



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA- IZTAPALAPA

DIVISIÓN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DOCTORADO EN HUMANIDADES

TEORÍA LITERARIA

“El reflejo, la mujer y los símbolos en las novelas líricas *Margarita de niebla* de Jaime

Torres Bodet, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia y *Novela como nube* de

Gilberto Owen”

T E S I S

que para obtener el grado de
Doctora en Humanidades

Teoría literaria

P R E S E N T A:

Liliana Fabiola Molina Ramírez

Asesor: Dr. Evodio Escalante Betancourt

Sinodales: Dra. Rosa García Gutiérrez

Dr. Gerardo Bustamante Bermúdez

Ciudad de México, Octubre 2017

Agradecimientos

En primer lugar a la Universidad Autónoma Metropolitana, mi *Alma Mater*, la oportunidad de estudiar aquí ha sido la mejor decisión.

A mis padres, a Danilo y a Santiago agradezco su paciencia en este arduo camino.

Gracias Dr. Evodio Escalante por guiar este camino.

Gracias a la Dra. Rosa García Gutiérrez por darme la oportunidad de trabajar unos meses a su lado.

Finalmente, agradezco al Dr. Jesús Eduardo García Castillo (q.e.p.d) porque me mostró el camino de las novelas líricas.

Índice

Introducción-----	4
Los Contemporáneos en su contexto-----	7
El Modernismo, la proyección de nuevas narrativas-----	10
El Ateneo de la Juventud, los maestros-----	16
La generación del 1915, el redescubrimiento de México-----	23
La novela de la Revolución, la concepción realista de la novela-----	26
La renovación narrativa: las vanguardias-----	31
Las influencias en la narrativa de los Contemporáneos-----	35
La coexistencia española, Nova Novorum-----	39
La novela lírica de los Contemporáneos-----	50
El espacio-----	59
El tiempo-----	62
El héroe y el otro-----	66
Aproximación al símbolo-----	72
<i>Margarita de niebla</i> y la dualidad-----	88
Viajar para encontrarse, <i>Dama de Corazones</i> de Xavier Villaurrutia.-----	130
<i>Novela como nube</i> , el viaje a la mujer-----	169
Conclusión-----	191
Bibliografía-----	194

Introducción

Las novelas de los Contemporáneos han sido estudiadas desde diferentes perspectivas. Una de ellas es el de novelas de Vanguardia. Efectivamente, estas obras del grupo formado en 1928 en torno a la publicación *Contemporáneos*, pueden ceñirse a un tipo de narración muy cercana a la intención renovadora de la narrativa propuesta por los autores allegados a la estética de Vanguardia. Como se verá en el trabajo que aquí presento, los autores que siguen estos jóvenes mexicanos, han incursionado en el ámbito revolucionario de las letras, tal es el caso de Proust, por citar alguno. En este nuevo mundo en el que las doctrinas de la narración realista van quedando anquilosadas y poco frescas para los jóvenes de principio del nuevo siglo, que viven después de las revoluciones sociales y se adentran poco a poco en la modernidad; la idea de la creación de una narrativa moderna era indiscutible.

La preocupación por la renovación narrativa sucedió al mismo tiempo en varios lugares del mundo. Este avance es el que exigía la modernidad misma. por lo que el caso de los Contemporáneos es también la evolución congruente de la novela mexicana. Sin embargo, el momento histórico que vivía México en los años 20 del siglo pasado, no supuso una transformación artística tan innovadora, como la propuesta por los Contemporáneos, pues se enfrentaron a la narrativa con tema revolucionario. Relatar la vida durante la Revolución se convirtió en tópico esencial en las letras mexicanas durante la primera mitad del siglo. Esto llevó a las obras narrativas de Torres Bodet, Villaurrutia y Owen a ser llamadas “ejercicios narrativos”, incluso por los mismos autores.

Entonces, con el paso de los años, las obras: *Margarita de niebla* (1927), *Dama de corazones* (1928) y *Novela como nube* (1928) fueron dejándose en el olvido. Sin embargo, no hace pocos años se han retomado los estudios dedicados a la obra narrativa de los Contemporáneos. El caso específico de este trabajo es definir las características de la novela

lírica mexicana, que, no inicia con los Contemporáneos, pero que estos desarrollan de manera excepcional. A pesar de que, salvo Jaime Torres Bodet, Villaurrutia y Owen, no volvieron a escribir novelas.

La novela lírica adquirió otras cualidades en nuestro país. Las características de este género literario pueden ser estudiadas en las tres novelas que analizo. Es decir, la triada fue escrita, con rasgos similares, desde la estructura hasta imágenes poéticas, pasando por el tema. Lo que significa que, deliberadamente, los autores escribieron las novelas con la intención de ceñirse a una cierta tipología. El propósito que persigo es precisar elementos que considero necesarios para el análisis de las novelas líricas de los Contemporáneos. Con ello no quiero afirmar que la única categoría de análisis aceptada por estos textos sea la de novela lírica. Estas obras son novelas de vanguardia que se bifurcan en líricas, si se me permite la aclaración.

Para ello, en un primer momento, presento un breve recuento de la narrativa en México durante los años anteriores y coetáneos del grupo Contemporáneos. Se apunta la situación cultural del país y se establece un vínculo con las obras que otros autores de vanguardia, más allá de las fronteras, están escribiendo. Además, es importante hacer referencia a la narración intimista que se presenta en las novelas de Torres Bodet, Villaurrutia y Owen, porque es una preocupación de los escritores vanguardistas de habla hispana. Así lo muestra la propuesta redactada por Ortega y Gasset en “Ideas sobre la novela” en 1925. En donde explica que el novelista debe enfocarse en el personaje y no en la acción. Es muy seguro que Torres Bodet, Villaurrutia y Owen conocieran dicho texto. Estos, a su vez propusieron sus propios preceptos para el desarrollo de la nueva novela mexicana, por ejemplo, en “Reflexiones sobre la novela” (1928) de Torres Bodet. Al seguir estas nuevas ideas, puede observarse que las novelas de los Contemporáneos son intimistas, se enfocan en

el desarrollo del personaje y su situación en el mundo. Además, los símbolos y metáforas son fundamentales en la novela lírica, por lo que deben analizarse, como lo han hecho ya varios estudiosos, porque las novelas, al internarse en el ámbito de la lírica, poseen estas figuras retóricas como parte esencial de su construcción.

En un segundo momento, se describirán los elementos teóricos que caracterizan a las novelas líricas de los Contemporáneos: el tiempo, el espacio, el héroe y el otro, símbolo y metáfora. Para que, finalmente, los textos sean abordados desde esa perspectiva. Cabe mencionar que el estudio no pretende abarcar cada elemento, como fórmula; comprendo que cada novela es individual, por tanto, su análisis será independiente, cada una de ellas ahonda en elementos diferentes de la categoría novela lírica.

He decidido trabajar tres novelas líricas: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia y *Novela como nube* de Gilberto Owen, porque son textos hermanos. Las tres novelas fueron escritas en la misma época, en la década de los años veinte; el tema es un triángulo amoroso y el final es el amor no alcanzado. Además de tener ciertas similitudes en la estructura y el uso del tiempo detenido. Esto es, el uso de la narración suspendida para dar paso al lirismo que da nombre a la categoría de análisis que propongo.

Los Contemporáneos en su contexto

La historia de la literatura comprende momentos de modificaciones necesarias, de cambios de ideologías y de cómo se entiende la práctica literaria. Tal es el caso de la época que va desde fines del siglo XIX y las primeras tres décadas del siglo XX. Fueron años decisivos para la vida moderna del país y para las letras. Surgen movimientos, grupos, revistas y manifiestos, todos ellos con el propósito de recomponer la tradición literaria y proponer nuevas maneras hacer literatura.

La práctica literaria de Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia González y Gilberto Owen Estrada se ve influenciada no sólo por los cambios políticos-sociales, sino por varios movimientos y momentos literarios con los que, en algunos casos, convergen y en otros parecen alejarse. Así pues, este grupo ha leído a los Modernistas de principios del siglo XX; se insertó en las vanguardias y se alejó, aparentemente, de la narrativa de la Novela de la Revolución. Los Contemporáneos iniciaron sus obras en un contexto cultural y literario en el que el Modernismo estaba llegando a su fin; emergían dos grupos generacionales: el Ateneo de la juventud y los siete sabios; mientras que la narrativa de la Revolución, el Colonialismo y el Estridentismo estaban en desarrollo.

Como todo momento de ruptura, el final del siglo XIX y el principio del XX representó en nuestro país un periodo de evolución en todos los aspectos de la vida nacional. Con la Revolución se buscaba que el pueblo tuviera voz y fuera parte de las decisiones sociales y políticas; por supuesto esto iba en contra del porfiriato. Se llegó, en ciertos momentos, a pensar que el socialismo era la solución a los problemas mexicanos; por ello hacia 1920 el Partido Comunista pretendía organizar al pueblo para la tarea política; pero al

mismo tiempo, otros grupos, como los sucesores del Ateneo de la juventud, chocaron con esta idea y se inclinaban por una renovación espiritual. Ya para 1927 el Partido Comunista tenía cierta influencia en el pensamiento de las masas.¹

Los Contemporáneos como grupo estaban más apegados a las premisas propuestas por José Vasconcelos en 1923 en el Congreso de Artistas y Escritores. Él promovía la idea de que la base para resolver el problema planteado por la Revolución era la educación. Pretendía que fuera el estado quien dirigiera los gustos artísticos de la gente; como dice Sheridan, Vasconcelos trataba de apresurar la revolución artística-literaria, “Por primera vez después del conflicto armado, se aspiraba a identificar la revolución política como una ‘revolución estética’ que debía operar como su expresión.”²

Las primeras dos décadas del siglo XX en México podrían dividirse en dos etapas. La primera de ellas es la que pertenece a la última parte del porfiriato, caracterizada por una aparente calma; y la segunda, la etapa revolucionaria que se caracteriza por las revueltas y la reorganización del país. Ambas fases tienen sus propias manifestaciones artísticas y literarias relacionadas con el momento histórico que la nación experimentaba. La literatura se vio concentrada en el debate sobre la literatura “nacional”, aquella que tratara temas propios y reales, cada grupo de escritores y artistas entendió esto a su manera, según sus intereses.

La Revolución Mexicana representó por un lado la lucha armada y por otro la intención nacional de entrar de lleno en la modernidad del siglo XX. Como dice Jorge Aguilar Mora: “la Revolución fue no sólo un acontecimiento político, social, económico, sino antes que todo humano.”³ Es decir, la revolución fue una revuelta en el ámbito de la vida cultural.

¹ Ver Adalberto Dessau, *La novela de la revolución mexicana*, pp.109-110.

² Guillermo Sheridan, *México en 1932: La polémica nacionalista*, p. 32.

³ Jorge Aguilar Mora, *El silencio de la Revolución y otros ensayos*, p.10.

Hubo quienes apoyaron la idea de la lucha de clases y el poder de las masas, como la novela de la revolución que tuvo como personaje principal al ser colectivo. Hubo quienes la ignoraron y prefirieron mirar hacia el pasado colonial, no porque la Revolución no fuera trascendente, sino porque algunos autores buscaban las raíces de lo mexicano en el poder que tuvo la época colonial. Otros más buscaron en la modernidad universalista la manera de escapar de la realidad revolucionaria; pero no la hicieron a un lado, simplemente quisieron reinterpretarla, tal es el caso de los Contemporáneos. En sus novelas Torres Bodet, Villaurrutia y Owen mencionaron “de pasada” las secuelas de la Revolución y se enfocaron en las revoluciones artísticas, en las novedades literarias que se gestaban allende las fronteras.

Entonces, en el momento revolucionario resultó necesario que los encargados de la cultura dedicaran sus esfuerzo para encontrar qué era lo mexicano, cuál era el verdadero carácter del pueblo mexicano y así desarrollar la cultura mexicana, la *verdadera* cultura nacional. Todas las manifestaciones artísticas que se presentaron en las primeras décadas del siglo XX fueron intentos por descubrir lo fundamental del carácter nacional. Por ello, algunos escritores revolucionarios se enfocaron en rescatar la lucha entre los obreros y los burgueses pugnando por la justicia social. Otros lo buscaron en la vida criolla; y otros más en el México nuevo que buscaba ser moderno.

La revuelta revolucionaria facilitó, si puede decirse así, el desarrollo de la novela. Este género literario reaccionó conforme lo exigía su época, se adaptó a las necesidades de la nación que cambiaba al ritmo de la modernidad y de la búsqueda de libertad social. Porque en la Revolución Mexicana no sólo se luchó por la tierra, sino para que México llegara, por fin, a la modernización. Poco después de que se acabara la lucha armada, se construyeron carreteras, se dio paso a las entidades de crédito, se edificaron presas, etc., México era

moderno, “la conciencia de una nación cambió o al menos ésta dibujó otro rostro de sí misma.”⁴

Así pues, durante la última etapa del porfiriato los lectores estaban frente a las poesías del último Modernismo. Henríquez Ureña explica que esta corriente literaria puede dividirse en dos momentos: “Dos son los periodos en este movimiento literario: el primero va de 1882 a 1896, este se corresponde con la etapa parnasiana en la que la forma y las descripciones son lo más importante; el segundo, que arranca de 1896, acaba diluyéndose poco a poco, después de 1920, en un nuevo periodo con más nuevas tendencias.”⁵ Además corresponde con la etapa simbolista, en la que la libertad del artista era lo primordial. Este Modernismo es en el que se forman los Contemporáneos. Ródenas Moya lo caracteriza de la siguiente manera: “El Posmodernismo reacciona contra la hostilidad modernista a la cultura de masas, contra su hermeticidad y aristocratismo, contra su separación de obra y vida, arte y sociedad.”⁶

El Modernismo, la proyección de nuevas narrativas

El porfiriato fue una época de constante desarrollo, el ámbito literario no fue la excepción. Los modernistas, que escribieron durante el mandato de Porfirio Díaz, transformaron la poesía, se mostraron creativos en la renovación estética del lenguaje y la métrica. Más tarde, los autores modernistas se caracterizaron por buscar un cambio en la narrativa. La prosa realista parecía ante los modernistas una forma anquilosada de escribir.

⁴ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX I*, p.25.

⁵ Pedro Henríquez Ureña, *Historia cultural y literaria de la América hispánica*, p. 209.

⁶ Domingo Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, p. 59.

Como se sabe, el porfiriato promovió una cultura más universalista al tener como influencia a los franceses y promover un acercamiento a España. Estos intereses daban al arte cierto aire de alejamiento de lo mexicano. Fueron los últimos años del mandato de Díaz los que le dieron a la literatura basta información y forma para crear las obras de los siguientes años:

El modernismo [...] con sus poetas formidables; la novela naturalista que registra el pulso social; la imaginería popular desatada en Posada; la rebeldía liberal y luego ácrata de los magonistas [...] no solo fueron una plataforma de civilización similar a la de cualquier otra en Occidente, sino la materia prima que nutrió las novelas de la revolución esencialmente, y a toda la literatura mexicana del siglo por extensión.⁷

Si en un primer momento los modernistas se caracterizaron por escribir poesías rebuscadas y afrancesadas; más adelante, en un segundo momento, en el modernismo final o posmodernismo⁸ la renovación se observa en la prosa. Este último modernismo promovió una renovación en la narrativa. No sólo se acercan a la tradición provinciana, sino que se aproximan, también, a la ciudad cambiante que empieza a modificar su cara con la llegada de la modernidad.

En el ámbito narrativo los modernistas tuvieron momentos de lucidez espléndida. “En el terreno de la ficción, las preferencias de los modernistas confluyen en un tipo de narración breve, concebida y desarrollada poéticamente.”⁹ Este tipo de textos breves con elementos

⁷ Christopher Domínguez Michael, *op.cit.*, p.29.

⁸ Ródenas de Moya hace una larga descripción entre el Modernismo, el Posmodernismo y las vanguardias, poniendo éstas últimas como hijas de la modernidad. Para aclarar el término Modernismo recorro aquí a la definición que este estudioso hace: “El concepto de Modernismo que haré operativo es el que ha obtenido un más amplio consenso crítico: el que abarca la honda metamorfosis sufrida por los modos de representación de la experiencia humana dese finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX. Tal metamorfosis se caracteriza por la interpretación de estilo y política, por un cambio en la actitud perceptiva, que pasa de ser un motivo de interés en sí misma, y una sustitución de la realidad social como objeto de análisis por la realidad subjetiva [...] por el hallazgo del inconsciente y el irracionalismo.” *Op. cit.* p. 49

⁹ Pedro Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 225.

poéticos fueron observados por el grupo de los Contemporáneos. Al menos en la narrativa, el germen de las ideas que los Contemporáneos desarrollan en las tres novelas que analizaré, se observa en el texto modernista *El donador de Almas* (1899) de Amado Nervo, cuyo tema principal es la dualidad humana, *ánimus-ánima*.

La breve novela de Nervo narra la historia del Dr. Rafael Atiga que recibe la visita de su amigo Esteves del que recibe un regalo inaudito: el alma de Alda, una religiosa que habita en un convento. Este Doctor deseaba ansiosamente un alma diferente a la de su cocinera (Doña Corpus) y un amor diferente al de su gato. Así pues, su buen amigo le cumple su ambición: le dona un alma que va a vivir a uno de los hemisferios del personaje principal. El Dr. Rafael, una vez recibido el anhelado regalo, duda sobre si el afecto del alma de Alda es verdadero o simple sujeción. Aun así decide conservarla. Mientras el enamoramiento dura, la felicidad se mantiene; pero, una vez que termina, las almas son incapaces de vivir juntas; viene entonces la tragedia (el matrimonio, una vez que se posee al ser amado, el amor agoniza). *El donador de almas* es un relato que explora las relaciones amorosas del hombre y la mujer mostrando la idea de la psicología que he mencionado: el *ánima* y el *ánimus*. Dos elementos de la *psique* humana que se complementan. El *ánima* es el femenino de la *psique* del hombre y *ánimus*, el masculino de la mujer

En México, la renovación narrativa modernista inicia porque los jóvenes autores de finales de siglo XIX no están identificados con el modo de escribir realista. Observan que esa forma de expresión no va con su espíritu moderno. Los modernistas sabían que su labor literaria era modificar el lenguaje y reinventarlo, integrarlo a la Modernidad. La realidad era “pobre” para estos autores, por lo que usaron como materia prima el lenguaje para crear un nuevo entorno.

