo. Es decir, el monólogo interior del narrador es la obra misma, es el acto de escritura. El tiempo presente nos hace participes de los hechos que van sucediendo fuera y en el interior del narrador. De hecho, en *Ulises*, la narración empieza con la primera persona de plural lo que nos coloca como

acompañantes del narrador: “Vamos en un gabinete del último carro” (*Ulises*, 2, 1980: 71). Muchas páginas después sabemos que el acompañante es un maestro de historia del ministerio de apellido Tovar. Sin embargo, ello no impide que el lector sea su acompañante. En las últimas páginas, hace referencia a ese acompañante anónimo: “Si el curioso lector no es descuidado, habrá, sin duda alguna reparado en la extraña contextura de las palabras hawaianas que he deslizado sin explicar” (*Ulises*, 4, 1980: 151).

En ese intento por recuperar el ideal de viaje, el narrador vaga por la ciudad de San Francisco con la finalidad de perderse: “salgo a vagar, con la dulce esperanza de perderme” (*Ulises*, 2, 1980: 72). La gran metrópolis no logra seducirlo, quizá porque es domingo y los domingos “uniforman al mundo”; sin embargo, su vagabundeo marca el comienzo de un singular descubrimiento: el mar: “Hoy 27 de marzo de 1927, a las tres de la tarde, conozco el mar [...] Océano, no retiro una de las solas palabras que te he dicho” (*Ulises*, 2, 1980: 72). En ese segundo, el narrador se empieza a interesar por el viaje, aunque nunca dejará, como buen Odiseo, de mirar hacia su casa

He aquí una librería, por fin. No parece excelente, pero su aspecto sombrío me incita a entrar, porque me recuerda la cordial librería de Robredo. Falta él, con su castellana arrogancia, para preguntar qué pues pasó y conversar las horas enteras, mientras uno vaga por los estantes acariciando la dentadura suelta de los libros” (*Ulises*, 2, 1980: 73).

Como se puede apreciar, el narrador no sólo vaga por las calles, sino también por la lectura y el conocimiento. En lugar del paseo real, el narrador prefiere vagar por títulos y autores poco o nada conocidos; mostrarnos su erudición en la librería que visita o en la biblioteca de la Universidad de California o en su estancia en Hawai. Su erudición

no pretende enriquecer la realidad, sino que manifiesta respecto a ésta una desolada desconexión.

He aquí donde se nos insinúa el punto de fractura y de lejanía con el hombre del siglo XIX, esa diferencia que el poeta mexicano subrayaba, en esa manera en que el nuevo

viaje se desvincula de la vida que recorre (López Parada, 1994: 76).

Demasiado tarde para sus veintitrés años, el narrador, que es Salvador Novo, no está para los viajes aventureros, ni siquiera para emprender algo nuevo en el viaje a Hawai como aprender a nadar: “Al salir del acuario casi estoy decidido a aprender a nadar. ¿Podré hacerlo? Temo que ya en mi vida es demasiado tarde para esos arranques juveniles” (*Ulises*, 4, 1980: 143).

El narrador no encuentra más viaje que el literario, cuya figura es Joyce, el Simbad moderno: “¿Cómo andaría vestido Simbad el Marino? Joyce. Timbad el tarino, Nimbad el narino. Pasado mañana yo seré el Simbad el Marino” (*Ulises*, 2, 1980: 74).¹¹⁶ Las aventuras que espera no las encuentra propiamente en el viaje real, sino en la creación poética. De hecho, el narrador encuentra en la petición de Luisa y Louise, jóvenes estadounidenses, el reconocimiento a su obra: “Entonces quieren que les lea mis versos en español. No entienden pero dicen que suena bonito” (*Ulises*, 4, 1980: 162).

Sin embargo, lo que parece el momento triunfal a su labor poética, queda empañada por la ininteligibilidad. Esta era la acusación más frecuente a la poesía moderna. Novo sin embargo le da la vuelta al asunto al ubicar el problema en las dos jóvenes estadounidenses que no hablan ni entienden el español; no obstante, reconocen que “suena bonito”.

Los equívocos que se dan entre dos personas que no hablan el mismo idioma es el pretexto del cuento “Corto circuito” de Enrique González Rojo, publicado en el sexto

¹¹⁶ Este juego de palabras con el nombre de Simbad el Marino, así como la imagen del joven cansado, la encontramos precisamente en la novela *Ulises* de Joyce, en el mismo capítulo 17 de donde fue tomado el epígrafe para el cuarto número de la revista: “el hombrecillo cansado, el niñohombre en las entrañas. ¿Entrañas? ¿Cansado? Descansa. Ha viajado. ¿Con? Simbad el Marino y Timbad el Timbalero y Jimbad el jinetero y Whimbad el Güisquero y Nimbad el Negrero y Fimbad el Finquero y Pimbad el Pinero y Mimbad el Minero y Nimbad el Heñero y Rimbad el Rumero y Dimbad el Dinamitero y Vimbad el Vimbrero y Limbad el Limero y Ximbad el Yerbatero”. Traducción de Francisco García Tortosa (1999).

número de la revista.¹¹⁷ El cuento narra, en primera persona, el encuentro entre el narrador, que no habla inglés, y Miss Viola, una “linda americana” que no sabe español. El narrador suple el diálogo por una comunicación corporal propia de un encuentro erótico:

Miss Viola y yo charlamos a medias, a veces con los ojos y a veces con las manos. A veces también con el pensamiento. Nos hemos comprendido con este mudo lenguaje tan expresivo, y no envidio la charla de los demás, de frases imprecisas y de palabras confusas. Miss Viola y yo, callados, nos miramos con frecuencia y nos sonreímos a cada mirada (*Ulises*, 6, 1980: 233).

El momento más sensual es el baile. El narrador y Miss Viola bailan en dos ocasiones: en la primera, la música acerca y separa los cuerpos, lo que incrementa el deseo de poseerla. Su mirada se detiene a ratos en sus hombros, a ratos en sus senos “de plata”. Todo sucede a bordo de un barco que no sabemos a qué puerto se dirige. El baile es otra forma de naufragar: “En medio de la danza viajera, no somos los únicos olvidados, los únicos perdidos, los solos náufragos” (*Ulises*, 6, 1980: 233). Si este baile transcurre en la noche, con la iluminación interior del barco, el otro acontece en plena oscuridad. Un corto circuito ha dejado a los pasajeros en “el misterio de la oscuridad”. En esa atmósfera, los cuerpos son “impulsados por la acelerada pulsación de las venas”, ya no son dueños de sí. En el momento más intenso, la causa del corto circuito es arreglada y todo vuelve a la normalidad. Los cuerpos recobran serenidad. La música continúa; sin embargo, Miss Viola desaparece “en un recodo de la nave”.

A la mañana siguiente y seguro de la aventura amorosa procura a Miss Viola. La encuentra sobre la borda:

—Miss Viola...
Me saluda con su apacible sonrisa y su claro mirar. Las palabras, esta vez, acuden a mis labios triunfadores, con insospechadas virtudes y en sucesión incontenible.

¹¹⁷ El cuento fue publicado con variantes en la revista *Nuestro México* (agosto, 1932), bajo el título “La noche de los mares”. Formaba parte de un libro de cuentos que hablaban sobre viajes en barco: *Vivencias en el mar*, que comenzó a escribir en 1927, en su estancia en Madrid.

Pero ella me mira y sonrío. Sus labios se mueven de acuerdo con sus ojos, en un cómplice callar eterno. Y nada más. Se aleja después de mí con lentitud, se arranca de mi lado sin violencia.

—Miss Viola...

Estoy a solas con el mar y todavía escucho sus últimas palabras:

—I don't understand you!

Lo que, sin duda, ha debido suceder, mi buen amigo... (*Ulises*, 6, 1980: 235).