Según Nervo, el Modernismo surge como una imperiosa necesidad de expresión de los sentidos y el alma. Este autor mexicano era consciente de que las innovaciones artísticas van cambiando y se modifican a partir de otras ya existentes. Por eso dice que “Dentro de veinte años, nuevos poetas más sutilizados [...] dirán y contarán cosas junto a las cuales nuestros pobres ‘modernismos’ de ahora resultarán ingenua senectud.”¹⁰ Mucha razón tiene Nervo en esta aseveración. Para que eso suceda, quienes escriban tendrán en mente los textos que se han producido anteriormente. Continúa Nervo: “Y así sucesivamente, porque el mundo marcha a pesar de los que escriben acrósticos, a pesar de los gramáticos, de los retóricos y de los comentadores.”¹¹

Los modernistas escriben textos narrativos por varios años, Aníbal González considera que son 40 años de novela Modernista: 20 años del siglo XIX y 20 de siglo XX. Estas obras narrativas, dice el estudioso:

...asumieron como en su lírica, una faz privada, introspectiva; sin embargo, algo que diferencia la introspección que se da en la novela modernista de aquella que se manifiesta en su poesía es el hecho de que la novela, por su índole narrativa, exige el despliegue del autoanálisis a lo largo de amplios ejes temporales y espaciales, y obliga entonces a los modernistas a proporcionar mucho más contexto, a ser mucho más detallados y explícitos en su introspección.¹²

Las novelas modernistas son un esfuerzo por concebir a la creación literaria como las narraciones del intelectual. En varias de ellas el tópico principal es el nacimiento del intelectual y su interés por el conocimiento. Así, por ejemplo, *El donador de almas* de Nervo es un esfuerzo por describir la psique humana, de un hombre que usa el intelecto para

¹⁰ *Ibid.* P. 102

¹¹ *Id.*

¹² Aníbal González, *La novela modernista hispanoamericana*, p. 11.

cuestionar su enamoramiento. Además, la prosa modernista es el resultado de “...un esfuerzo deliberado para conjugar firmemente el «pensamiento» con la« expresión» [...] es un intento de fundar y fijar sistemáticamente el lenguaje en el que escriben los hispanoamericanos.”¹³ Como ya lo dijo Neruo, la renovación léxica tuvo un papel fundamental.

Como es bien sabido los autores modernistas desearon comunicar la modernidad desde sus obras, pero esto no implicaba negar de manera “violenta” los preceptos previos – de eso se encargarán los vanguardistas–. Aníbal González lo escribe de la siguiente manera: “Lo que el Modernismo efectuó fue una «modernización textual» de la literatura hispanoamericana, basada en la asimilación de la filología [...] como un elemento constitutivo de su quehacer literario.”¹⁴

Los narradores modernistas están muy interesados en la subjetividad frente al patrón realista. Estos autores ven en sus obras el reflejo de la realidad humana del momento álgido que supone un cambio de siglo. Marina Gálvez comenta que por influencias diversas, como el impresionismo y el expresionismo: “...el narrador modernista acentúa lo subjetivo: admite la mediatización del sujeto en lo que se considera realidad, y amplía ésta a su propia realidad anímica.”¹⁵ Es decir, son novelas con cierta autorreferencialidad, pero que ésta no es propia de la imaginación de los escritores, sino que proviene de “las nuevas vivencias del conflictivo hombre de la época.”¹⁶ Esto es, eran preocupaciones que la humanidad vivía en ese momento.

Otro elemento fundamental de la novela modernista que me interesa recalcar, es el lenguaje. Éste va adquiriendo forma para convertirse poco a poco en simbólico, así, como

¹³ *Ibid.*, p.26.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ Marina Gálvez, *La novela hispanoamericana (hasta 1940)*, p. 149.

¹⁶ *Id.*

podrá verse en las obras de los Contemporáneos. Este lenguaje se ha empezado a gestar en las novelas modernistas, sin que ello quiera decir que sólo de ahí se retome. Vale la pena observar cómo ya era una inquietud en los autores modernistas. Además, la narración también sufre alteraciones. En algunas novelas del modernismo final puede percibirse el tiempo lento de la narración, porque el mundo psíquico individual aparece descrito. Marina Gálvez lo explica así:

En cuanto al discurso de la novela [...] a partir de ahora se irá sometiendo a unas innovaciones formales [...] Por ejemplo, la expresión de la vida anímica le exige al narrador la utilización de simbología [...] a través de la cual puede comparar lo sensible con lo no sensible. El símbolo, además, permite sintetizar la realidad más compleja o integral, aquella que, a partir de ahora, se pretende recoger en el discurso. Con ello, éste gana en profundidad, en niveles de lectura, en ambigüedad, lo cual es sinónimo de Realidad. La anécdota disminuye para dar paso a la narración de los estados de conciencia. Las dualidades o contrastes son, como hemos dicho, las que estructuran la trama [...]. Se inician procedimientos como el estilo indirecto libre, y, en general, todos aquellos recursos estilísticos conocidos como propios de la renovación modernista: prosa rítmica y colorista, sinestias y cinestias, enriquecida y sugerente adjetivación, etc.¹⁷

Podría decirse entonces que se da inicio con la novela psicológica modernista y se continuará con esta tendencia durante el siglo XX. Como bien apunta Marina Gálvez: “Son los modernistas, como es sabido, los iniciadores de un periodo –la modernidad– en el que posteriormente se inscribiría la «nueva novela».”¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, pp.153-154.

¹⁸ *Ibid.*, p. 149.

El Ateneo de la juventud, los maestros

En este contexto que constituye la literatura de entre siglos, se produce en México el movimiento intelectual y cultural llamado Ateneo de la Juventud en el que los jóvenes literatos y pintores toman la palabra. El Ateneo fue un movimiento que antecedió a la Revolución, se inicia en 1907 en la Sociedad de Conferencias y llega hasta 1914. Henríquez Ureña apunta al respecto: “Los miembros de este grupo juvenil estaban interesados tanto en la literatura y en la filosofía como en los problemas políticos y sociales del país. Su actividad pública más importante, aparte de sus conferencias, fue la organización de un centro de difusión cultural, el primero de esta clase en el país, llamado Universidad Popular de México.”¹⁹ Entre los intelectuales más reconocidos del Ateneo están José Vasconcelos, Enrique González Martínez, Antonio Caso y Alfonso Reyes.

La revolución no sólo fue la lucha armada, como ya se ha dicho, también preparó el camino para que la renovación fuera en todos los niveles sociales, incluyendo a la cultura y por supuesto, la literatura. En los modernistas se observó la revolución de ideas y de pensamiento, lo que dio paso al Ateneo de la Juventud “un movimiento de renovación que se oponía al viejo sistema filosófico y educativo del positivismo.”²⁰

Los ateneístas estaban a favor de la revolución, aunque únicamente en el sentido cultural, “Por eso Martín Luis Guzmán afirmó que los intelectuales del Ateneo fueron revolucionarios, pues en este país de improvisados se tomaron en serio su papel de leer, escribir, estudiar, discutir.”²¹ Esta actitud fue llevada hacia el ser íntimo del escritor y con ello lo encaminaron a la inserción de México en la cultura occidental; mientras que los

¹⁹ Pedro Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 236.

²⁰ Sara Sechovich, *op. cit.*, p.80.

²¹ Sara Sechovich, *op. cit.*,p. 81.

escritores de la narrativa de la revolución lo hicieron en el sentido épico, en la descripción de un héroe colectivo.

Sin embargo, los ateneístas no se incluyeron abiertamente en las ideas revolucionarias sociales y políticas. Su propuesta era hacia una renovación artística y cultural, no de clase o de política, “la propuesta ateneísta, contra el orden del porfiriato, contra el concepto del progreso de los científicos, aparecía como liberadora.”²² Poco después hubo una ruptura con los muralistas que optaron por temas más nacionales. Los pintores se interesaron por todo aquello relacionado con los indígenas, por lo que rechazaron las ideas que vinieran de otras culturas ajenas a la mexicana.

El Ateneo de la juventud, que en 1912 fue denominado Ateneo de México, cuando su presidente era Enrique González Martínez, estaba a favor de la modernización de la cultura, promovían la filosofía y apoyaron a los jóvenes artistas. Gabriel Vargas explica: “no adoptan [...] una posición crítica frente al porfiriato ni tampoco reflexionan sobre problemáticas relacionadas con la situación por la que atraviesa el país. Es un grupo culturalista que vive en un ambiente que con el tiempo se vuelve cada día más crítico.”²³ Fue este grupo el que instauró la modernidad en la literatura, representan la revolución literaria que había empezado con los modernistas.

Ahora bien, la influencia determinante de los Contemporáneos fueron los ateneístas. Se convirtieron en sus maestros y guías. Es notable su comunicación y trabajo al lado de José Vasconcelos, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y González Martínez. De ellos asimilaron que la renovación mexicana estaba en sus manos. “De Pedro Henríquez Ureña aprendieron [...] a saber leer, a construirse una mirada crítica, a imponerse disciplina en la escritura y a

²² *Ibid.*

²³ Gabriel Vargas Lozano, “El Ateneo de la Juventud y la revolución mexicana”, p 33.

mantener intacta una visión apolítica y universal de la literatura.”²⁴ Además, Henríquez Ureña introdujo al grupo, sobre todo al joven Novo a quien adoptó como discípulo, en la lectura de textos estadounidenses, “Su prolongada estancia en Estados Unidos le proporcionó un conocimiento exhaustivo de la poesía que se estaba escribiendo entonces en ese país...”²⁵

Por su parte, Villaurrutia mantenía relación con Reyes quien fue el gran maestro del grupo, “alentaba a los jóvenes Contemporáneos [...] a hacer literatura en el sentido estricto de la palabra, a escribir para México esa obra mexicana, universal y moderna que estaba reclamando para sí.”²⁶ Además, Reyes influyó en la manera en la que debían ver y entender a México, así como en la relación de los mexicanos con España. Reyes intervino de manera determinante de la ideología de los Contemporáneos, Rosa García Gutiérrez lo expresa así:

Reyes daba sentido y definía con claridad el objetivo de la empresa cultural en la que la juventud de México se había involucrado, identificándose con ella. Seguía atento a cuanto estaba ocurriendo en su país, depositaba sus esperanzas, también él, en la juventud intocada de las decepciones de la política, y hacía partícipe de sus preocupaciones “americanas” a intelectuales de toda Europa.²⁷

Para los Contemporáneos, Alfonso Reyes fue un modelo a seguir porque él representaba el ser y sentir del mexicano y había marcado a través de sus obras una ruta para “...encontrarse con la verdadera esencia nacional. Nacional y aun hispanoamericana en general.”²⁸

²⁴ Rosa García Gutiérrez, *Contemporáneos. La otra novela de la revolución*, p.37.

²⁵ *Ibid.*, p. 45.

²⁶ *Ibid.* P. 37

²⁷ *Ibid.*, p. 48

²⁸ *Ibid.*.p. 49

Por otro lado, Vasconcelos fue también determinante en la vida de los Contemporáneos. Una vez disuelto el Ateneo de la juventud, José Vasconcelos seguía con su afán renovador que había iniciado años antes. Veía en los jóvenes el mejor recurso para la renovación cultural: “Y entre esos jóvenes se encontraron muchos de los futuros Contemporáneos, cuya obra posterior es incomprensible fuera del contexto de esta su primera y esencial formación.”²⁹ De Vasconcelos aprendieron, entre otras cosas “...la necesidad de concebir la literatura y el arte como espacios autónomos en los que el intelectual debía ‘trabajar’ sin descanso como un obrero más...”³⁰, y observaron el arte como lugar ideal para cimentar el sentimiento de lo nacional.

José Vasconcelos proponía un concepto universal de la cultura y el arte, actitud con la que se sentían identificados los jóvenes Contemporáneos y que sin duda defendieron. Así para 1921, “Vasconcelos ya no era el joven sino el guía, papel que asumió explícitamente a través de una revista a la llamó *El Maestro* (1921-3)...”³¹ ahí confirmaba la idea de que los estudiantes eran la voz que podía llevar a México hacia la renovación. Durante la década de 1920, los Contemporáneos continuaron con el legado vasconcelista: la universalidad de la cultura mexicana, el desarrollo de la labor intelectual y literaria en favor de México; así como la idea de una “aristocracia intelectual”.

Entre los trabajos literarios más novedosos y reveladores de los autores del Ateneo de la Juventud están los de Julio Torri, quien con su poca producción literaria innovó en el ámbito genérico. Sus textos breves e híbridos son el inicio de la nueva tendencia literaria que verá sus *inicios* en las vanguardias. No obstante, en México, Torri sentó las bases de la

²⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁰ *Id.*

³¹ *Ibid.*, p. 39.

narrativa brevísima y, lo que me interesa puntualizar, las mezclas entre los géneros literarios. Seguramente los discípulos de los ateneístas, es decir, el grupo de los Contemporáneos, tuvieron presente la iniciativa de Torri en el ámbito narrativo. Estos jóvenes se animaron a seguir por un camino poco explorado hasta entonces: la prosa poética y la redacción de verdaderas poéticas en ficciones aparentemente “ingenuas”. A propósito de Torri, Rafael Olea Franco apunta que “...no es casual que diversos pasajes de sus breves escritos, e incluso textos completos, elaboren una especie de teoría literaria en la que se exalta la escritura breve al mismo tiempo que se exhibe un enorme desprecio por los artistas que producen sin reserva, por quienes no saben contenerse y violan el pudor verbal.”³²

Los Contemporáneos meditan sobre la creación literaria; las novelas que aquí me ocupan son un gran ejemplo de metaliteratura. La inspiración a tal tema podría buscarse en el autor que he mencionado antes, Julio Torri. Éste buscaba reflexionar en sus obras sobre el quehacer literario. En sus textos, cuya clasificación ha sido difícil, porque son una mezcla de géneros, proponía una nueva estética contraria al realismo. Esta idea la desarrollaron más claramente los jóvenes Contemporáneos, continuaron con el ejemplo de Torri y proporcionaron una nueva estética narrativa que va de lo lírico a lo onírico, a lo narrativo, a lo descriptivo.

Julio Torri propone ya desde la segunda década del siglo XX una literatura que no tenga otro referente que la literatura misma. La realidad no tiene cabida en textos que provienen de la imaginación de quien crea. Esto lo escribe así Olea Franco:

Torri nunca busca validar su obra con elementos ubicados fuera del texto mismo: puesto que el arte sólo sirve como arte, es decir, funciona para provocar en los lectores o espectadores reacciones de carácter estético, únicamente puede ser juzgado y

³² Rafael Olea Franco, “Julio Torri: un lujo mexicano”, p. 147.

evaluado dentro de sus propios parámetros; sin duda, la suya es una concepción que apunta hacia la autonomía (relativa, matizaríamos ahora) del arte.³³

Estas concepciones literarias son claramente contrarias al tipo de literatura que se promueve en la novela de la Revolución Mexicana cuyo propósito es otro, además de lo artístico. Olea remata el desarrollo de esta idea así:

Por ello [Julio Torri] incluso se burla finamente del realismo literario; así, en un pasaje que también sirve para explicar que él no se haya aventurado a transitar por un género extenso como la novela, pone estas palabras en boca de uno de sus primeros personajes: «En principio nunca leo novelas. Son un género literario que por sus inacabables descripciones de cosas sin importancia trata de producir la compleja impresión de la realidad exterior, fin que realizamos plenamente con sólo apartar los ojos del libro». De nuevo, el texto afirma implícitamente que la literatura debe crear un mundo de ficción independiente de la realidad inmediata.”³⁴

Otro de los elementos que debe recalcarse del trabajo literario de Julio Torri es el intelectualismo. En su obra hace gala del pensamiento e inteligencia. Mismos elementos que podemos observar en la prosa de los Contemporáneos: la visión y reflexión del intelectual en el mundo. Así, en Julio Torri se revela la relación estrecha entre el pensamiento y escritura. “La escritura es pensamiento y viceversa: dos formas de acceder a la belleza intelectual y a la belleza creativa, juntas en el caso de Torri. Esta prosa descansa en la mirada de quien posee la inteligencia para ‘ver’ su realidad de tal modo que la sintetiza en imagen, descripción, suceso, reflexión, epigrama o aforismo.”³⁵

³³ *Ibid.*, p 153.

³⁴ *Id.*

³⁵ Francisco Beltrán, Cynthia Ramírez y Marco Urdapilleta, “Palabras que calan: la escritura de Julio Torri”, p. 81

El intelectualismo es parte importante de la narrativa de los Contemporáneos, puesto que siempre dejan ver que sus personajes son seres que están en busca del conocimiento. Estos autores saben su papel en el mundo literario, al menos lo intuyen. Se conocen herederos de una tradición de intelectuales que había iniciado su trayectoria en 1907, con los ateneístas.

Me he detenido en los detalles de la obra narrativa de Julio Torri porque fue el que sentó bases importantes para el desarrollo de la narrativa breve y la mezcla de géneros. Estos recursos son valiosos a la hora de estudiar las novelas que, por su brevedad y dificultad al momento de clasificarlas genéricamente, me ocupan en este trabajo. Así, podría decir que Torri ha sido el iniciador de una nueva y rica veta literaria. A pesar de que Olea considere que llamar precursor a Torri tal vez sería minimizar su labor literaria e intelectual. Olea afirma que “Julio Torri no sólo prefigura sino que realiza una rica vertiente de la literatura mexicana del siglo XX.”³⁶

El Ateneo de la Juventud se interesó por las necesidades espirituales del artista derivado esto de la actitud antipositivista; por ello iniciaron un proceso lógico de desarrollo cultural. Revisaron la realidad nacional, pero sin olvidar las relaciones de México con su contexto universal, contrario a lo que más tarde harían los narradores de la revolución. El grupo del Ateneo sembró las bases de lo que después fue tachado de literatura de evasión (indiferentes al conflicto revolucionario) o afeminamiento de la literatura, en el que se hallan los Contemporáneos. No hablaron sobre las luchas, puesto que “los ateneístas no se perdieron en especulaciones sobre la espiritualidad del hombre hispanoamericano, sino que se ocuparon de la tradición cultural de su país cuya esencia y relación con las realizaciones culturales de

³⁶ Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 160

otros países trataron de captar.”³⁷ Siguiendo la búsqueda de la metafísica nacional, de dotar de nacionalismo a la literatura, algunos escritores se ubicaron en el ámbito colonial y escribieron acerca de la época de esplendor nacional: la Colonia. Los colonialistas persiguieron en parte el anhelo ateneísta de tener una literatura nacionalista, de ellos hablaré más adelante.