Hasta aquí nos enteramos que se trata del recuento de lo vivido o soñado en un viaje. El “amigo” sin duda somos nosotros, los lectores. El recuerdo es tan cercano que de hecho los sucesos se narran usando el tiempo presente, lo que por otra parte da una atmósfera de realidad a lo narrado. Sin embargo, las palabras de Miss Viola siembran la duda de que lo contado haya sido real o una fantasía del narrador. También dudamos que ese sea su nombre.

Con pocos recursos innovadores, González Rojo logró escribir un cuento que sirve de puente con la tradición. No rompe con el tiempo de la historia y sin embargo la duda que deja con una coloquial oración en inglés nos hace pensar que la narración transcurre en dos tiempos que conviven: el viaje real a bordo de un barco y el tiempo de la imaginación, en el cual fantasea una relación erótica con Miss Viola. Por otra parte, la presencia de los colores y situaciones exóticas nos hacen pensar en el modernismo hispanoamericano; lo innovador está en el monólogo interno del narrador, en el uso del tiempo presente de un hecho que ya había sucedido y la descripción erótica del encuentro, además de la presencia de la banda de jazz, la luz eléctrica, como elementos modernos.

González Rojo, quien por sus viajes se había separado de la empresa de Ulises, cierra el ciclo de narraciones, cuya intención era modernizar la prosa nacional, lo cual no implicaba, con todo, una prosa vanguardista. No rompen con la tradición, por el contrario parten de ella para sus innovaciones. El viaje era el motivo central para presentar una prosa acorde a los cambios que se estaban gestando en otras partes de Occidente.

CONCLUSIONES

Las revistas *Orpheu* y *Ulises* fueron las propuestas modernas que sus fundadores anhelaban para tradición literaria. Por medio de ellas, procuraron incidir en los principios que debían regir a las composiciones literarias, en una etapa histórica conflictiva en sus respectivos países. Su inconformidad con las estrategias miméticos-realistas, les abrió sus referentes hacia otras posibilidades de composición (Hadatty Mora, 2009: 17). Esta actitud cosmopolita los acercaba a las preocupaciones estéticas e intelectuales de otras latitudes, pero los separaba de un concepto de literatura que aún gozaba de gran aceptación entre los escritores y el público: el realismo.

La consecuencia más notoria de todo ello fue la manifestación de un sentimiento de desarraigo. Si al principio este sentimiento expresó el hastío y la abulia que provocaba un ambiente cultural dominado por tal concepto, pronto se convirtió en una noción que les permitió trazar el camino de una renovación estética e intelectual en su correspondiente tradición literaria. Articuladas sobre la base de una noción del exilio, estas revistas acogieron, en sus páginas, textos que mostraban la fuga hacia realidades más verdaderas o a existencias más reales. En esa noción del exilio que *Orpheu* y *Ulises* compartieron es evidente que la realidad inmediata nos oculta sus verdades. Vivimos, de acuerdo a los análisis de los textos, exiliados de la verdadera existencia. Los poetas y narradores procuran mediante el sueño, las drogas, la imaginación hacer visible la pérdida o la verdad oculta.

Los nombres de las revistas formaron parte de sus inclinaciones intelectuales y, al mismo tiempo, fueron los símbolos de su noción del exilio. Orfeo y Ulises representaron, a principios del siglo XX, el desarraigo y la renovación en la medida en que sus mitos estaban íntimamente relacionados con el viaje, la búsqueda y la transformación (cf. Asse Chayo,

2002: 62). De manera que, al titular las revistas con los nombres de estas figuras míticas, los fundadores de *Orpheu* y *Ulises* legitimaban su noción del exilio y los fines que éstas perseguían: transformar y modernizar su tradición literaria.

Su noción del exilio fue una abstracción de la experiencia directa del abandono de la tierra natal, la cual les descubría otras realidades implícitas en el exilio. Para los fundadores de las revistas, estas realidades se convirtieron en los principios de composición que las articularon.

En el caso de *Orpheu*, el viaje hacia otras realidades ocultas al ser y la crisis del yo fueron los principios que rigieron las composiciones publicadas en sus páginas. Ambos principios se complementaban, ya que el viaje —por medio del sueño o la mirada que escudriña su entorno— conducía a revisar la relación del yo con su mundo.

En un mundo de constantes cambios, el sujeto busca certezas de su existencia en el reflejo del agua, en un pasado lejano, en las calles del mundo moderno, pero no las encuentra. El viaje por medio del sueño o la mirada (un viaje estático en ambos casos) ha conducido a la inautenticidad de su existencia. Su irrealidad es la manera de expresar su exilio, ya que siente que su verdadera existencia está en la ficción.

Otra consecuencia de este descenso (*katabasis*) al mundo misterioso de las sensaciones es la escisión que vive el sujeto. Se encuentra escindido entre el pasado y el presente, o entre una estética decadentista y una futurista, o entre la realidad y la ficción. El sujeto escindido es la imagen que resume la crisis del yo. Es, además, la inquietud intelectual de los poetas Fernando Pessoa y su heterónimo Álvaro de Campos, Luís de Montalvor, Roland de Carvalho, Armando Côrtes-Rodrigues, Alfredo Guisado y Mário de Sá-Carneiro, para quien el sujeto-poeta contemporáneo es un “Rey exiliado”, un “vagabundo dum sonho de sereia...”.

Estas inquietudes intelectuales se combinaron con las estéticas. *Orpheu*, como le escribió Fernando Pessoa a Camilo Pessanha, acogía textos que iban del ultra-simbolismo al futurismo (Pessoa, 1998: 184). Entre una escuela y otra, aparecen rasgos cubistas e interseccionistas en poemas, principalmente, de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa y su heterónimo Álvaro de Campos. El anhelo de renovación estética se puede ver con mayor claridad en el poema “Manucure” de Sá-Carneiro, el cual pasa de los ideales decadentista representados en el sujeto que lima sus uñas para después deponer este acto y entonces recorrer con su mirada todo lo que el aire de los tiempos modernos trae. Desea captar los tonos y objetos que el futurismo ensalzó con sus ojos cubistas e interseccionistas. Este anhelo del sujeto es el mismo que el de los poetas de *Orpheu*. Cada uno de estos poetas buscó, por diferentes caminos, involucrar a la tradición literaria portuguesa al “aire” de los nuevos tiempos. Y en gran medida lo logró. Una década después, los fundadores de la revista *Presença* (1927) continuó con la renovación literaria iniciada por la generación de *Orpheu*.

En el caso de *Ulises*, el viaje fue el principio que orientó las composiciones en prosa editadas en sus páginas. El viaje interior fue un principio de composición, pero también fue un principio de selección de textos de autores pertenecientes a otras generaciones u otras tradiciones literarias. Esa fue una de las razones de haber dividido el capítulo correspondiente a *Ulises* en el estudio de los textos de autores que no formaron parte del grupo de aquellos autores que sí formaron parte. La otra razón de esta división es que los textos de escritores “invitados” —Massimo Bontempelli, Mariano Azuela, Julio Torri, Benjamín Jarnés y Marcel Jouhandeau— fueron la legitimación de su propuesta teórica sobre la narrativa contemporánea, la cual se manifestaba en las referencias metaliterarias dentro de sus textos narrativos.

En ese sentido, el viaje efectivo o imaginario, que viven los personajes de los cuentos o fragmentos de novelas editadas en *Ulises*, es una experiencia interior, pero al mismo tiempo es una propuesta teórica sobre la narrativa de la segunda década del siglo XX. El relato “Pachuca”, capítulo de *Novela en forma de nube* (que acabó titulándose *Novela como nube*), de Gilberto Owen es el ejemplo más notorio. Con el pretexto de describir la ciudad minera de Pachuca, el narrador desiste de toda intención realista para reflexionar sobre el tipo de novela que desea escribir.

Xavier Villaurrutia y Salvador Novo también reflexionan dentro de sus relatos sobre la narrativa contemporánea. Villaurrutia incluso le da voz a un tal Jaime ¿Torres Bodet? que recuerda las pláticas que sostenía con el difunto Julio, personaje de *Dama de corazones*: “y las frases de novela moderna que jugábamos a inventar con un arte próximo al vicio, con un arte perfecto”. Por su parte, Torres Bodet, más que ningún otro, incorpora elementos modernos en su novela: el automóvil y el cine, principalmente. Hay incluso un intento vago de incorporar técnicas cinematográficas en su novela.