La generación de 1915, el redescubrimiento de México

La primera actitud generacional –para usar el término de Schneider– se observa en el Ateneo de la Juventud. Esta generación tenía claro su lugar renovador en la historia del siglo que estaba iniciando. Su trabajo fue esencial, no sólo durante la época en la que se unieron y organizaron conferencias; sino para el desarrollo de las artes mexicanas posterior a 1914. Por lo que al año siguiente de “dar por terminado” el Ateneo, otros jóvenes, siguiendo los pasos del grupo anterior, emergieron para continuar con las renovaciones culturales. “De esos mexicanos de principio del siglo XX, destacaron un puñado de jóvenes, también conocidos como los siete sabios, mismos que impulsaron distintos proyectos a la luz del Ateneo de la Juventud bajo la guía de mentes lúcidas como la de José Vasconcelos.”³⁸

Entonces, el segundo momento de actitud generacional “...inscribe a la generación de 1915 o llamada también de los Siete Sabios. Los nombres de sus constituyentes son: Alfonso Caso, Antonio Castro Leal, Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Jesús Moreno Baca, Teófilo Olea y Leyva, y Alberto Vázquez del Mercado.”³⁹ Al respecto de este grupo de jóvenes, Enrique Krauze comenta que:

³⁷ Adalbert Dessau, *op. cit.*, p. 68.

³⁸ Manuel Gómez Morin, *1915*, p.4

³⁹ Luis Mario Schneider, “La Generación de 1915: ¿Emblema o realidad?”, p. 117.

La tormenta revolucionaria de 1915 había trasminado la poca vida intelectual de la Ciudad de México dejando paso, principalmente, a dos válvulas de escape: el exilio interno, la ironía de quien contempla "el triste espectáculo del mundo", o el arranque místico del caudillo cultural, dispuesto a defender con la palabra el castillo de la cultura. Julio Torri, Carlos Díaz Dufoo hijo, Antonio Castro Leal y otros antiguos ateneístas, siguieron el primer camino que algo tenía de suicidio intelectual. Antonio Caso pasó de los libros a la acción y tomó el segundo.⁴⁰

La generación de 1915 “Sabe que es una cosa nueva; sabe que aunque usa las mismas formas, su espíritu es diverso [...]; sabe que debe expresar y que debe construir algo, que debe marcar el compás de la época, que forma parte de un todo espiritual cuya vida profunda había de manifestarse en nuevas generaciones artísticas y jurídicas y científicas.”⁴¹ La realidad mexicana de esos años era la incertidumbre, no se sabía si habría vida, comida o escuela al día siguiente, “Los sucesos políticos de amontonaban teniendo a todos en suspenso y haciendo que todos-voluntariamente o no- se afiliaran por lo menos espiritualmente a un partido.”⁴² Por ello cada uno de los integrantes de los siete sabios tomó su propio camino. Sin embargo, su unión promovió el espíritu de cambio y renovación a pesar de las dificultades que México estaba viviendo.

Al mirar que los antiguos ateneístas se inscribían en la política y la educación, los jóvenes sabios se animaron a pensar que el intelectual podía y tenía la obligación de hacer obra en beneficio social. Asimismo, esta generación “redescubrió” México. Gómez Morín lo explica de la siguiente manera:

Y con optimista estupor nos dimos cuenta de insospechadas verdades. Existía México. México como país con capacidades, con aspiración, con vida, con problemas propios. [...]

⁴⁰ Enrique Krauze, “Regreso a la generación de 1915”.

⁴¹ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 125.

⁴² *Ibid.*, p. 122-123

¡Existían México y los mexicanos!
La política “colonial” del porfirismo nos había hecho olvidar esta verdad elemental. Y qué riqueza de emociones, de tanteos, de esperanzas, nacieron de este descubrimiento.[...] Y en el año de 1915, cuando más seguro parecía el fracaso revolucionario [...] empezó a señalarse una nueva orientación.⁴³

Por supuesto, México parecía aislado del mundo europeo. Allí frente a ellos estaba el México que debía ser explorado. Los sabios debían presentar al exterior a este país que se modernizaba. Aun en la lucha armada, aun en la pobreza, en México había cultura y arte.

Aunque la intención de los siete sabios, era formar alrededor de 1915 una generación a la manera que se planteó en su momento José Ortega y Gasset⁴⁴, los cambios políticos y sus filiaciones personales los llevará por rumbos distintos y hasta contrarios. Luis Mario Schneider comenta la respecto: “...Tal es el caso extremo de un Manuel Gómez Morín cada vez más apegado a un ferviente catolicismo con el del Vicente Lombardo Toledano postulante empecinado del marxismo.”⁴⁵ Tal unión generacional parecía desvanecida, pero en su camino iban sembrado elementos esenciales para la renovación que siguió en los años sucesivos. Así por ejemplo en 1916 fundaron la Sociedad de Conferencias y Conciertos para transmitir cultura entre los estudiantes de la Universidad, una de sus obras más importantes

⁴³ Manuel Gómez Morín, *op. cit.*, pp.9-10.

⁴⁴ Sin embargo, Luis Mario Schneider, no está muy convencido que este grupo pueda ser concebido como una generación: “...para José Ortega y Gasset la idea de generación no se circunscribe a factores solitarios o mezquinos. Sus miembros deben identificarse obligatoriamente con su circunstancia, en definitiva con la propia filosofía orteguiana de la *razón vital*. Para el español esta relación debe mantenerse en la unidad, en la autonomía ligada a la historicidad cronológica. De allí que toda generación vive y se desarrolla en un universo que acredita una misma *forma*, asimismo en la aceptación de reglas que no desdeñan posiciones y alternativas individuales. Para Ortega y Gasset se trata, además de un espacio de datos, de fechas que involucran una periodicidad de 15 años, mismos que se dan en cuatro etapas o tiempos: formación o creación, conservación, análisis crítico y destrucción. [...]

Julius Petersen en un sentido más conciso distingue ocho factores para una clasificación generacional: sucesión hereditaria, fecha de nacimiento, educación, un concepto comunitario, experiencias de grupo, ideal y utopía del individuo, el lenguaje y finalmente la pasividad y el congelamiento de la generación inmediatamente anterior.

En síntesis y apoyado tanto en Ortega y Gasset como en Petersen la generación de 1915 no siempre se afirma en los postulados, en los requerimientos exigidos por ambos teóricos.” *Op. cit.*, p. 127.

⁴⁵ Luis Mario Schneider, *op.cit.*, p. 127.

fue la de reavivar la Orquesta Sinfónica a cargo de Julián Carrillo. Del mismo modo escribieron en la revista *Nosotros* y en las posteriores, como *Pegaso*, *México Moderno*, *Sagitario*, entre otras. Cuando la revista *Contemporáneos* empezó a circular en 1928, "...ya estaba afianzado el grupo de los Siete Sabios..."⁴⁶

Claro está que este grupo de jóvenes que vieron con otros ojos al país y que buscaron la manera de acercar la cultura a los demás, influyeron en el pensamiento de la generación posterior, a la que corresponden los Contemporáneos. Tal es el caso de Castro Leal que colabora en la revista fundada por Torres Bodet. Parece que como hizo la generación de 1915 al seguir los pasos del Ateneo, los Contemporáneos continúan la senda de la renovación mexicana a su estilo y desde el ámbito de la escritura. Sin embargo, es importante señalar que los siete sabios optaron por el camino de la política; mientras que los jóvenes Contemporáneos prefirieron seguir el camino trazado por los ateneístas.

La novela de la Revolución, la concepción realista de la novela

Con la Revolución se dio paso a los narradores que mostraban su interés por usar a la literatura como vehículo social y político. La revolución servía para excitar al pueblo e incitarlos a la participación político-social. Por ejemplo, "En el periódico *Regeneración* aparecieron entre 1911 y 1915, narraciones de Ricardo Flores Magón, y en tiempos de Carranza se publicó una gran antología de la poesía revolucionaria."⁴⁷

Así pues, en las primeras décadas del XX la narrativa de la Revolución se gesta y se inscribe en la vida literaria de México. Los escritores de la revolución se hallan

⁴⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁷ Adalbert Dessau, *op. cit.*, p. 107

redescubriendo los problemas nacionales, sociales que dejaron al descubierto las revueltas que iniciaron en 1910. Durante estos años, algunos escritores decidieron hablar sobre la situación mexicana, sobre lo sucedido en el país política y socialmente. La novela *Los de abajo* de Mariano Azuela da inicio a este periodo. A partir de entonces una serie de textos abordan el tema revolucionario que se extiende durante 40 años.

Azuela inicia una corriente que tendrá como principal motor la lucha armada. Revela la épica nacional en la que el héroe colectivo defiende los suyos: la tierra y sus ideales. En *Los de abajo* los héroes nacionales “reales” son identificables más como un conjunto de personas que luchan, como dice Domínguez Michael se transformó el héroe naturalista en el héroe colectivo. La novela *Los de abajo* “es la revelación novelística de una épica moderna cuyo héroe es colectivo, como en las antiguas sagas, y su destino es la nada, como en todas las tragedias revolucionarias del siglo XX.”⁴⁸

En los narradores se observa la intención por hablar de la historia nacional y regional, Mercedes Suárez explica que

Este ciclo narrativo [...], supone una revisión de acontecimientos históricos-locales y presenta un enfoque sociológico y crítico que se opone al triunfalismo político. Más que literatura revolucionaria, este género expresa escepticismo o nostalgia ante una revolución inconclusa. Incorpora, además, nuevas técnicas narrativas, entre las que destaca el uso de la introspección para describir la visión subjetiva de los personajes y acontecimientos.⁴⁹

⁴⁸ Christopher Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹ Mercedes Suárez, *La América real y la América mágica a través de su literatura*, p.25.

Los narradores de la revolución se enfocaron en crear lo que para ellos era la verdadera literatura nacional “cumplieron con la función moderna de la novela, con su estirpe crítica. También las novelas mexicanas de la guerra y la paz testimonian el drama moderno de la revolución.”⁵⁰ Hicieron del problema social, un problema personal, se apropiaron de él. Escribieron para dar cuenta de sus vivencias, de lo que los rodeaba. De paso escribieron para el pueblo, para tratar de entenderlo y mostrar empatía por lo que estaban viviendo. Así, según Sara Sefchovich estas fueron las características que marcaron a la novela de la revolución: “Las masas son sus protagonistas porque lo fueron de la historia; la rapidez fue su estilo porque lo fue de los acontecimientos; la irrupción de la violencia, del testimonio, del nuevo lenguaje, de la objetividad lo fueron porque esa fue la historia.”⁵¹

En realidad, hablar sobre la lucha armada no sólo fue una decisión enfocada en los artistas, tanto muralistas como escritores, sino que también fue una disposición de Estado. Esto desembocó en una discusión sobre la literatura verdaderamente mexicana (es decir, la que hablaba de la Revolución). Justo después la Revolución, Calles como presidente, mantuvo un régimen político y social que permeó hasta las obras literarias, “Calles [...] centralizó bajo su mando todos los aspectos de la vida nacional y los sometió a un criterio unificador bajo dos argumentos básicos: la Revolución y la nación.”⁵² Así entonces, si no se estaba con el régimen, se estaba contra de él. De hecho, más adelante hacía 1925, la polémica fue el “afeminamiento de la literatura”, esto es, las obras que tenían rasgos alejados de la realidad revolucionaria. En estos momentos los Contemporáneos que ya se aceptaban como un grupo y que eran discípulos de los ateneístas:

⁵⁰Christopher Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 27.

⁵¹ Sara Sefchovich, *op. cit.*, p. 99.

⁵² Rosa Rosa García Gutiérrez, *Contemporáneos: la otra novela de la revolución mexicana*, p. 86.

Asumieron públicamente su condición de marginados o exiliados en un México falso al no quisieron pertenecer y siguieron trabajando “por otro” México del que sí se sintieron partícipes, cuya tradición siguieron, y con el que se propusieron reencontrarse una vez terminase el forzoso exilio que se vieron obligados a cumplir en el simbólico navío literario llamado *Ulises*.⁵³

Colonialistas, la novela de “evasión”

Al mismo tiempo que los narradores de la revolución buscaban mostrar la situación del país, surge una nueva tendencia: el colonialismo, cuyo exponente más conocido es Artemio de Valle- Arizpe; también se encuentran entre los colonialistas Julio Jiménez Rueda, Genaro Estrada y Francisco Monterde. En palabras de Julio Jiménez Rueda:

El colonialismo respondió al estado de ánimo de un momento determinado. Era un poco de evasión del lapso revolucionario, encaminado hacia mundos estables y apacibles. Nos afanábamos en la búsqueda de una raíz mexicana. Habíamos quedado aislados de Europa por la Revolución y la primera Guerra Mundial: no llegaban a México libros, ni revistas, ni obras teatrales.⁵⁴

Antes de que la novela *Los de abajo* se conociera de manera extendida, los colonialistas se acercaron a este género narrativo que se había quedado “vacío”; durante un tiempo, el género predominante en la literatura nacional fue la poesía. Como dice Palou, al inicio década de los veinte: “la novela se convierte en el género que posibilita la apertura; el género en que las diversas pulsiones pueden convertirse más fácilmente en discurso fictivo. Los que más se valieron de esta estrategia fueron los colonialistas.”⁵⁵ Puede entenderse, entonces que al inicio de la Revolución se produjeron más novelas colonialistas que revolucionarias, sin embargo este momento duró solo hasta 1926, en que Genaro Estrada publica *Pero Galín*.

⁵³ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁴ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 203.

⁵⁵ Pedro Ángel Palou, *La casa del silencio: aproximación en tres tiempos a los Contemporáneos*, p. 87.

Entonces, para los colonialistas la fuente de la identidad nacional se encontraba en la Nueva España. Miraron pues, hacía otro punto de la realidad mexicana para salir de ella, “evaden la historia, remontando el tiempo y despertando en un paraíso imaginario: el Virreinato. Escapistas le hacen una broma a la Historia y gana la literatura.”⁵⁶ Este grupo de escritores podría tomarse como evasivo pues no escribe acerca de la situación real por la que estaba pasando el país. Sin embargo, al igual que sus contemporáneos, fueron escritores revolucionarios en cuanto al tema, aun cuando no transformaron radicalmente el lenguaje, como los modernistas, o hablaron de filosofía espiritual, como los ateneístas. Los colonialistas “representaron una novedad temática.”⁵⁷ Los colonialistas fueron “modernos por contrariedad, los colonialistas operan [...] sobre los restos de una tradición: la picaresca española, nostalgias del Buscón.”⁵⁸ Lo que se observa en las obras de este grupo es una muestra de que lo mexicano también estaba en lo colonial, en lo español. Miran a la Colonia como parte esencial de la formación de México, “...el hispanismo [...] es el mar de fondo del colonialismo, el escenario en el que deja de ser rareza, huida ingenua o nota al pie en la *narratio* de la literatura mexicana.”⁵⁹

Para estos autores la Colonia representaba un empeño por mostrar que una parte de las raíces de lo *mexicano* había que buscarlas en la época del virreinato español. A fin de cuentas no somos sino mezcla de dos mundos que convergieron durante varios siglos, aunque eso represente también sometimiento. Estos autores proponen mantener vivo el pasado español mediante la novela. Ven un nuevo camino por donde puede ir la narrativa mexicana

⁵⁶ Christopher Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 521.

⁵⁷ Pedro Ángel Palou, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁸ Christopher Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 539.

⁵⁹ Rosa García Gutiérrez, “Dependencia, Independencia, codependencia: Las relaciones México España a través de la obra de Genaro Estrada”, p. 87.

que no es incompatible con las obras que se escriben en ese momento. En estas novelas, dice Rosa García Gutiérrez, “No sólo hay nostalgia por un virreinato idílico en sus novelas, sino también de la *pax* porfiriana, o mejor, nostalgia de ‘civilización’: un idilio, una *pax* y una civilización que solo existieron en un minúsculo islote habitado por la casta privilegiada que sabía que tarde o temprano sería invadido e interpretado por la masa ‘irredenta’ [...] postulante, ella también al paraíso.”⁶⁰

El problema al que se enfrentaron los colonialistas fue que nunca se asumieron como un grupo, y poco a poco se alejaron del tópico colonial. Así, Jiménez Rueda se enfoca en el teatro; Monterde en el ensayo, y Abreu Gómez en el indigenismo. Es por ello que los críticos marcan su final en 1926, el único completamente fiel a esta corriente fue Artemio de Valle-Arizpe, quien siguió escribiendo de esta manera hasta mediados del siglo XX. Es que, como menciona Rosa García Gutiérrez: “En el momento cultural que vivía México, el colonialismo no tenía cabida: hasta el indigenismo se teñía de modernidad configurando una iconografía en la que el indígena compartía machete con el obrero, sumándose pero diferenciándose como colectivo y realidad del mítico Moctezuma.”⁶¹ Cabe mencionar aquí que Genaro Estrada estuvo al pendiente de las obras de los Contemporáneos y estando en la SRE escudó las empresas literarias de este grupo, siempre se mantuvo al tanto de la modernidad mexicana en las artes y las letras.

La renovación narrativa: las vanguardias

A finales de la primera década del siglo XX comienzan a gestarse los movimientos de vanguardia en todo el mundo. En México el movimiento vanguardista fue representado

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 95.

por los estridentistas, grupo que ingresa en la vida mexicana en 1921, estos jóvenes escritores dirigieron su rebelión “muy especialmente contra la enmohecida cultura, tradicionalista, burguesa y oficial.”⁶² Los Contemporáneos, que aclimatan en su obra las técnicas de la vanguardia, mantuvieron una polémica latente con este grupo. Cabe recordar que de los estridentistas se desprende la primera novela de vanguardia *La señorita etcétera*, texto de Arqueles Vela, cuyo tema principal es la mujer y, por supuesto, la ciudad moderna; elementos que los autores que me ocupan en este trabajo también trataron en sus novelas.