Cada uno de los integrantes de *Ulises* procura participar de las inquietudes intelectuales y estéticas de su tiempo. Si bien la revista fue muy pronto olvidada, fue una pieza central en la renovación de la narrativa mexicana. La carta que le escribe Villaurrutia al joven Edmundo Valadés es la herencia (Villaurrutia en Capistrán, 1994: 78-82), que el joven cuentista aprovechará para su revista *El cuento*, que fundó en 1939. En esa revista, Edmundo Valadés publicó incluso textos de escritores desconocidos. La revista *Ulises* fue precisamente lo que hizo.

Por todo ello, *Orpheu* y *Ulises* son dos testimonios excepciones de una noción del exilio, que les permitió incorporar sus inquietudes estéticas e intelectuales dentro de su propia tradición.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

Orpheu: revista trimestral de literatura, (1915), dirs. Luís de Montalvor e Ronand de Carvalho; ed. Antonio Ferro, núm. 1, enero/marzo; dirs. Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, núm. 2, abril/junio. Lisboa: Typographia do Comercio.

Ulises. Revista de curiosidad y crítica (1980) [1927-1928]. Reprod. Facs. de la edición de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, [Publicada junto a la revista *Escala* (1930)] México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

Indirecta

Acosta Gamas, Tayde, (2007) *Antes de ser contemporáneos: Ulises. Formación y desarrollo del grupo 1927-1928*, tesis de licenciatura. México: Facultad de Filosofía y Letras/UNAM.

Almada Negreiros, José de (1997), *Obras completas*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

_____, (1971), *Obras completas. Ensaíos I*, t. 5. Lisboa: Editorial Estampa.

Asse Chayo, Jenny, (2002) “El mito, el rito y la literatura” en *Casa del tiempo*, octubre. México: UAM, pp. 54-71.

Azuela, Mariano, (1995), *3 novelas de Mariano Azuela: La malhora, El desquite, La luciérnaga*. México: FCE.

Bazán Bonfil, Rodrigo, (2011), “Viaje y reescritura del recuerdo. Apuntes sobre el género en *Return Ticket*, de Salvador Novo” en *Actual Investigación*, 40, <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigación/article/view/2667>

Berlin, Isaiah, (1998), “Rabindranath Tagore y la conciencia de nacionalidad” en *El*

- sentido de la realidad. Sobre las ideas y su historia*, Madrid: Taurus.
- Bernabé, Alberto y Casadesús, Francesc (coords.), (2008), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. 2 tomos. Madrid: Akal.
- Bréchon, Robert, (1999) *Extraño extranjero. Una biografía de Fernando Pessoa*. Traducción de Blas Matamoro. Madrid: Alianza Editorial.
- Cabral Martins, Fernando, (1994), *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa.
- Capistrán, Miguel, (1994) *Los contemporáneos por sí mismos*. Presentación de Gustavo Fierros. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).
- Cervantes, Francisco, trad., (2001), en Fernando Pessoa, *Drama en gente*. Antología. Edición bilingüe. Selección, traducción y prólogo de... México: FCE.
- Chávez, Carlos, (1989), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. Selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona. México: FCE.
- Cuesta, Jorge, (1985), *Antología de la poesía mexicana moderna*. Presentación de Guillermo Sheridan, México: FCE/Secretaría de Educación Pública, (Colección Lecturas Mexicanas, 99).
- (2004), *Obras reunidas*. 2 vols. Edición a cargo de Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. México: FCE.
- D'Alge, Carlos, (1989), *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*. Lisboa: Ministério da Educação/ Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Elvira Barba, Miguel Ángel, (2008), *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Silex.
- García Gutiérrez, Rosa, (1996), "Ulises vs Martín Fierro (Notas sobre el hispanismoliterario de los Contemporáneos) en *Literatura Mexicana*, vol. 7, núm. 2.