Como he dicho, este grupo vanguardista convive estrechamente con los Contemporáneos. El estridentismo aparece en la vida nacional por medio de un manifiesto: *Actual* de 1921, como todo grupo de vanguardia. Mientras que los Contemporáneos se integran como grupo alrededor de una Revista: *Contemporáneos* a partir 1928. Ambos grupos buscan la renovación artística. Para los Contemporáneos era la búsqueda de una individualidad, un *artista puro* “una institución de la libertad en contra del mercado y en contra de las burocracias del Estado [...] independiente de las pugnas económicas y políticas.”⁶³ Para los estridentistas era la búsqueda de la modernidad nacional, participar en la vida política y social.

Los estridentistas como vanguardia comprendieron que debían ser un grupo de choque. Debían responder a las nuevas necesidades del país, presentarse como inconformes a lo ya establecido, presentar su lucha ideológica e intelectual, pretendían ser universales y cosmopolitas:

Como escritores de vanguardia, los estridentistas perseguían una síntesis cultural, pero dentro de su propia época; rechazaban toda contaminación con el pasado, en especial el inmediato. Buscaban embellecer la vida, el mundo real, por medio de la

⁶² Adalbert Dessau, *op.cit.*, p. 108.

⁶³ Pedro Ángel Palou, *op. cit.*, p. 38.

sensibilidad y la imaginación, despreciado sistemáticamente todo factor racionalista aplicado a cualquier circunstancia.⁶⁴

Cabe aclarar que el grupo estridentista también ha sido blanco de las críticas literarias. No siempre se les ha visto como un grupo fuerte y se les ha excluido de la vanguardia, les han criticado negativamente su intención renovadora y han desdeñado su creación poética y narrativa.⁶⁵ Sin embargo, fueron estos escritores los que observaron el cambio vertiginoso que presentaba el siglo XX. Schneider lo explica así: “Los estridentistas se apoyaron el ritmo de la época y lo fusionaron a la misión que, según ellos el arte tiene en el desarrollo de la historia. Eran esencialmente renovadores y por eso atacaban y zaherían a los escritores tradicionalistas o conservadores, y odiaban a quienes concebían cualquier estética como definitiva.”⁶⁶

En realidad, no puede obviarse la importancia que tuvo este grupo de vanguardia en la renovación artística mexicana de principios del siglo XX. Tanto Contemporáneos como estridentistas escribieron en el mismo momento histórico. Aunque se les ha visto como grupos opuestos, en cierto modo, ambos son vanguardistas y tienen puntos de encuentro. Un punto de enlace es el tratamiento de los temas y en el uso del lenguaje. Sin embargo, como lo apunta Evodio Escalante, los Contemporáneos eran “Muy ajenos a la inspiración izquierdista de los estridentistas, y de cierto modo, menos politizados que ellos.”⁶⁷

Así, estridentistas y Contemporáneos entraron en una polémica literaria que continuó durante varios años. De ahí que el grupo de los Contemporáneos rechazara el término vanguardista para referirse a sus textos, aun cuando hay claras influencias en sus textos, sobre

⁶⁴ Luis Mario Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, p. XXXIX.

⁶⁵ Ver Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, p.9 y ss.

⁶⁶ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. XXXIX

⁶⁷ Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 11.

todo habrá de observarse en el tema abordado por la novela *La señorita etcétera*,⁶⁸ que tendrá reminiscencias en las novelas de los Contemporáneos que me atañen: *Novela como nube*, *Dama de corazones* y *Margarita de niebla*. Pese a sus convergencias, el propio Maples Arce hace mofa de los poetas “gonzalesmartinistas”, haciendo obvia referencia a los Contemporáneos, “y opina que ninguno posee un compromiso con la realidad revolucionaria.”⁶⁹

En el ámbito narrativo tanto Contemporáneos como estridentistas renuevan la prosa que se estaba escribiendo en ese momento. No hay que olvidar que esta transformación se inició en el Modernismo, y fue transformándose y adquiriendo nuevas formas que desembocarán en ejercicios narrativos casi vanguardistas. Así pues, estos escritores (Vela, Novo, Villaurrutia, Owen y Torres Bodet) se arriesgaron a escribir una prosa diferente a la que estaba en boga en ese momento. Sus textos eran provocadores porque van contra lo establecido, contra la novela “tradicional”, como dice Domínguez Michael “Su rechazo ya no es contra la tempestad revolucionaria sino contra su engendro, El estado nacionalista y sus propagandistas culturales.”⁷⁰ Pero estas obras narrativas tuvieron como su adversidad a la época misma, puesto que, como dice Sara Sefchovich, estas novelas deben leerse como líricas “y su camino no fructificó entonces, pues el clima era más propicio para la épica que propuso la novela de la revolución.”⁷¹

Arqueles Vela fue quien escribió la primera novela vanguardista en México e Hispanoamérica: *La señorita etcétera* de 1922, tiene “el mérito histórico de escribir el primer

⁶⁸ “Angustia ante estos personajes alienados que deambulan de otra manera por el espacio urbano, en el que experimentan formas inusitadas de desplazamiento y capilaridad. De manera especial: angustia ante la mujer, ante el eterno femenino que adquiere con el nacer del siglo una nueva fisonomía – y acaso también una nueva fisiología mecánica, telefónica, sindicalistas, feminista...” Evodio Escalante, *op.cit.* pp. 80-81

⁶⁹ Pedro Ángel Palou, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁰ Christopher Domínguez Michael, *op.cit.*, p. 521.

⁷¹ Sara Sefchovich, *op. cit.*, p. 86.

texto narrativo de la vanguardia hispanoamericana.”⁷² Fue la primera prosa que naturalmente se ceñía a la vanguardia. Vela encontraba otro camino para contar historias, “rompía la pereza realista de la prosa mexicana.”⁷³ De tal modo, que esta novela, ha inspirado, quizá de manera indirecta, la escritura de las novelas de los Contemporáneos, que se escriben en 1926. Como dice Domínguez Michael “Con el antecedente de Vela [...] los Contemporáneos forman parte integral del caudal de la novela lírica hispanoamericana.”⁷⁴ No puede negarse que estas obras, aunque breves, son de fundamental importancia para el desarrollo de la novela, la descripción de la mujer del siglo XX, y en que el acto creativo es revolucionario por antonomasia.

Las influencias en la narrativa de los Contemporáneos

Varias son las tendencias literarias que conviven en las décadas en las que los Contemporáneos escribieron sus textos. Le estrecha relación con algunos de ellos es evidente, ya como “negación”, en el caso de las novelas de la revolución, ya como “alejamiento”, por ejemplo, los Contemporáneos aseveraron que no tenían relación alguna con los modernistas. Sin embargo en sus textos pueden observarse rasgos de ambas tendencias artísticas. Como mencioné antes, en la novela *El donador de almas* de Nervo, puede apreciarse el germen de lo que serán las novelas de los Contemporáneos, aunque no puede olvidarse *La señorita etcétera* o *El café de nadie* de Arqueles Vela como antecedentes inmediatos.

La novela de Nervo, *El donador de almas*, tiene varios elementos que las obras de Contemporáneos desarrollan en el sentido formal, por ejemplo: la estructura en capítulos breves (que también se desarrolla en la literatura anteneísta) el uso retórico de la narración,

⁷² Evodio Escalante, *op.cit.* p.77

⁷³ Christopher Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 550.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 553.

la descripción de la ciudad de México como parte importante, el viaje real y mítico y la presencia del autor dentro de la narración, que también es un elemento retórico. Cabe recordar que estos elementos no son exclusivos de la literatura modernista, sino que se van cultivando y desarrollando desde finales del siglo XIX. Al respecto he detallado el caso de Julio Torri, como antecedente de la literatura de Torres Bodet, Villaurrutia y Owen. Además, son rasgos que también tienen los novelistas españoles de la época, en quienes me detendré más adelante.

Rosa García Gutiérrez explica esta relación de los Contemporáneos con sus compañeros de época de la siguiente manera:

Los Contemporáneos, ‘acusados’ de vanguardistas por sus coetáneos, rechazaron el término las más de las veces, quizás porque fueron especialmente conscientes del doble sentido –político y literario- que volvía a tomar entonces, ninguno de los cuales le venía plenamente con su obra, finalmente acabaron por aceptar que se les conociese como ‘generación de vanguardia’, pero con precauciones y entre comillas, matizando siempre que les fue posible la palabra, obligados por su definitiva difusión y generalización.⁷⁵

En este momento histórico en el que modernistas, ateneístas, colonialistas, revolucionarios y vanguardistas (Contemporáneos y estridentistas) desarrollaban sus obras, se produjo la pugna sobre la literatura nacional o la nacionalidad de la literatura como la llama Guillermo Sheridan.⁷⁶ Los grupos, aparentemente contrarios comienzan a defender la verdad de la literatura en la que ellos creen. Pronto se identificará al grupo de los revolucionarios como el que representa a la nación mexicana recompuesta, y se tachará a los Contemporáneos de escribir literatura de evasión y por lo tanto poco viril.

⁷⁵ Rosa García Gutiérrez, *op.cit.*, p. 15.

⁷⁶ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 24.

Esta disputa sobre la “virilidad” de la literatura inicia hacia 1924 y se extiende hasta la siguiente década. Los escritores se suman en un altercado acerca de la “redefinición de la nacionalidad” en la que la Revolución tuvo el papel preponderante. Los escritores viriles serán los que

escriben una literatura rescatable para la causa de la Revolución [...] aquellos cuya temática se identifica con “lo nuestro”; que “nuestras costumbres y nuestras tradiciones, nuestras esperanzas y nuestros anhelos” son la materia prima de la literatura viril; que ese cúmulo de propiedades debe utilizarse en un espíritu formativo, y que esto debe hacerse con un estilo que se reconozca como *accesible*, pues de ello depende que el “pueblo” se sienta convocado por esa literatura y se disponga a fortalecer su conciencia social.⁷⁷

Sólo aquellos que escribían sobre la Revolución hacían Literatura Mexicana, los que no presentaban esta temática eran considerados simples “maricas”, escritores afeminados que no tenían el valor de hablar de la Revolución que le había costado sangre y sudor al pueblo.⁷⁸

Los Contemporáneos, fieles a las ideas que los ateneístas habían propuesto al inicio del siglo XX, fueron firmes en su deseo por la universalidad de las letras mexicanas. Como buenos seguidores del ateneo hicieron a un lado la literatura que hablara de la revolución. En realidad, hubo momentos en que la literatura parecía un mero pretexto para hablar de la lucha armada. Se siguió escribiendo novela social y novela de la revolución hasta mediados del siglo XX. Este tipo de narración representaba “perfectamente” lo que era el ser mexicano; esto era rechazado por los escritores Contemporáneos, porque la literatura, según ellos, no debería estar al servicio de la política.

El hecho de que los Contemporáneos se resistieran a hablar de la revolución o de los problemas sociales, no quería decir que la evadieran u ocultaran. En los textos narrativos que

⁷⁷ *Ibid.*, p.37

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 35 y ss.

me ocupan está presente la vida cotidiana en la ciudad de México postrevolucionaria. Las novelas muestra una ciudad que se mueve, y la mujer que se empieza a renovar. La mujer dejó de ser abnegada. Ahora es la mujer moderna que se pasea por la ciudad e, incluso, tiene características “masculinas”, porque le gusta el arte y lee. Estas ideas ya estaban narradas en los modernistas y en los estridentistas. Resulta extraño que los estridentistas arremetieran contra los Contemporáneos por evasivos, por no apoyar su ideal socialista. Aunque el germen de la modernidad en la ciudad y en la mujer ya se observa en la narrativa de vanguardia estridentista y se retoma en las prosas líricas de los contemporáneos.

Los Contemporáneos no rechazaron o desdeñaron su nacionalidad, simplemente ellos la pensaron y entendieron diferente. Mientras unos hablaban de la vida durante la revolución y otros lo hacían sobre la vida en el virreinato; o bien, sobre la modernidad que representaba el socialismo; para los Contemporáneos su nacionalidad era individual y personal, se observaba en el proceso creativo. Guillermo Sheridan comenta: “la mexicanidad de los contemporáneos se expresaba en su omisión, aparecía como *borradura*, acaso como una variable más que como un propósito, y en todo caso, como algo calculadamente ajeno a la eficiencia de la estética del contraste.”⁷⁹

Los Contemporáneos no veían el nacionalismo como odio hacia lo extranjero; sino a la manera de los modernistas y ateneístas, como un renacer mexicano, sin dejar de mirar lo que sucedía con sus contemporáneos allende las fronteras. Por ello, los puntos de convergencia en el ámbito literario se observan con estas dos corrientes el Ateneo de la Juventud, a quienes siguieron sin duda, y los Modernistas finales. Continuaron la renovación léxica y el uso de símbolos. Por su puesto tienen afinidades (renegadas) con los estridentistas,

⁷⁹ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 45.

sus prosas tratan temas similares y desarrollan un viaje. Tanto modernistas y estridentistas, como Contemporáneos entendían que todo poeta debe viajar para encontrarse, al menos esto se observa en las prosas que ya he mencionado.

La coexistencia Española, Nova Novorum

Para comprender mejor las renovaciones literarias que promueven los Contemporáneos en sus novelas líricas considero preciso hablar de España. Al mismo tiempo que en México sucedían acontecimientos que acomodaban la vida cultural y artística y se reflexionaba sobre el quehacer literario; en España florece, también, la generación de la renovación. Fue la *Revista de Occidente* la que dio mayor difusión a la narrativa de vanguardia en España. Los Contemporáneos conocían las producciones de los autores españoles. Jaime Torres Bodet publica en la citada revista y mantiene relación con miembros que escribieron allí, por ejemplo, con Benjamín Jarnés sostiene una relación epistolar.

Los autores que escribieron en *Revista de Occidente* y en la colección “Nova Novorum”, entre los que destacan: Pedro Salinas, Antonio Espina y Benjamín Jarnés, tienen como principal influencia James Joyce, Marcel Proust, Mallarmé, Paul Valéry, este último por el poema en prosa. Esto quiere decir, que tienen los mismos intereses literarios que los jóvenes Contemporáneos. Las novelas intimistas y detenidas, las descripciones líricas y la narración lenta, llama la atención de ambos grupos y comienzan a promover, cada quien en su contexto, una transformación en las novelas de habla hispana.

De la mano de José Ortega y Gasset, jóvenes escritores siguen las nuevas ideas para la creación literaria. Como se ha dicho, especialmente se reforma la narrativa con la colección “Nova Novorum” que, como explica Rosa García Gutiérrez: “Hasta la aparición de la colección Nova Novorum la novela vanguardista no se había presentado en el ámbito

hispanico de manera tan coordinada y militante y no se le había dado la trascendencia que adquirió, al convertirse en el programa de un grupo liderado por un intelectual polémico en América pero de enorme prestigio como Ortega y Gasset.”⁸⁰

En primer lugar, cabe aclarar que las obras “deshumanizadas” –término que recogen del famoso ensayo de Ortega y Gasset– de los escritores españoles de principio del siglo XX, iban en contra de la literatura realista. Al respecto apunta Víctor Fuentes:

Los narradores vanguardistas descartan, por completo, la visión naturalista, sustituyéndola por una visión adecuada a las nuevas condiciones culturales. Mediante la experimentación constructiva de un nuevo estilo novelesco inspirado en los contenidos de la civilización moderna, aspiran a crear una nueva novela; una nueva visión del hombre y sus relaciones con el mundo.⁸¹

Con este ímpetu renovador y en conflicto con la literatura realista, los autores de la llamada vanguardia española promueven una expresión novedosa que

...parte de la subjetividad del escritor que vierte en el texto la fuerza de su propio lirismo, traducida en diferentes opciones personales: sintetismo, barroquismo, metaforización, juegos de palabras, predominio de la imaginación creadora y de la sublimación de lo presente, superación de esquemas temporales y espaciales, para lograr una nueva realidad estrictamente imaginaria.⁸²

Asimismo, el lenguaje que usan en los relatos es poético, lírico, del mismo estilo que el de los Contemporáneos.

Entonces, en un primer momento lo que les interesa estos autores españoles era mostrar su descontento ante la narrativa existente hasta el momento. Observan que el género novela se había quedado anquilosado, por lo que habría que buscar una transformación. José

⁸⁰ Rosa García Gutiérrez, “El novelista en la frontera: Jaime Torres Bodet”, p. 158.

⁸¹ Víctor Fuentes. “La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación”, p. 159.

⁸² Francisco Javier Díez Revenga, *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, pp. 20-21

Manuel del Pino explica que “Dentro de este espíritu de época, el realismo se convierte en el enemigo principal contra el que hay que luchar; el realismo y lo que lleva consigo de sentimentalismo, mimesis, popularismo, trama, personajes, ‘reales’.”⁸³ Por lo tanto, los escritores se apropian de la novela y la modifican. Uno de los primeros elementos fue la incorporación de la vida urbana, la ciudad es “...un componente fundamental del que se nutren ciertas capas sociales y que va calando a los escritores más jóvenes y renovadores. Los novelistas de moda se rinden ante el cosmopolitismo.”⁸⁴

Cabe aclarar que los preceptos de los Contemporáneos, a diferencia de los escritores españoles, nunca pretendieron rechazar totalmente la literatura anterior o la de la revolución. Reconocían en esas obras el valor literario, sobre todo les interesa lo que hay de vanguardista en estas novelas, por ejemplo, en *Los de debajo* de la cual se ocuparon en varios de sus textos críticos. Sin embargo, ellos buscaban un camino diferente de expresión. Los narradores españoles sí tienen una conciencia crítica del pasado y confiesan abiertamente el rechazo a las formas anteriores de novelar. Mientras que los mexicanos comprenden la importancia de las novelas de la Revolución, pero no comparten su poética.

Las nociones realistas de argumento y personajes son altamente criticadas por los jóvenes autores españoles. Se han cansado de las elaboraciones en las que el trabajo del lector es la de mero espectador y en las que los personajes se asemejan a la realidad. José del Pino considera que las vanguardias españolas buscan que la novela sea un género

...más ligero donde la narración de un hecho ocurrido en la vida real, y recreado siguiendo técnicas miméticas, no interesa tanto como la manera en que éste o cualquier otro suceso pueda ser contado. También se abjura de la necesidad de crear

⁸³ José Manuel del Pino. “Desarrollo y límites de la narrativa española de vanguardia”, en Harald Wentzlaff-Eggbert, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en España*, pp. 481-482.

⁸⁴ *Ibid.*, p.481

personajes que parezcan reales. En su lugar se pretende crear estructuras humanas lo más parecidas a sombras o fantasmas.⁸⁵

Evidentemente toda esta renovación requirió gran trabajo creativo que se inspira en la imaginación, la memoria y el inconsciente.

Al tomar como parte de la renovación a la memoria, el yo como narrador se hace presente e indispensable, se convierte en una especie de *alter ego*. Los autores dejan de lado la omnisciencia del realismo y ocupan la primera persona narrativa, se detienen en la personalidad profunda del protagonista. Es importante recordar que durante esta época el desarrollo de la psicología fue importante. Ortega y Gasset en “Ideas sobre la novela” propone que la novela debe nutrirse de la psicología imaginaria y los autores deben crear novelas que se centren en la creación de personajes almas y no de acciones.

Me detendré un poco en “Ideas sobre la novela” (1925) de José Ortega y Gasset, porque allí propone otra dirección hacia la que deben ir los novelistas para que la novela evolucione. De este ensayo se retoman ideas que los narradores usarán en sus textos y los Contemporáneos no son la excepción. También ellos manifiestan los cambios que debe sufrir la novela como género literario, tanto en sus novelas como en textos ensayísticos al estilo del de Ortega.

En “Ideas sobre la novela”, Ortega y Gasset presentó a la novela en crisis, tanto de lectores como de novelistas. Exhibió a la novela como género en decadencia que ha perdido su lucidez. Por ello, luego de hacer una “autopsia” a la novela de su tiempo, Ortega propone una serie de normas, preceptos o ideas que los autores de las novelas vanguardistas tomarán en cuenta para el desarrollo de sus obras narrativas.

⁸⁵ *Ibid.*, p.485.

El primer problema que señala es el tema. Para él la novela ha dejado de tener de qué hablar. Al parecer ya no hay temas novedosos que puedan ser abordados por los novelistas, Ortega propone hablar del alma humana. Luego, Ortega explica que lo importante en la novela es la belleza, no importa lo que se ve, sino que “se vea bien algo humano”. Para él, el sentido estético de la literatura es importante. Un elemento esencial en la novela propuesta por Ortega es la morosidad. La novela debe tener un *tempo lento*, el lector no tiene que leer una narración rápida, sino que debe detenerse a leer qué sucede alrededor de los personajes. La novela debe ser “un género esencialmente retardatorio”.

Asimismo, Ortega sugiere que el autor de novelas pase de la trama a las figuras y de los actos a las personas. Inventar tramas por sí mismas interesantes y personas atractivas. La novela debe describir atmósferas que supongan algo difuso y quieto, invitar a la contemplación. Así lo describe Ortega y Gasset: “...novelista es el hombre a quien mientras escribe, le interesa su mundo imaginario más que ningún otro posible. Si no fuera así, si a él no le interesara ¿cómo va a conseguir que nos interese a nosotros? Divino sonámbulo, el novelista tiene que contaminarnos con su fértil sonambulismo?”⁸⁶ La acción debe reducirse al mínimo. Al mismo tiempo, la narración lleva al lector al mundo relatado y cuando regrese a la realidad estará desorientado porque la novela debe aislar al lector del espacio real.

Como el novelista se enfrenta al problema de la falta de argumentos Ortega propone una solución adecuada: “el novelista ha de volver al siempre fecundo caudal del estudio psicológico de las almas individuales.”⁸⁷ Como ya he mencionado, el interés por presentar al hombre más que a sus acciones se convierte en un imperativo. La novela debe presentar el mundo interior del hombre. Estos personajes necesitan de un tiempo lento y de la recreación

⁸⁶ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, p. 204.

⁸⁷ Cordel McDonald, “La novela moderna vista por Ortega”, en *La novela lírica II.*, p. 137.

de un mundo imaginario. Para que un novelista sea “bueno” ante los ojos de Ortega, este no debe convertirse en un mero narrador, no cuenta, sino que, dice Cordel McDonald: “...más bien, permite que suceda poniendo a los personajes y su mundo a funcionar por sí mismos.”⁸⁸

Pues bien, entre los elementos que Ortega y Gasset presenta como fundamentales de este nuevo tipo de novela se encuentran: la psicología del personaje, el examen de la personalidad humana. No obstante, representar la psicología en la novela como si fuera la realidad sería realismo, por eso Ortega y Gasset explica que “basta con que sean posibles” las almas de los personajes. Por otro lado, los espacios descritos en las novelas deben ser nuevos cosmos imaginarios. Además, el tiempo será lento y la narración retardada. Finalmente, la técnica es vital para la creación novelesca, que como dice Cordel McDonald: “En resumidas cuentas el cómo de la novela es ahora tan importante como el qué.”⁸⁹ En esta parte de la técnica es donde puedo incluir el hermetismo del que habla Ortega. Porque la novela debe ser puramente estética y eso le impone ser hermética. De ahí que en estas nuevas novelas, la metáfora se convierta en elemento fundamentalmente metanovelesco y como forma de crear simbolismos que el lector construirá desde fuera como parte de su labor lectora.

Como se ha visto, las obras narrativas de los españoles desafiaban a las obras realistas. Se aventuran a plasmar de manera diferente el tiempo y el espacio, lo que provoca una nueva relación autor-lector. Al “retardar” la narración el trabajo del lector es más dinámico, desmenuzará los textos y se detendrá en la contemplación descriptiva, recurso que también es utilizado por los Contemporáneos en sus prosas. Por otro lado, las novelas tendrán lugar

⁸⁸ *Ibid.*, p. 139-149

⁸⁹ *Ibid.*, p. 137.

ahora en las grandes ciudades. Así los españoles mostraban Madrid y Barcelona y los mexicanos optaron por escribir y describir la ciudad de México entrando en la modernidad.

Dos influencias tienen gran importancia en la renovación de la novela de vanguardia tanto española como mexicana de principios siglo XX: metáfora y cine. En cuanto a la metáfora, se ha visto como un elemento metanarrativo, ya que permite suspender la narración con la intención de detenerse a pensar en las cuestiones técnicas del oficio del escritor. Me parece imprescindible hablar de estas nuevas novelas como verdaderas reflexiones en torno al quehacer literario de la época.

Las novelas que me ocupan en este trabajo, sobre todo *Dama de corazones*, son textos que tienen una marcada dimensión metanovelesca. Son meditaciones sobre el arte de escribir. He señalado que este tipo de obras que presentan poéticas dentro de los mismos textos tienen una larga tradición. El referente mexicano más cercano, antes lo he mencionado, es Julio Torri con sus textos breves. Del mismo modo los autores españoles presentan novelas con clara intención de reflexionar en el quehacer literario. Antonio Rey Briones comenta al respecto de este nuevo tipo de novelas españolas que su "...condición de metanovela, unido a su formulación paradigmática y a que supone la inauguración de esta corriente en la literatura contemporánea, es lo que le otorga, independientemente de otros valores que posee, su especial significación en el panorama de la novela europea de la época."⁹⁰

Un elemento formal del que se valieron los artistas mexicanos y españoles es la metáfora: "La metáfora modifica el punto de vista de la contemplación y funciona como un elemento metanovelístico de la primer orden."⁹¹ El hecho de que aparezca constantemente

⁹⁰ Antonio Rey Briones. "Novela de vanguardia: de Ramón Gómez de la Serna", en Javier Pérez Bazo (ed.) *La vanguardia en España. Arte y literatura*, p. 246.

⁹¹ José Manuel Pino, *op. cit.*, p. 492.

en la narración conlleva una nueva actitud del lector, este último prestará más atención a la elaboración artística de quien escribe. Esto no quiere decir que el argumento deje de ser trascendente, sino que la estructura de la nueva novela quiere dejar clara su intención literaria. Antes que el mero “contar” una historia, antes que ser una historia es una obra artística. En el caso de Villaurrutia y Owen la creación poética es el tema principal y bajo el cual se subordina el relato, de ahí que sus obras, como se verá más adelante, están cargadas de símbolos y metáforas.

En estas novelas vanguardistas, el argumento ya no es el único centro de interés. Ahora hay una gran cantidad de elementos digresivos (descriptivos) en forma de aglomerados de imágenes que interrumpen el libre fluir de la fábula. Esta técnica narrativa había sido usada por Gabriel Miró en sus novelas, sin duda los escritores españoles se valieron de este recurso para traerlo a sus creaciones. En “Reflexiones en torno a Miró”, Ricardo Gullón habla de la importancia de la metáfora en la narrativa mironiana, ya que en sus textos la metáfora “trata de expresar plásticamente una emoción.”⁹² Al parecer esta intención continúa en los narradores vanguardistas españoles y mexicanos.

El cine es una influencia clave en el desarrollo de esta nueva novela de vanguardia española y mexicana. Ambos grupos ven en el cine una guía importante para nuevas expresiones temporales. Además los filmes presentan un nuevo modelo a seguir en todo el mundo en el ámbito de la moda, las costumbres, etcétera. Igualmente, al reconocer que la novela debe reflejar la discontinua vida moderna, que pertenece al ámbito urbano, “...el cine también contribuye a introducir en la novela los ambientes mundanos de los casinos, balnearios, hoteles, trenes de lujo, autos y trasatlánticos.”⁹³

⁹² Ricardo Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, p. 124.

⁹³ José Manuel del Pino, *op. cit.*, p. 494.

En suma, esta nueva literatura que estaba en proceso de creación durante las primeras décadas del siglo XX en España, es vista desde el ámbito mexicano, quizá no como un influencia directa, sino más como un referente, una consecuencia de los momentos álgidos que el mundo estaba experimentando. Por supuesto, los mexicanos conocen las obras que se escriben en España y saben los preceptos planteados por Ortega y Gasset. La novela vanguardista española podría definirse en torno al apartamiento del realismo tradicional, la búsqueda y aplicación de nuevas visiones de lo real, el uso de prosa llena de imágenes y metáforas sorprendentes, empapada de “tonalidades líricas”, como diría Rey Briones. En cuanto a los temas, se ubican en lo nuevo, en el alma del hombre. Tienen gusto por lo fragmentario, retoman las técnicas cinematográficas de expresión del tiempo y hacen de las grandes urbes su territorio.

Ahora bien, estas nociones que presentó Ortega en *Ideas sobre la novela*, las obras publicadas en la colección “Nova novorum” y la *Revista de Occidente* que era una autoridad en la vida cultural española, “...hizo que hacia 1926 se tomase conciencia de que un nuevo género narrativo había sustituido al anterior...”⁹⁴ Esta novedosa forma de escribir prosa iba en concordancia con el resto de Europa. Podría decirse que los autores españoles estaban buscando hacer una novela que se “codeara” con las de Proust o Joyce, o al menos las recordara. Rosa García Gutiérrez puntualiza que ese proyecto aparentemente consolidado que era “Nova novorum” permitió que el grupo de los Contemporáneos se acercara a los españoles. Cabe recordar que, como se dijo, ya se habían publicado en México novelas de carácter vanguardista, pero, apunta Rosa García Gutiérrez, “...hasta que no se editó *Ulises* la novela moderna no se concibió como empresa colectiva necesaria, decisiva frente al

⁹⁴ Rosa García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 252.

anacronismo estético de la Novela de la Revolución.”⁹⁵ García Gutiérrez explica que “‘Nova novorum’ fue el espaldarazo oficial e internacional que necesitaban los Contemporáneos para legitimar su función en México.”⁹⁶ De tal modo, las novelas y la revista de los mexicanos buscaban entablar un diálogo con España, pues ambos grupos buscaban la modernización de la novela en lengua española, además esto colocaba al país en la actualidad, “Por fin México se hacía ‘contemporánea’ de Occidente compartiendo con España una misma misión literaria.”⁹⁷

En los nuevos tiempos, en el recién iniciado siglo XX, los Contemporáneos están conscientes de que el mundo joven está buscando y desarrollando una nueva forma de novelar. Esta novela no surgía como un capricho sin sentido, sino que era un producto indiscutible de la modernidad, la narrativa anterior parecía arcaica y la Novela de la Revolución se acercaba a ése tipo de novela anquilosada,

Por eso la novela moderna constituía una verdadera revolución y una conquista definitiva por parte de México de su mayoría de edad y de su independencia. Además, la hermandad con la literatura española de su tiempo situaba a México en una práctica que, no solo no traicionaba lo nacional, sino que ofrecía los instrumentos perfectos – la introspección, la exploración y la aventura- para su definitivo descubrimiento, su verdad ontológica y natural.⁹⁸

Si bien se ha hablado del rechazo mostrado por los Contemporáneos acerca de las ideas de Ortega y Gasset, es evidente, con los rasgos que he descrito antes, que muchos de los elementos y procesos de formación de la novela son afianzados por estos escritores mexicanos y como dice García Gutiérrez “...la verdad es que lo siguieron casi literalmente

⁹⁵ *Id.*

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 253

⁹⁸ *Ibid.*, p. 254

al construir su teoría de la novela moderna...”⁹⁹ Por eso me interesaba presentar las coincidencias entre estos dos grupos separados por el Atlántico pero hermanados por la modernidad y el deseo de construir una nueva novela.

No creo que los Contemporáneos rechacen o contradigan lo que se pensaba en España, al contrario, aprendieron que la novela debe cambiar. En primer lugar, entenderla como una creación artística, centrarse en el hombre y su psique –esto lo hacen los Contemporáneos de manera exquisita– y hacer del eje de la novela la novela misma, la dimensión metaliteraria que he mencionado. “En realidad, Ortega y su *Revista de Occidente* fueron la garantía íntima para los Contemporáneos de que la novela deshumanizada o moderna, contemporánea o lírica, representaba la modernidad frente al realismo tradicional...”¹⁰⁰ Entonces, México se hacía moderno, y una muestra de ello son las novelas líricas de Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen.

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 258.

La novela lírica de los Contemporáneos

Los textos narrativos de los Contemporáneos tienen el problema de la clasificación genérica. Se les ha denominado ejercicios narrativos, narraciones líricas, poemas novelados, etc, acepciones que muestran un tanto de menosprecio. Sin embargo, los críticos han revalorado estos textos reconociendo su importancia dentro de la historia literaria; ya que sin ellos las novelas de nuestros días no se habrían desarrollado de la manera que lo han hecho, es decir, las prosas de los Contemporáneos son parte de la formación de la identidad de la novela mexicana. Desde la perspectiva de los críticos una denominación aceptada para referirse a estos textos es la de novelas líricas. Estas obras comparten buena parte de las características del género que fue acuñado por Ralph Freedman, quien utilizó por primera vez el término novela lírica en 1963 para hacer referencia a algunas obras de Gide, Woolf y Hesse. Para Freedman la novela lírica es: “Un género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema.”¹⁰¹

Freedman, define la novela lírica como una paradoja, puesto que une dos mundos: el de la novela tradicional con el de la lírica, de ahí surge entonces: “la novela lírica [que] desvía la atención del lector de los hombres y acontecimientos a un diseño formal. La escenografía usual de la ficción se transforma en una textura de imágenes y los personajes aparecen como un *personae* del yo [...] La novela lírica más bien asume una forma original que trasciende el movimiento causal y temporal de la narrativa.”¹⁰²

Por su parte, Ricardo Gullón, explica que las novelas líricas difieren de las novelas decimonónicas realistas por:

la interiorización, el uso de la corriente de la conciencia y del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal, y la experiencia de un lector activo que se situará inicialmente en la

¹⁰¹ Ralph Freedman, *La novela lírica*, p. 13.

¹⁰² *Id.*

perspectiva del narrador o en la del personaje y aceptando la información autorial en los términos en que le va siendo facilitada, se moverá a partir de ella hacia una recreación libre y no por eso infiel al texto.¹⁰³

Por lo anterior, podemos entrever que la gran característica de este tipo de novela es la narración de la reflexión y el intimismo. Una situación que hace notar Gullón, es la necesidad de un lector comprometido con este tipo de novelas. En ellas, lo que deberá hacer quien las lee es descifrar los símbolos que se presentan y tratar de comprender cuál es la razón por la que se encuentran allí. Es debido a que en estas obras el lector está frente a “la conciliación de poesía-novela, como un hecho posible.”¹⁰⁴ En la novela lírica las fórmulas narrativas se unen a las líricas.

Las novelas de los Contemporáneos marcaron la literatura de su tiempo, cambiando esquemas y escribiendo narrativa con otra intención a la meramente social. La novela lírica parece uno de los géneros más complicados de definir. Sin embargo, para comprender el complejo mundo de las novelas que aquí me conciernen es importante precisar que presentan características líricas: tienen musicalidad, ritmo, subjetivismo, son intimistas, y varios elementos que las acercan a la poesía. Entre lo más atractivo, desde mi perspectiva, es su relación con el Otro y el uso de los símbolos y las metáforas. Dichas técnicas respondían a la necesidad de salir del esquema de la narrativa tradicional. Incluso, estas obras se han caracterizado como textos vanguardistas, porque cuestionan lo establecido y proponen una manera nueva de narrar momentos íntimos y sensaciones.

Como señalé en el capítulo anterior, ya desde la publicación de *La señorita etc.*, se observan los inicios de las novelas de vanguardia. Se caracterizan así estos textos narrativos:

¹⁰³ Ricardo Gullón, *La novela lírica*, pp. 15-16.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 247.