- México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios Literarios, pp. 407-444
- _____, (1997), “Dama de corazones de Xavier Villaurrutia en la génesis de los Nocturnos” en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 26, Madrid: Editorial Complutense, pp. 259-277.
- _____, (1998), “Los Contemporáneos de México: Ulises como símbolo”, *Arrabal*, núm. 1, Madrid: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos/Universitat de Lleira, pp. 201-213.
- _____, (1999), *Contemporáneos. La otra novela de la revolución mexicana*, Huelva: Universidad de Huelva.
- García Tortosa, Francisco, trad., (1999), en James Joyce, *Ulises*. Madrid: Cátedra.
- González Rojo, Enrique, (2002) *Obra completa. Versos y prosa: 1918-1939*. México: Universidad de Occidente/ El Colegio de Sinaloa/ Siglo XXI Editores.
- Guillén, Claudio, (1998), *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____, (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Guimarães, Fernando (1972), “Uma hipótese sobre Ângelo de Lima” en Revista Cólquio/Letras. Notas e Comentários. [Artículo electrónico] Núm. 5, enero, pp. 63-65.
- Hadatty Mora, Yanna, 2005, “Gilberto Owen, retablos como nubes” en *Revista de literaturas populares*, año V, núm. 1, enero-junio, pp. 114-127.
- _____, (2009), *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios

Literarios.

Highet, Gilbert, 1996 [1954] *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, tomo II. (La primera edición en inglés es de 1949). México: FCE.

Iglesias Santos, Montserrat (comp.), (1999), *Teoría de los polisistemas*. Introd., comp., y bibliografía de... Madrid: Arco/Libros.

Ilie, Paul, (1981), *Literatura y exilio interior, (escritores y sociedad en la España franquista)*, Madrid: Fundamentos.

Jackson, K[enneth] David, (2003), *As primeiras vanguardas em Portugal. Bibliografia e Antologia critica*. Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

Kurz, Andreas, (2008), “La importancia de filosofía y cultura alemanas en la revista *Contemporáneos*”, *Literatura Mexicana*, núm. 1, vol. XIX, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 75-108.

López Parada, Esperanza, (1994), “El viaje por América de un contemporáneo (‘Continente vacío’ de Salvador Novo) en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 23, Madrid: Editorial Complutense, pp. 67-82.

Martinho, Fernando J. B. (1991), *Pessoa e a moderna poesia portuguesa (do Orpheu a 1960)*. Lisboa: Ministério da Educação/ Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Medin, Tzvi, (1994), *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, México: FCE.

Montemayor, Carlos, trad., (2007) [1978], en Fernando Pessoa, *Oda marítima de Álvaro de Campos*. Nota introductoria de... México: UNAM/Coordinación de Difusión Cultural/ Dirección de Literatura. (Serie: Material de Lectura, 4).

Monterde, Francisco, (1963), “Savia Moderna, Multicolor, Nosotros, México Moderno, La Nave, La Falange, Ulises, El Libro y el Pueblo, Antena, etcétera” en INBA, *Las*

- revistas literarias de México*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Departamento de Literatura.
- Novo, Salvador, (2004) [1928], *Return Ticket*. Introducción de Fernando Curiel. México: UNAM.
- , prol., (1966), *Cartas de Villaurrutia a Novo, 1935-1936*. México: INBA/Departamento de Literatura.
- Oles, James, (2009). “Agustín Lazo: las cenizas quedan” en Agustín Lazo, *Agustín Lazo: noviembre-abril, 2009*. México: UNAM/Centro Cultural Universitario Tlatelolco.
- Owen, Gilberto (1996), *Novela como nube en Obras*. Edición de Josefina Procopio, pról. de Alí Chumacero; recopilación de textos por, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo. México: FCE, 1996
- Palou, Pedro Ángel, (2001), *Escribir en México durante los años locos. El campo literario de los contemporáneos*. México: Universidad Autónoma de Puebla.
- Pereira, José Carlos Seabra (1976), “Trajectória poética de Alfredo Pedro Guisado” en *Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários*. [Artículo en línea] núm. 33, septiembre, pp. 79-82. Artículo disponible en <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?author&author=PEREIRA>
- Pessoa, Fernando, (1976) *Obras em prosa*. 2ª ed. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- , (1982), *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Centro de Estudos Pessoaanos.
- , (1997), *A Língua portuguesa*, edição de Luísa Medeiros. Lisboa: Assírio & Alvim.
- , (1998), *Correspondência: 1905-1922*, edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