“... por su novedad y su actitud de ruptura frente al código novelístico vigente en su contexto.”¹⁰⁵ Poco después se publicaron novelas con indudable carácter vanguardista. Comenzó una “ola” de obras narrativas novedosas que rompen con la tradición. Como explica Niemeyer, “En la mayoría de los casos, estos textos señalan sus carácter ‘vanguardista’ ya desde ‘fuera’, a través de sus paratextos y/o sus medios de publicación...”¹⁰⁶

En el contexto en que las novelas de los Contemporáneos fueron redactadas la idea de novedad e innovación en este género era evidente. Varios fueron los autores que en México, en Hispanoamérica y España estaban experimentando nuevas maneras de escribir narrativa. Katharina Niemeyer señala que junto a esta prosa original, la crítica literaria de ese momento las describe también como novedosas: “Las novelas casi siempre se entendieron como ‘diferentes’ y, a la vez, relacionadas con la Vanguardia, y ello también cuando en el contexto cultural respectivo para el momento apenas si se habían tenido noticias de las novelas/textos narrativos de este tipo.”¹⁰⁷ Los críticos del momento, continua Niemeyer, “nunca dejaron de notar el carácter vanguardista –nuevo, deshumanizado, ruptural, audaz, etc.– de la obra en cuestión.”¹⁰⁸

Por su parte María José Bustos Fernández explica que la renovación narrativa que plantea la prosa de vanguardia latinoamericana se divide en tres: “la primera de ellas se opone y enfrenta a la noción de realismo atacando las bases mismas que sustentan tal posición estética.”¹⁰⁹ En Segundo lugar, “ está relacionada con varios problemas estéticos que se

¹⁰⁵ Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, p. 20.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 21

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁸ *Id.*

¹⁰⁹ María José Bustos Fernández, *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet*, p. 10.

plantea la novela vanguardista: la disolución del personaje como ‘unidad significativa’, la metáfora como crisis gnoseológica que fragmenta la recuperación de un pasado, sobre todo, la creación de un imaginario urbano’ que se seguirá desarrollando a lo largo de todo el siglo XX.”¹¹⁰ Finalmente, la tercera revitaliza el mundo rural de cada país latinoamericano. Siguiendo estas ideas, el grupo de los Contemporáneos se observa claramente insertado en las dos primeras renovaciones que plantea Bustos Fernández. Estos autores instauran una conciencia, un *yo* que recuerda, al hacerlo despliega todo su mundo interior. Además, la metáfora se ve como *el acto* creador.

En este momento histórico fue esencial que los autores reconocieran a la novela como un género en proceso de cambio. Se tuvo conciencia de “la noción de la existencia de una novela vanguardista –o sea, la idea de un nuevo tipo de novela diferente y diferenciable de los ya existentes se formó como saber cultural en un proceso dialógico particularmente rápido entre la producción y la recepción de las obras.”¹¹¹

Definitivamente, la novela lírica de los Contemporáneos corresponde a la novela de vanguardia porque fue una manera de romper con los cánones establecidos por las obras realistas, o bien reinterpretarlos. Como dice Niemeyer:

La novela se ofrecía como campo de experimentación enormemente rica para problematizar y renovar no sólo la entonces convencional obligación mimética-verosímil de la novela, sino el límite (convencional) entre ficción y no ficción, literatura y realidad y, segundo, parece que la novela (hispanoamericana) tal como se la practicaba en la época resultaba a los vanguardistas un objeto de rechazo casi ideal, cosa que invitaba y a la vez facilitaba la tarea del *make it new*.¹¹²

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 10 y 11.

¹¹¹ Katharina Niemeyer, *op. cit.*, p.22.

¹¹² *Ibid.*, p. 39.

Si bien, *Margarita de niebla*, *Dama de Corazones* y *Novela como nube* corresponden a la narrativa de vanguardia, me interesa definir las como novelas líricas porque tienen características que se apegan al género definido por Freedman y Gullón. Sin embargo, intentaré dar un acercamiento propio que permita ceñir a estas novelas a una tradición mexicana. Es cierto que cumplen con varias de las características mencionadas por Freedman. Entre ellas: un héroe simbólico que presenta su conciencia a partir de imágenes espirituales, la intención de autoconocimiento, espacios de vacío narrativo que podrían denominarse líricos, en ellos el tiempo se demora. En esos instantes el lector está frente a sensaciones estáticas o propias de un momento específico de contemplación. Más adelante veremos cómo el narrador reflexiona, mas no narra o describe a la manera de una novela en el sentido tradicional.

Las novelas líricas presentan una forma particular de redacción. Ricardo Gullón las ha definido como un género híbrido en el que el autor consigue “la eternización de lo momentáneo, preservando en su claro ejemplo el instante fugitivo de la visión; ríos por donde corre la asociación libre de las sensaciones”¹¹³. De tal modo que el tiempo horizontal de la narrativa se ve transgredido por el tiempo de la poesía o tiempo vertical del que habla Bachelard. “En todo poema verdadero se puede encontrar elementos de un tiempo detenido [...] de un tiempo al que llamaremos vertical para distinguirlo del tiempo que corre horizontalmente como el agua del río y con el viento que pasa.”¹¹⁴ Por tanto, en estos textos el tiempo vertical predomina, de ahí, que los elementos simbólicos tomen una importancia diferente a los hallados en las novelas tradicionales. Aquí las características del lenguaje

¹¹³ Francisco Javier Díez de Revenga, “Azorín, Miró y la novela lírica”, p. 51.

¹¹⁴ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, p.90.

adquieren formas más líricas que narrativas. Es por ello que más adelante se aclarará el término símbolo, porque será necesario retomarlo para los respectivos análisis.

Entre los elementos fundamentales de la novela lírica se halla el flujo de la conciencia del personaje principal. Este hombre se abstrae para explicar su entorno. El narrador y protagonista se centra en hechos acontecidos para explicarse a sí mismo, lo que sintió en un momento determinado de su historia, o de su día. El mundo exterior es visto desde el interior de personaje. Por ello, Freedman asegura que el héroe simbólico “absorbe el mundo de la sensación y lo refleja en forma ideal.”¹¹⁵

En las novelas líricas de los Contemporáneos *Dama de corazones*, *Novela como nube* y *Margarita de niebla*, el lector está ante el autoanálisis e introspección. El personaje principal (Julio, Ernesto y Carlos, respectivamente) al observar la realidad exterior, reflexiona acerca sí mismo. Analiza su percepción de la realidad y concentra la atención en su conciencia. A este sujeto no le interesa apoderarse del mundo, sino sujetarlo y comprenderlo desde sus pensamientos. Sobre todo le interesa comprenderse a través de las mujeres que lo rodean.

Las tres novelas parten de una trama sencilla: un triángulo amoroso, hilvanada con sentimientos y pensamientos llenos de imaginación poética, de tropos y símbolos que le dan un ritmo especial a la historia relatada. Lo complejo de estas obras es la manera de contar esas historias. Parten de la realidad exterior para ser explicadas en el interior del personaje, por lo que el lector está frente a una obra intimista y reflexiva.

Aunque se ha notado que la novela lírica tiene un carácter confesional, puesto que muestra las abstracciones espirituales del autor, no es de ninguna manera un diario. Su

¹¹⁵ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 36

intención es, sin duda, recrear la conciencia creadora: “El héroe enmascara las intenciones del poeta y solamente de esta forma se convierte en una figura autónoma cuyo mundo refleja el paisaje interior del autor.”¹¹⁶ Por ello, las novelas líricas están cargadas de metáforas y mitos. Elementos que, además de ser un camino para la consecución del conocimiento, son maneras de embellecer el lenguaje y en ellas se observa la capacidad extraordinaria que tienen Torres Bodet, Villaurrutia y Owen, para recrear una realidad poética en una narración preciosista.

Estructuralmente, la novela lírica es texto agrupado en capítulos breves. Cada uno de ellos son pequeños instantes relatados: “la novela lírica se constituye por una sucesión de momentos tenuemente enlazados entre sí.”¹¹⁷ Esta manera de contar en breves capítulos, la encontramos en *Novela como nube* y en *Margarita de Niebla*. En ellas el paso del tiempo es apenas perceptible entre un capítulo y otro, ya veremos más adelante en cómo se constituye el tiempo en la novela lírica. Cabe recordar que esta estructura ya estaba presente en las obras modernistas, tal es el caso de *El donador de Almas* de Neruo, de donde los Contemporáneos retomaron no solo la estructura, sino también el tema: el autoconocimiento por medio del otro, es decir, la mujer.

Un elemento narrativo esencial en la novela lírica es el tipo de narrador. Por lo general, se usa en primera persona, aunque en los casos que me ocupan hallaremos que *Novela como nube* presenta un narrador en tercera persona. Este narrador, aunque trata de relatar hechos y por lo tanto imita (*mimesis*), se detiene a describir situaciones, objetos, espacios, mujeres, que en realidad deja bastante espacio para la *diégesis*. Me parece

¹¹⁶ *Ibid*, p. 164.

¹¹⁷ Ricardo Gullón, *op.cit.*, p. 32.

importante explicar este punto porque de aquí se desprende justamente la diferencia entre la novela lírica de los Contemporáneos y la novela tradicional.

Bien, la narración tradicional tiene ambos modos: tanto *mimesis* como *diégesis*. La representación de la realidad permite narrar hechos, contar lo sucedido. Genette lo explica así: “se refiere a acciones o acontecimientos considerados como puros procesos y por ello mismo pone el acento en el aspecto temporal y dramático del relato.”¹¹⁸ Por otro lado, el discurso detiene la narración para dar paso a las descripciones: “porque se detiene en los objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca a los procesos mismos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio.”¹¹⁹ Entonces, toda narración tendrá descripción. Sin embargo, no toda descripción tendrá narración, ya que no puede describirse una cosa, sin detener, por un instante, el curso de los hechos. Debemos detenernos a mirar alrededor antes de seguir observando acontecimientos.

Justamente esto sucede con la novela lírica. La descripción es tan específica y poética que el tiempo parece suspendido debido a que la narración se detiene. Así, según Genette: “La diferencia más significativa sería pues que la narración restituye, en la sucesión temporal de su discurso, la sucesión igualmente temporal de los acontecimientos, en tanto que la descripción debe modelar dentro de la sucesión la representación de los objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio.”¹²⁰ Los Contemporáneos usaron bien este recurso. En el momento en que la narración da paso a la descripción emplearon las fórmulas simbólicas que

¹¹⁸ Gerard Genette, “Fronteras del relato”, p. 206.

¹¹⁹ *Id.*

¹²⁰ *Id.*

normalmente usarían en la lírica. Así, lograron unir la narración de hechos a descripciones verdaderamente poéticas.

Ahora bien, las descripciones que hallamos en las novelas líricas no se limitan a la de espacios u objetos. Estos discursos también describen la atmósfera que rodea los encuentros con las mujeres, a las mujeres mismas y los sentimientos del personaje principal. A partir de estas descripciones simbólicas, el personaje tratará de descubrir su lugar en el mundo, su lugar en el amor y con las mujeres. Dará paso a la descripción de su interior. Es importante el monólogo porque es ahí donde su conciencia empieza a trabajar para autoconocerse.

El lector de las novelas líricas de los Contemporáneos se enfrenta a lo que podría llamarse la *forma subjetiva de la narración*.¹²¹ En este tipo de narración sucede que el narrador presenta elementos como los recuerdos, las impresiones, etc., con atributos objetivos. En realidad, el narrador presenta las sensaciones que le produjeron aquellos momentos, lo que reproduce en su narración son subjetividades.

Hamburger explica que la anterior afirmación es arriesgada y que ninguna narración de ficción será objetiva, por más adornos emocionales que tenga. Realmente, me parece importante señalar que en este tipo de obras sí se logra la subjetividad que sólo podía verse en la lírica. Ya que los personajes describen de manera metafórica y simbólica los sucesos vitales de un momento específico de su vida: el encuentro con el amor inalcanzable o el viaje, por ejemplo.

El ejercicio de la novela lírica que presentan los Contemporáneos no es totalmente al estilo de los autores europeos. Es seguro que su base son los autores tratados por Freedman Sin embargo, como el mismo Freedman asegura, esta narrativa lírica evoluciona según cada

¹²¹ Käte Hamburger, “Narración de ficción-una ficción narrativa (fluctuante)”, p. 75 y ss.

autor. Aún así, en el caso de los Contemporáneos, varias de las ideas se plasman en las tres novelas: el héroe, la imagen del otro (las dos mujeres), los espacios, el tiempo, la estructura y los símbolos.

A continuación trataré de manera individual cada uno de los elementos característicos de la novela lírica de los Contemporáneos. Hago hincapié en que se refiere a este tipo de novela lírica; ya que cada autor presenta sus propias ideas o preceptos de la novela en sus textos, como se dijo en el capítulo anterior, son metaliterarios. Freedman hizo un recuento de la novela lírica a partir de los autores que él consideró significativos para una descripción del género; Asimismo, busco presentar los puntos de convergencia de Torres Bodet, Villaurrutia y Owen, tomando como base algunos de los criterios que Freedman y Gullón han descrito.

El espacio

Un elemento que debe abordarse al hablar de las novelas líricas es el espacio. En las novelas líricas el yo-narrador se enfrenta al mundo, hace de él su lugar de realización. No obstante, no es el espacio tal como lo veríamos en la novela tradicional. Aquí los espacios están descritos desde la conciencia del personaje. Las descripciones se parecen a una pintura, con metáforas, símbolos y sensaciones. Gullón explica que la narración de los espacios se trata de la siguiente manera: “Construyendo la obra con imágenes suscitadas por el narrador directamente o a través de la visión de un personaje que lo refleja.”¹²²

El espacio en que se desarrollan estos personajes es donde van a buscar su autorrealización. Además este espacio está presentado desde la perspectiva parcial del

¹²² Ricardo Gullón, *op. cit.*, p.249.

personaje. Como dice María de los Ángeles Rodríguez: “Los sucesos históricos están mediatizados por la presentación directa o casi directa de la autoconciencia del personaje.”¹²³ Por eso, lo que describe este héroe tiene que ver con sensaciones, con lo que él sintió el ese lugar específico. Claro que explica sus rasgos, pero el narrador busca siempre dotar a ese espacio de características oníricas, como la niebla, el sonido, la confusión, etc., que se relacionan con los sentidos y las percepciones.

Los espacios entonces son apreciados y explicados desde la perspectiva del narrador o personaje, “son productos de una mirada que los ve distintos a como los ven los demás y revela esa distinción en metáforas que los acercan al personaje.”¹²⁴ Esto no quiere decir que sea un espacio deformado, simplemente es un espacio subjetivo, como casi todo lo que sucede en la novela. No se trata de lugares desconocidos, sino de descripciones poéticas, que transforman ese sitio en algo más íntimo, en parte de la sensación del personaje.

Entre los elementos que predominan en este espacio narrado-poetizado, Gullón distingue la evocación de la atmósfera. Cuando estos narradores expresan lo sucedido en cierto lugar atienden al ambiente. Describen las sensaciones provocadas por el cine, la playa o la alcoba. “Por eso se insiste en hablar de la atmósfera, lo ambiental, tenue como puede ser, constituye marco apropiado para mostrar la consistencia de las imágenes en que la sensación se cristaliza.”¹²⁵

El lector puede observar la ciudad y a la modernidad que rodea la historia. Porque efectivamente el mundo de afuera está presente en estas novelas. Los lugares descritos existen o existieron. En las descripciones no se niega la realidad circundante, porque la

¹²³ María de los Ángeles Rodríguez, *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa hispánica*, p. 416.

¹²⁴ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 55.

¹²⁵ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 20.

conexión de los personajes principales con el mundo es necesaria para comprender **su** lugar en el mundo. “El mundo exterior existe y en él hablan voces en que el escritor se reconoce y con quienes dialoga”¹²⁶ y estas voces, estas imágenes son, esencialmente, las mujeres que ama o lo aman.

La novela lírica de los Contemporáneos aborda el tema del viaje. En las tres obras que me ocupan se menciona el viaje de los personajes, de la ciudad al interior de la república y viceversa. Las novelas exponen el momento de la partida de sus protagonistas para localizar a la mujer perfecta. Ya sea de manera real como lo hacen Ernesto y Julio o bien, simbólica como lo hace Carlos, en *Margarita de niebla*. Estos personajes describen las ciudades como parte esencial de su proceso de conocimiento. Por ejemplo, en *Dama de corazones*, Julio vuelve a una casa que conocía, pero regresa para sentirse como desconocido, tiene miedo de cómo habrán cambiado Susana y Aurora, sus primas.

Por lo que también nos encontramos con el elemento del viaje iniciático o simbólico del que habla Joseph Campbell. Este viaje ocurre en el espacio interior del personaje. En el momento en que estos hombres están adquiriendo los conocimientos a partir de sus recuerdos. Estos conocimientos los confundirán de tal suerte, que ninguno logrará estar con la mujer de sus sueños. Al cuestionar y describir de manera neblinosa, su conciencia se confunde. La mujer ideal es aquella que no puede poseerse. Ambas mujeres remiten a la propia conciencia del autor. Se describen con características propias del personaje principal, son un espejo, en el que el protagonista puede verse.

Así pues, en este tipo de novelas, el lector debe atender al lenguaje y al subjetivismo, Así podrá percibir que el texto es la conciencia del narrador o del personaje principal que

¹²⁶ *Ibid.*, p. 243.

está tratando de comprender su mundo interior y de comprenderse en el mundo. Los acontecimientos narrados no son tan importantes como las sensaciones que esos recuerdos producen en los protagonistas. Todos esos elementos narrados parten de la necesidad de entenderse a sí mismo.

No se trata de negar el mundo exterior, sino comprenderlo. El hombre de estas novelas está en busca de su lugar en el mundo. “Escuchando lo de afuera, se oye lo de adentro. La paradoja no puede ser más sencilla: las voces interiores son a la vez autónomas y expresión de quien las escucha y las reconoce. Por eso se integran técnicamente en un procedimiento como el monólogo interior que manifiesta el fluir de las emociones relacionando el ser con el estar en mundo.”¹²⁷ Es decir, el mundo exterior se interpreta, el narrador lo pone frente al lector como imágenes del mundo que le rodea. Su intención no es recrearlo, al menos no como en la novela realista.

El Tiempo

Las novelas de los Contemporáneos fueron una manera de desobedecer al mundo exterior y novelaron poéticamente. Como dice Coronado “Los Contemporáneos no fueron novelistas, no les interesaba narrar el acontecer profano de este mundo. Sabían perfectamente que su tarea tenía que concentrarse en la poesía. Y fueron poetas [...] dejaron que los novelistas de la Revolución fotografieran su cara de violencia niña.”¹²⁸ Tal vez no fueron novelistas a la vieja usanza. Pero sí crearon una nueva manera de entender el quehacer narrativo y lograron ser parte del mapa literario de México tanto en la lírica como en la narrativa, el teatro y en artículos.

¹²⁷ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁸ Juan Coronado, *La novela lírica de los Contemporáneos*, p. 9.

Una de esas desobediencias ante las normas de novelar fue el tratamiento temporal en las novelas líricas. En ellas, como ya he dicho, el tiempo aparece demorado. El lector tiene la sensación de que el tiempo no avanza, o lo hace muy lentamente. Porque en cada momento el narrador se detiene a describir el espacio, la atmósfera, a los otros y sus propias sensaciones. Estamos frente al instante poético-narrativo o ante el tiempo subjetivo bergsonian. Bergson explica que hay dos tipos de tiempo: el objetivo y el subjetivo. El primero es medible, es el tiempo real, éste no permite que el hombre se conozca a sí mismo. El tiempo subjetivo no se mide, permite al hombre conocerse y es el tiempo interior que se construye con las sensaciones y experiencias personales. En el caso de los personajes de las novelas líricas de los Contemporáneos tienen conciencia de sí mismos y del tiempo subjetivo, por eso se demoran en la descripción.

En las novelas líricas de los Contemporáneos sucede que el tiempo se congela. Como en una pintura en donde se detiene la fluida multiplicidad de la experiencia en un retrato sin tiempo.¹²⁹ Es claro que las novelas presentan una trama que corre como en la novela tradicional. La sensación de que el tiempo sucumbe ante las descripciones minuciosas, ante los reflejos de la conciencia es innegable. Los personajes mismos hacen hincapié en que se quedan pensativos, se abstraen para dar paso a sus monólogos. En este momento el tiempo transcurre lento, las acciones de afuera pierden sentido para el narrador y se concentra en lo que sucede en su mente. Parece que el tiempo se ha quedado en una pausa. Quizá, después de este momento de reflexión, una elipsis hace que pasemos de un momento a otro de la historia.

¹²⁹ Cfr. Ralph Freedman, *op. cit.*, p.79.

El tiempo que se describe también tendrá ciertas características vinculadas al cine. Por ello, Gullón, aclara que las novelas líricas retoman de esta manifestación artística el salto súbito de un momento a otro de la historia. Estas obras se componen de “cuadros en que la perspectiva cambiaba súbitamente.”¹³⁰

La influencia del cine en las obras de los Contemporáneos es realmente importante. De esta nueva actividad artística tomaron varios recursos para el desarrollo narrativo de las novelas. Además, escribieron reseñas cinematográficas en las que mostraban su atracción por los filmes proyectados en la ciudad de México. Hicieron guiones, adaptaciones y llegaron a participar en la dirección de algunas películas¹³¹. Entre las técnicas que llaman la atención de los jóvenes Contemporáneos está el uso de diferentes planos, la presentación de episodios cortos con cambios rápidos de escenario.

Otro de los intereses que mostraron los Contemporáneos por el cine es que “significaba un reto para su concepción de la relación entre ficción y realidad, entre imaginación y memoria, entre texto e imagen y, también entre lo nacional y lo universal...”¹³² Asimismo, fue un recurso que permitía reflexionar sobre la creación literaria. El narrador puede verse desde fuera como si estuviera frente a una cámara de cine que proyecta su imagen. Al respecto escribe Aurelio de los Reyes:

los autores experimentaron recursos cinematográficos como elementos de apoyo en su prosa poética: imágenes, la estructura, metáforas, como la de hacer que el narrador asuma la función de una cámara cinematográfica que registra los acontecimientos, o al equiparlo o describirlo como un espectador que observa sus propios actos en el espejo de la pantalla cinematográfica; o al hacer de él un proyector que con sus palabras emite imágenes y las proyecta en la pantalla de la imaginación del lector-espectador.¹³³

¹³⁰ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 41.

¹³¹ Katahrina Niemeyer, “Los misterios de la pantalla cine y vanguardia en México”

¹³² *Id.*

¹³³ Aurelio de los Reyes, “Los Contemporáneos y el cine”, p.175.

El cine está presente en las novelas líricas de los Contemporáneos, ya como un recurso del cual valerse para enriquecer la narración, como en el caso de *Novela como nube* y *Dama de corazones*; o bien haciendo referencias a la admiración y asistencia a funciones de cine, como en *Margarita de niebla*.¹³⁴

Vuelvo ahora al tiempo usado en las novelas líricas. El tiempo detenido da paso al fluir poético de la conciencia del narrador o del personaje. Estos instantes poéticos son en los que hallamos el meollo de las novelas líricas: el autoconocimiento. Es aquí, cuando el tiempo horizontal da paso al tiempo vertical. Se da observa el tiempo subjetivo cuando el personaje inicia y continúa su reflexión para llegar al conocimiento de sí mismo: “el yo intenta avenirse al mundo uniéndolo a su *psyche*, puede tener éxito solamente si las experiencias absorbidas por el yo están en conflicto con la naturaleza, con la realidad sensual.”¹³⁵ No necesariamente debe haber un conflicto con el mundo exterior. El narrador sí presenta una focalización desde adentro. El mundo de afuera es descrito desde la conciencia y para ello es necesario detener la narración. El héroe repasa en su mente los sucesos como una manera de llegar al conocimiento.

Käte Hamburger explica que en la novela moderna —en ella podemos agrupar la novela lírica de los Contemporáneos— el tiempo de la narración y el tiempo narrado son diferentes, “no se narra tiempo, sino acontecer.”¹³⁶ Así pues, es posible suspender el tiempo en la narración porque no podría leerse el fluir de la conciencia del personaje si continuara

¹³⁴ En los textos de Aurelio de los Reyes y Katharina Niemeyer antes citados, podrá revisarse ampliamente la influencia del cine en los Contemporáneos.

¹³⁵ Ralph Freedman *op. cit.*, p. 68.

¹³⁶ Käte Hamburger, *op. cit.*, p. 87.

narrando acciones. El narrador debe detenerse a describir sensaciones y pensamientos, incluso suposiciones.

Como dice Gullón, el tiempo en la novela lírica se distiende.¹³⁷ La narración tiene la intención de eternizar el instante. Porque el narrador de estas obras intenta evitar el transcurrir cotidiano. Lo revive, se lo re-cuenta, lo repasa en su mente. Cuando conoce a Margarita, cuando la compara con Paloma, en *Margarita de niebla*. Cuando se reencuentra con Aurora, cuando imagina la vida de Susana, en *Dama de corazones*. Cuando se encuentra con Eva tercera, en *Novela como nube*. Son algunos momentos en los que el tiempo se alarga, se estira hasta que el narrador aprehende lo que ha visto.

Como el instante en que el personaje se encuentra es fugaz, lo que intenta hacer es mantenerlo en la mente para poder contemplarlo y con ello comprenderse. El tiempo en las novelas líricas de los Contemporáneos, pasa, cambia, porque los mismos personajes cambian de un estado a otro: del amor al desamor, de la soltería al matrimonio. Pero esa evolución, si se la puede llamar así, se queda en la conciencia de quien narra. Ese tiempo narrado, novelado, tiempo subjetivo y lírico, se queda allí en la memoria. Todo lo vivido es recuerdo de breves instantes. Los tres personajes de las novelas líricas de los Contemporáneos parten hacia un lugar incierto con lo único que les queda: el tiempo transcurrido en su viaje hacia ellos mismos.

El héroe y el otro

El personaje principal de la Novela lírica tiene como principal característica ser una extensión del propio autor. Además, tanto Freedman como Gullón caracterizan a este héroe

¹³⁷ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 27.

como alegórico, y autorreflexivo. Primero, porque toda la trama gira a su alrededor, pero no como en la novela tradicional sino que: “Él es la causa del mundo de la novela, sus paisajes y texturas estilizadas de rostros y eventos.”¹³⁸ Efectivamente, este héroe es el que da razón a los hechos, porque el lector los lee desde la conciencia del personaje. Incluso, al usar el discurso indirecto libre, da voz a quienes lo rodean como si fueran prolongaciones de su propia conciencia. Es decir, todos los hechos y hasta los pensamientos de los otros se relacionan con él.

Entonces, todo lo que sucede y se observa a lo largo de la novela lírica simboliza, de alguna manera, el interior del personaje.-narrador. Por ello es necesario explicar cómo funciona el símbolo, ya que este actúa de manera constante en las relaciones del héroe con el otro, en este caso con las *otras*. Así como en la relación con ellas, “El héroe simbólico se enfrenta a sí mismo en un definitivo encuentro personal.”¹³⁹ Las novelas líricas de los Contemporáneos presentan esta característica. En las tres novelas más que encontrarse con el par de mujeres, debe representarse en ellas, reflejarse en ellas.

Uno de los temas recurrentes en la novela lírica es el espejo. Porque es el símbolo del reconocimiento, pero de manera psicológica o inconsciente. A veces, cuando nos vemos no podemos reconocernos, hay que aprender a vernos en ese reflejo, que en las novelas líricas de los Contemporáneos son las damas. Es decir, que es necesario verse en los ojos de alguien más para poder comprenderse y tener la experiencia de entender su imagen en el mundo.

El héroe de la novela lírica de los Contemporáneos no se limita al personaje principal de las novelas tradicionales. En este caso el héroe se transforma con el paso de las situaciones y reflexiones a las que se enfrenta. Como lo explica Ricœur, “la transformación del personaje

¹³⁸ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 101.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 105.

es el tema principal del relato, y la relación entre la trama y el personaje parece invertirse: de forma inversa al modelo aristotélico, la trama se pone al servicio del devenir del personaje. La identidad de este último se pone entonces, verdaderamente a prueba.”¹⁴⁰ Los personajes principales de estas tres novelas se transforman al final, sufren el viaje mítico para convertirse en otra cosa.

Hay que mencionar que en toda la trama la voz que se escucha, detrás del narrador en primera persona, en *Margarita de niebla* y *Dama de corazones*, y en tercera persona en *Novela como nube*, es la voz del poeta, o mejor, la del yo lírico que busca afirmarse como escritor en la historia del protagonista. Tanto Carlos en *Margarita de niebla*; Julio, en *Dama de corazones*; como Ernesto, en *Novela como nube*, son proyecciones del poeta. O bien reflejos, a veces irreconocibles, del propio artista, ya que en estas novelas pueden rastrearse algunos momentos de la vida real del autor, sus intereses artísticos y su reflexión sobre el quehacer literario. Por ello, el relato autobiográfico es parte esencial del texto, ya que el autor se menciona, ya como personaje, ya como autor, como parte de la intención metaliteraria de estas obras. Además, en casos específicos, pueden observarse alusiones a momentos de la vida de cada uno de ellos, como la estancia en Harvard, en el caso de Villaurrutia o la gama de conocimientos culturales que se detallan en *Margarita de niebla*, así como la irrupción del autor en un capítulo completo en *Novela como nube*.

El monólogo interior es otro recurso que está presente en las novelas líricas. En ciertos momentos, estos monólogos descubren a un yo lírico que desea expresarse. Por ello, el autor opta por el uso de elementos estáticos y, en algunos casos, plásticos. Como se dijo anteriormente, las descripciones detalladas de los espacios oníricos asemejan un cuadro.

¹⁴⁰ Paul Ricœur, “La identidad narrativa”, p. 348.

Además, el uso recurrente de figuras retóricas (metáforas, símbolos, sinestesias) en estos monólogos suscita la sensación de tiempo suspendido del que hablamos más arriba. Las descripciones minuciosas de este subgénero impiden que la narración continúe y que no haya diálogo. El tiempo se detiene, la narración permanece inmóvil y se desdobra el pensamiento del héroe.

Una de las características distintivas de las tres novelas que me ocupan y, que permiten analizarlas en conjunto, es la tríade: hombre—dos mujeres. Las tres obras presentan el triángulo amoroso entre dos mujeres con características opuestas y el personaje principal. Estas mujeres además de ser parte de la trama, ayudan a que el héroe trascienda. Tal como sucede en otras novelas, la “tríada de personajes produce una contracción de la alegoría en un cuadro en el que experiencia y símbolo, yo e ideal se identifican por medio de un intricado proceso de reflejamiento.”¹⁴¹ Efectivamente, en el caso de las novelas líricas aquí presentadas, el juego de reflejos y confusiones al respecto de las mujeres, es una constante a lo largo de la narración.

De cierta manera el otro al que se enfrenta el héroe es símbolo de su propia conciencia. Ambas mujeres se proyectan de la mente del narrador. Una representa al yo ideal, la mujer con rasgos femeninos¹⁴², sutiles, bella. La otra es el reflejo más o menos fiel del

¹⁴¹ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴² Lo femenino y lo masculino corresponde culturalmente estereotipos. Son construcciones desarrolladas en el trascurso de los procesos históricos, sociales y culturales. Estas fabricaciones son un conjunto de ideas acerca de lo que se considera natural del género femenino y del masculino. La mujer aparece definida con relación al hombre. Esto significa que lo que no representa a lo masculino es lo femenino. Así lo dice Silvia Tuber en “Masculino/Femenino; Maternidad/Paternidad”: “Uno de los términos de la polaridad, el masculino, ha servido como modelo al otro.”

Hombres y mujeres deben responder a las características y roles que les han sido conferidos según el sexo con el que nacen. En la cultura patriarcal a las mujeres se les asignan roles de ama de casa, educadora de hijos, reproductora: del mundo de lo privado. Además, los roles corresponden a características como la fragilidad, el temor, la ternura, la sensibilidad, la pasividad, la dependencia.

El género masculino, en cambio, se relaciona con la fuerza, la racionalidad, la potencia, la independencia, el coraje. Los roles que se le asignan son: construir, proveer, solventar económicamente, dominar, llevar adelante grandes emprendimientos, dar rienda suelta a la agresividad: el mundo de lo público.

propio personaje, y por tanto, tiene características masculinas.¹⁴³ La primera de ellas representa la sensualidad creadora, lo femenino. La segunda de ellas, el intelecto, es decir lo masculino. En ellas, como dice Freedman se halla el alma trascendental. Por ello, afirmo que una de las características esenciales de la novela lírica de los Contemporáneos es la relación *ánima-ánimus* que se presenta en toda alma humana. Solo que aquí se hace por medio de los personajes femeninos que trascienden al héroe simbólico.

Es importante explicar que un ser está incompleto mientras no se haya unido, por medio del reflejo, al otro. Necesita fundirse con el Otro para completarse. “El individuo se completa en el momento en que se abre a su semejante y permite que éste lo inunde con su humanidad. Sin el espejo de otros ojos en que pueda contemplar su imagen, el hombre no es”.¹⁴⁴ Entonces, el viaje de este héroe simbólico ha sido emprendido para verse en los ojos de todas esas mujeres que lo representan. Él, el personaje principal, quiere unirse sólo a una de ellas, pero la confusión, la indecisión y su conciencia provocan que pierda al ideal. Termina quedándose con la que lo refleja más fielmente.

El arrepentimiento de haber elegido a la mujer masculina sobre el ideal femenino vendrá después, cuando es inevitable el matrimonio, o el viaje sin retorno o el castigo eterno. El hombre que se miró en los ojos de estas mujeres se pierde en la idealización. Su *ánima* perdió a su *ánimus*.

El narrador utiliza la técnica del espejo, no como un reflejo “fiel” de la realidad, sino como una forma simbólica de representación del yo lírico. En las novelas líricas analizadas por Freedman, esta estrategia es utilizada, la historia sucesiva, los hechos narrados ocultan un nivel más profundo de conocimiento. Como varios autores han dicho, las mujeres que

143 Cfr. Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 113.

144 Ociel Flores, “La búsqueda del otro: la invención de sí mismo”, p. 165.

intervienen en las novelas de los Contemporáneos son míticas. Pero, para ir un poco más lejos se verá que son mujeres simbólicas. Porque reflejan una parte de la psique del héroe. “Esta técnica es particularmente importante para el desarrollo de personajes, que son concebidos como espejos, reflejando la discrepancia entre yo y símbolo así como también varios aspectos del yo.”¹⁴⁵

Cada personaje que interactúa con el héroe representa, además, una parte de su existir, partes de su conciencia. Aparentemente, el lector está frente al héroe dividido que trata de unificarse en los ojos de quien tiene frente a él: las mujeres, que reflejan “los conflictos de [la] naturaleza dividida [del héroe] y actuando como partes de un yo compuesto.”¹⁴⁶ El yo que presentan estas novelas es de naturaleza contraria, por ello las mujeres que lo componen desde fuera, son opuestas.

Además de su relación con el otro, es indispensable decir que el elemento autobiográfico está presente en un doble plano el del hombre y el del escritor. Como ya he dicho éste se encuentra a lo largo de la historia. Lo interesante es definir su función ahí. Así como el otro, representa una parte del héroe, el héroe representa una parte del autor. Para poder reafirmarse en el mundo el novelista fabrica personajes desde su subjetividad. En el caso de las novelas líricas, estos héroes tienen mucho de la mente creadora. Si bien todos los personajes de la literatura son creados desde la mente autoral, aquí se muestran rasgos del escritor, hay que recordar que son textos metanovelísticos. Estos cambios, como se explicó anteriormente, responden a la evolución gradual en las técnicas narrativas. La renovación se observa desde el Romanticismo del siglo XIX, ya para el siglo XX, los autores se aventuraron a dejar de lado el total alejamiento de sus creaciones y se inmiscuyeron en sus obras.

¹⁴⁵ Ralph Freedman, *op. cit.*, p. 140.

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 143.

Hamburger lo explica así: “La presentación de una existencia interior pasó a trabajar cada vez más mediante subjetivación directa, es decir, cada vez se fue dando más forma a la condición ficticia de *yoes* de origen de los personajes hasta llegar a la osadía técnica de Joyce.”¹⁴⁷

Pues bien, el yo, el héroe simbólico de las novelas líricas de los Contemporáneos, proviene de la subjetividad del autor. Procede de su interacción con el otro (las mujeres) y están en busca del conocimiento que les ayude a comprenderse e integrarse al mundo que lo rodea. En los tres casos que me ocupan, los narradores enfocan la mirada en la memoria. Se concentran en lo que pueden dibujar en las descripciones, y estas imágenes evocadas aparecen como todo lo que la memoria les permite recordar. Tal es el caso de Carlos, en *Margarita de niebla*, al recordar sus tardes de jueves en el cine o en *Dama de corazones* cuando, mientras se rasura, Julio recuerda a Ruth, ambos bailando; o bien cuando Ernesto, en *Novela como nube*, recuerda la tarde en el Pacífico con Eva. Todos estos elementos ayudan a que el personaje ubique su lugar en el mundo.

Aproximación al símbolo

A lo largo de lo que he dicho mencioné constantemente lo simbólico de la novela lírica. Aquí hago una pausa para explicar qué es el símbolo, en cuanto a figura retórica, visto desde la hermenéutica. Ello permitirá explicar los símbolos usados por Owen, Torres Bodet y Villaurrutia en las narraciones que me ocupan.