- , (2000), *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas*. Ed. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- , (2003), *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, edição e posfácio de Richard Zenith, com a colaboração de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pimentel, Luz Aurora, (2002), *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI.
- Pinho Martins, Pedro Miguel, (2006-2007), *L'avant-garde dans Orpheu. Entre ardeur et désistement*. [Ensayo electrónico] París: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III/U.F.R d'études ibériques et latino-américaines. Études portugaises et brésiliennes Mémoire de Master 2 en littérature portugaise.
- Quirarte, Vicente, (1985), “El ejemplo de Ulises”, *Perderse para reencontrarse: bitácora de Contemporáneos*, México: División de Ciencias Sociales y Humanidades/ UAM.
- Rimbaud, Arthur, (2003), *Una temporada en el infierno*. Versión castellana y nota de Oliverio Girondo y Enrique Molina, Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Regina Nogueira, Fátima, (2008), “Configuración especular del tiempo, deseo e imaginación en ‘Novela como nube’” en *Confluencia*, vol. 23, núm. 2, primavera, pp. 46-57, <http://www.jstor.org/stable/27923273>.
- Rodríguez Chicharro, César, (1973), “Villaurrutia, Marcial Rojas y Ulises” en *La Palabra y el Hombre*, número 6, abril-junio, Veracruz: Universidad Veracruzana, pp. 3-14.
- Sá-Carneiro, Mário, (1973), *Cartas a Fernando Pessoa*, 2 vols. Lisboa: Ática.
- Salgado, César A., (2001), “El periplo de la paideia: Joyce, Lezama, Reyes y el neohelenismo hispanoamericano” en *Hispanic Review*, vol. 69, núm. 1, invierno, pp. 72-83. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/3247268>.

Schneider, Luis Mario, (1975) *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica.*

México: FCE.

Simões, João Gaspar, (1987). *Vida y obra de Fernando Pessoa. Historia de una*

generación. Traducción de Francisco Cervantes. México: FCE.

Sheridan, Guillermo, (1993) [1985], *Los contemporáneos ayer*, México: FCE.

Stanton, Anthony, (1998), *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana*

moderna. México: El Colegio de México/FCE.

Steiner, George, (1991), *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?* Barcelona:

Destino.

Torres Bodet, Jaime, trad., (1920), “Prólogo” en André Gide, *Los límites del arte y algunas*

reflexiones de moral y de literatura. México: Cvltvra.

———, (1994), *Casi oficios: cartas cruzadas entre Jaime Torres Bodet y Alfonso Reyes,*

1922-1959. Edición a cargo de Fernando Curiel y epílogo de Alicia Reyes. México:

El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/ El Colegio

Nacional.

———, (1995), *Obras escogidas.* México: FCE.

———, (2005) [1927], *Margarita de niebla.* Introducción de Juan Coronado. México:

UNAM.

Torri, Julio, (2011), *Obra completa.* Edición de Serge I. Zaïtzeff. México: FCE.

Villanueva, Darío, (1994), *Estructura y tiempo reducido en la novela.* Barcelona:

Anthropos.

Villaurretia, Xavier, (1996), *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica.* Pról. de Alí

Chumacero; recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis

Mario Schneider; bibliogr. de Xavier Villaurretia por Luis Mario Schneider.

México: FCE.

Virella, Alberto, trad., (1998) en Mário de Sá-Carneiro, *Obra poética*. Prefacio de Fernando

Pessoa, traducción, introd. y notas de... Madrid: Hiperión.