Para el escritor Georg Lukás el símbolo se halla concentrado en la poesía, en *Teoría de la novela* este autor explica que la poesía basa su creación en símbolos. Con esto no quiero

¹⁴⁷ Käte Hamburger, *op. cit.*, p. 92.

decir que en otros ámbitos de la cultura (y de la literatura) no se “usen”, sino que es una forma de decir que un poema expresa un mensaje diferente al que se lee en la superficie del texto. Las palabras, las oraciones, los versos, se unen para crear un sentido nuevo, cada palabra en las oraciones tiene la intención de resignificarse en el seno del texto. Quiero decir que no se trata de elementos aislados, sino que juntos hacen el todo del poema, y por lo tanto, representan un sentido ajeno a la realidad circundante. Sin embargo, en las novelas líricas este fenómeno adquiere fuerza, y ya no sólo en el poema se encuentran símbolos, también en la novela. Por supuesto que Lukács estaba pensando en la novela tradicional y aquí estoy pensando en la novela lírica.

Es medular trazar la definición de símbolo¹⁴⁸ que permita comprender cómo lo analizaré en las novelas de los Contemporáneos. Conocer qué es un símbolo ayudará al lector a comprender el significado completo de las novelas que me ocupan. A partir de la interpretación de los símbolos, un lector obtiene una lectura posible, un acercamiento más allá de la mera forma o estructura. Del mismo modo, Riffaterre comenta que el lector debe saber que las palabras llevan a un punto diferente que a la mimesis o representación tradicional.¹⁴⁹ Así, entonces, el texto poético busca llevar la representación más allá del uso literal de las palabras; pretende convertir esas palabras en un mundo diferente al “real”; es decir, están en el nivel simbólico. Así, en la mente del personaje-narrador hallamos

¹⁴⁸ Más que definir, sería aclarar el término, pues, como dice Garagalza, el símbolo sólo puede alcanzarse de manera parcial, porque, como se verá, es evanescente. “Y siendo lo que nos define no puede ser definido”. En *La interpretación de los símbolos*, p. 115.

¹⁴⁹ Véase el texto “The poems significance,” en él, Riffaterre considera que un poema es un fenómeno dialéctico entre el lector y texto, en que el primero tiene cierta libertad de interpretación, aunque, en realidad, Riffaterre está en favor de la univocidad del texto literario, considero acertadas y vinculadas con este trabajo aseveraciones como la siguiente: “Pero el problema es que en el texto poético la representación se cancela, se desvía o es anulada. La mimesis es la variación y la multiplicidad de cambios semánticos de una realidad compleja”. Encuentro que los cambios semánticos de los que habla Riffaterre están directamente relacionados con el problema del símbolo.

representaciones simbólicas de la realidad circundante. Sobre todo en su relación con las mujeres que se presentan frente a él.

En este trabajo trato de consensuar una definición de símbolo a partir de los hermeneutas, puesto que una de sus preocupaciones era cómo entender un símbolo, porque, de manera evidente, éste debe descifrarse para comprender el significado pleno de un texto.

Comenzaré con la definición “general” del *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón; ahí se explican de la siguiente manera las correspondencias dadas en los símbolos: “en el símbolo, la relación entre el simbolizante y el simbolizado es motivada [...] y no necesaria”.¹⁵⁰ Los símbolos tienen

un poder de evocación y resonancia efectiva que moviliza los diversos niveles [...] Entre los rasgos caracterizadores del símbolo está el ser el elemento mediador entre una realidad sensible o abstracta y su sentido profundo, indefinible, al que sustituye y se ofrece como intuición o presentimiento [...] Los símbolos servirían de puente de enlace entre el sentido manifiesto de una palabra, de un pensamiento o de una forma de conducta, y su sentido latente que estaría enmascarado tras ese sentido aparente. En este aspecto, los procesos oníricos serían básicamente simbólicos.¹⁵¹

El símbolo es una manera de representar una realidad interior o desconocida que no puede expresarse con las palabras existentes en el lenguaje, enuncia una realidad diferente pero profunda, “el símbolo respondería a necesidades de conocimiento y seguridad [...] el símbolo, como lenguaje universal, sirve, además, como instrumento de integración social del hombre en la comunidad”.¹⁵² Sin embargo, las interpretaciones que se le den a un símbolo pueden variar de una cultura a otra y, en este caso, de un poeta a otro, o de un momento de creación a otro. Aunque, sin duda, como apuntaré más adelante al referirme directamente a

¹⁵⁰ S.v. “símbolo”.

¹⁵¹ *Id.*

¹⁵² *Id.*

los hermeneutas, el significado del símbolo se da por un acuerdo o pacto social, por lo que su interpretación depende de la cultura, del espacio y el tiempo; porque la hermenéutica busca la “captura del sentido de un ‘texto’ por una conciencia [...] inscrita a su vez, en un proceso histórico, grabada por cierta opacidad temporal. Lenguaje e historia se cruzan, así, como vectores en cuyo corte se sitúa la lectura posible”.¹⁵³

Al respecto, Gadamer dice que el símbolo “no sólo apunta a una comunidad, sino que la expresa y la hace visible [...] deja que el pasado se vuelva presente y se reconoce como válido”.¹⁵⁴ Es decir, el símbolo permite unir pasado a presente, fusionar horizontes. Sin embargo, es importante señalar que Gadamer asocia el símbolo a la imagen (la imagen icónica). En este caso, varias de las descripciones que observamos en las novelas que me ocupan son icónicas, son cuadros plásticos que muestran la conciencia del personaje, por ello puede decirse que son símbolos.

Para Gadamer, el símbolo “No se reduce a remitir a lo que no está presente. Por el contrario, el símbolo hace aparecer como presente algo que en el fondo lo está siempre”.¹⁵⁵ El símbolo no re-presenta, sino, que *es* lo que representa; de alguna manera, a decir de Gadamer, el símbolo está en lugar de algo que está en él mismo; me parece que, desde ese punto de vista, puede hablarse de una relación de contigüidad (y por ello de sustitución). “En este sentido[,] un símbolo no sólo remite a algo, sino que lo presenta, en cuanto que está en su lugar, lo sustituye. Pero sustituye en cuanto que representa, esto es, en cuanto que hace que algo esté inmediatamente presente”.¹⁵⁶ Por ejemplo, el espejo es un signo que representa la dualidad, pero sus significado dependen del contexto, de la interpretación por parte del

¹⁵³ Manuel Ballester, *Crítica y marginales: compromiso y trascendencia el símbolo literario*, p. 46.

¹⁵⁴ Hans G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 204-205.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 204.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 205.

oyente (lector, espectador), y de la intención. Ya que puesta en otro contexto, la palabra el agua representa al espejo, si tomamos por caso el del Narciso que se miró en las aguas del río y se enamoró de sí mismo. Así pues, el símbolo necesita significarse en un contexto determinado, tanto social como individualmente. En la novela lírica, el propio protagonista es simbólico, en él, en su conciencia se presentan imágenes espirituales “a través de sus modos de conocimiento”.¹⁵⁷ Además, las mujeres que conviven con el protagonista son símbolos, son reflejos. Ellas representan la dualidad como el espejo.

Evidentemente, en cualquier sociedad (o religión) existen, como banderas o enseñas, en la literatura también los hay, cuando el lenguaje “simple” y “llano” no puede representar actos, sentimientos o abstracciones de la mente del autor, se utilizan palabras que, más allá de su significado denotativo, invitan al lector a descifrar en lugar de qué están. Gadamer sugiere la respuesta a esta cuestión, de la siguiente manera: “Lo que se simboliza requiere ciertamente alguna representación, ya que por sí mismo es inasible, infinito e irrepresentable; pero es que también es susceptible de ella, pues sólo porque es actual por sí mismo puede actualizarse en el símbolo”.¹⁵⁸ Además, si la literatura fuera sólo representación en la que los signos (palabras) simplemente imitaran la realidad, el lector se encontraría en un mundo denotativo “pero la poesía es algo distinto del lenguaje funcional y exige a la palabra unos valores ausentes de la trivialización [...] la palabra poética modifica los valores que pueda haber en la palabra funcional”.¹⁵⁹

Siguiendo con el ejemplo arriba expuesto, la dualidad es una idea inconcreta, por ello en determinado momento necesitan encarnar en símbolos, aunque evidentemente esto no es

¹⁵⁷ Ralph Freedman, *op. cit.*, 37.

¹⁵⁸ Hans G. Gadamer, *op. cit.*, p. 205.

¹⁵⁹ Manuel Alvear, *Símbolos y mitos*, p. 59.

obligatorio, los conceptos no *deben* tener un símbolo; sin embargo, en este caso, el espejo funciona como representación de ciertos conceptos: el reflejo, la fractura o escisión, la ambivalencia. Por eso, el símbolo no es arbitrario, porque existe un vínculo entre el significante y el significado; sin duda, no puede reemplazarse el espejo por la opacidad como símbolo de dualidad, ya que en el espejo en realidad podemos ver la otra parte de nosotros; es la única manera de conocernos, proyecta lo bueno o lo malo, de ahí que en varios cuentos tradicionales este elemento aparezca como modo de conocerse a sí mismo. No obstante, cada uno de los símbolos variará de acuerdo con la cultura y al significado que los conceptos mismos tengan en el espacio y el tiempo. Probablemente en alguna sociedad el ejemplo funcionaría al revés, siempre con base en una relación de contigüidad o bien de predicación.

Por otro lado, el acto de la lectura es un diálogo entre texto y lector. Puede suponerse que el lector tiene frente a sí un discurso aparentemente completo; no obstante, caemos en cuenta que esto no es así, el lector tiene la labor de actualizar o dotar de sentido al discurso presentado en la obra literaria, porque en el interior de ésta “viven, aunadas, escisiones y diferencias [...] la expresión no es total, lo dicho es un cristal en que convergen actos significantes vacíos”.¹⁶⁰ En estos vacíos significativos, el lector debe encontrar en las palabras aquello que representan, su significado simbólico. Entre esos actos llamados, por Ballestero, intencionales, encontramos el símbolo, que sin duda debe encarnar en el discurso, pero de manera no manifiesta, por eso el símbolo tiene su anclaje en dos figuras retóricas: la metáfora y la metonimia.

Para Durand, los estudiosos de la hermenéutica han establecido dos puntos de vista en cuanto a la interpretación de los textos, y por lo tanto del símbolo; es decir, hay dos

¹⁶⁰ Manuel Ballestero, *op. cit.*, p. 75.

maneras de leer, por un lado está la *demistificación* partiendo del punto de vista de Cassirer,¹⁶¹ Freud, Lévi-Strauss, quienes consideran que el símbolo es parte del mundo humano de la significación; y por otro lado, la *mistificación*, desde el punto de vista de Heidegger o Bachelard, este último considera al símbolo parte de la palabra humana, de la imaginación, de la ensoñación poética. Estas dos visiones aparentemente contradictorias llegan a conclusiones parecidas que permiten a Durand elaborar su propia definición y caracterizar al símbolo, primero, más económico que una larga definición, que “conduce lo sensible de lo representado a lo significado por la naturaleza misma del significado inaccesible, es *epifanía*, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él”.¹⁶²

Durand describe, entre las características del símbolo que nunca queda explicado de una vez para siempre sino que, siempre hay que volver a descifrarlo. Sucede así con los símbolos iconográficos y, como se ha señalado, en el caso de los textos literarios puede aplicarse la misma verdad. Porque una conclusión extensiva a los autores revisados, es que el símbolo es multívoco (equivoco), por lo que, dice Durand, “el símbolo no puede ser asimilado a un efecto que se reduciría a una causa única”.¹⁶³

Me interesa detenerme en las conclusiones que aporta Durand sobre la ideas del símbolo en Bachelard; este último sabe que el símbolo no sólo existe en las formas icónicas, sino que aquél es utilizado en la esfera específica de la humanidad, es decir el lenguaje, en el lenguaje poético. Además, Bachelard dirige su reflexión hacia el inconsciente poético “que se expresa por medio de palabras y de metáforas— y hacia ese sistema de expresión, más

¹⁶¹ Para Cassirer la filosofía de las formas simbólicas se refiere a que para entender lo que designamos como espiritual debe de hallar su realización en algo sensible o concreto. Un símbolo es la identificación de términos enlazados correlativamente en la que ambos términos se confunden en uno mismo, a la manera de la metáfora. Véase *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, p. 196 y ss.

¹⁶² Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, p. 14

¹⁶³ *Ibid.*, p. 72.

preciso, menos retórico que la poesía, que constituye la ensoñación. Ensoñación libre o ‘ensoñación de palabras’ del lector del poema”.¹⁶⁴ Así, en las novelas líricas de los Contemporáneos, la ensoñación libre aparece en las descripciones, las cavilaciones de los personajes. Estos personajes quieren entender el mundo a partir del lenguaje poético, porque en los tres casos, *Novela como nube*, *Margarita de Niebla* y *Dama de corazones*, el personaje principal tiene una estrecha relación con la literatura. El papel del lector, entonces es importante, porque es el que recibe y reconfigura el significado del texto, o del símbolo:

La fenomenología de lo imaginario es en Bachelard una “escuela de ingenuidad” que nos permite, por encima de la inscripción biográfica del autor o del lector, captar el símbolo en carne y hueso, pues “no se lee poesía pensando en otra cosa”. A partir de ese punto, el lector ingenuo, este fenomenólogo, sin saberlo, no es otra cosa que el lugar de “resonancia poética”, lugar que es receptáculo profundo porque la imagen es semilla y nos hace creer lo que vemos.¹⁶⁵

Como puede entenderse, para Bachelard, el símbolo tiene su encarnación en la imagen, pero no en la icónica como en Gadamer, sino en la imagen poética. En mi opinión, el símbolo en la concepción bachelariana es algo ambiguo, por aceptar interpretaciones divergentes, basta leer las poéticas (agua, fuego, tierra, aire), para comprender que los elementos tienen diferentes interpretaciones en tanto símbolos.

Durand concuerda con Ricœur en que precisa que ambas hermenéuticas son “ciertas” porque por naturaleza todo símbolo es doble:

como significante, se organiza arqueológicamente [la hermenéutica demistificadora] entre los determinismos y los encadenamientos causales, es ‘efecto’, síntoma; pero como portador de un sentido, se orienta hacia una escatología [hermenéutica mistificadora] tan inalienable como los matices que le otorga su propia encarnación en una palabra, un objeto situado en espacio y en el tiempo.¹⁶⁶

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 120.

Durand concluye, pues, que el símbolo es doble: tiene un sentido concreto y otro figurado. Me parece, además, que el símbolo como portador de sentidos y su encarnación en las figuras retóricas es la definición que nos sirve para el análisis literario. Sobre todo en el caso de las novelas líricas, ya que parte de su narración y descripción parte de la realidad simbólica, tanto de los lugares, como de los personajes mismos. Se ha visto, por ejemplo que las mujeres que acompañan a Ernesto, Julio y Carlos, son simbólicas, lo mismo que los espacios descritos por los que deambulan los personajes.

Considero importante señalar que, para Bachelard, el símbolo tiene su encarnación en el lenguaje que “emerge como inconsciente colectivo, siendo a la vez lengua y pensamiento”.¹⁶⁷ Digamos que el lenguaje busca ser comprendido y, por ello, la hermenéutica es una reflexión sobre la comprensión, en la que el símbolo tiene primacía por encima de los signos, porque es en el lenguaje en el que el conocimiento logra interpretarse; en el símbolo se instaure una similitud entre lo visible y lo invisible. “La *interpretación* del símbolo implica una especie de salto (heurístico) en el vacío: el sentido literal de la imagen sensible al ser simbólicamente interpretado sufre una distorsión que, sin hacerlo desaparecer o anularlo, le imprime una transfiguración”.¹⁶⁸

Considerando, pues, el símbolo como una entidad doble y necesitada de un área en la que instalarse, éste es una forma de decir otra cosa porque resulta indispensable para explicar el mundo, ya que sin los símbolos no habría forma de comprender lo que no se puede asir, lo inefable, lo infinito, lo abstracto... Garagalza, explica que

¹⁶⁷ Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, p. 11.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 51.

El símbolo no se caracteriza ya porque el significante sustituya a un significado previamente delimitado y conocido, sino porque a través de la *figura* se manifiesta un *sentido*. Entre el significante y el significado hay ahora una *pregnancia*, una *homogeneidad* o un cierto “aire de familia”: ambos quedan vinculados entre sí en virtud de una *similitud interna que los cohesionan*.¹⁶⁹

Por su parte, Beuchot considera que el símbolo admite solamente una interpretación analógica, ya que desde su punto de vista “el símbolo es un signo, puede interpretarse, aun cuando sea de una manera muy incompleta e imperfecta, pero suficiente”.¹⁷⁰ Para este autor, el símbolo puede comprenderse porque posee dos partes: la primera que nosotros poseemos, supongo que se refiere al referente, y, por analogía, conocemos la parte trascendente o la que precede a lo empírico. De este modo, el símbolo puede ser interpretado.¹⁷¹ Así por ejemplo, cuando en las novelas líricas de los Contemporáneos, los héroes emprenden un viaje, no sólo van por la alcoba en el viaje simbólico, sino que van de un lugar a otro de México para encontrarse a sí mismos frente al espejo dual de sus mujeres. Así, a partir de ese viaje conocerse y conocer el mundo.

Para Beuchot, el símbolo tiene su origen o similitud con la metonimia y la metáfora, en esto coincide con los autores citados. “Tiene un factor metonímico, que es hacer pasar de la parte al todo, del fragmento a la totalidad, de mostrar el todo en el fragmento [...] Así como la metáfora tiene un polo literal y otro simbólico. No se puede atender a uno solo de ambos sentidos; tiene que lograrse la tensión entre los dos”.¹⁷² Por estas razones, Beuchot, a la manera de Lukács, insiste en que la poesía da cabida al símbolo, por lo que de lo universal

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷⁰ Mauricio Beuchot, *Hermenéutica, analogía y símbolo*, p. 143.

¹⁷¹ Mauricio Beuchot hace énfasis en la imperfección de la interpretación, sin embargo me parece que la palabra más adecuada sería parcialidad, porque como se ha venido explicando, mediante las publicaciones consultadas, el símbolo no posee un significado último, va a depender de muchos factores: sociales, temporales, espaciales; por tanto, como en el caso de los textos literarios en general, son susceptibles de ser actualizados, reformados.

¹⁷² *Ibid.*, p. 145.

pasa a lo particular, y un poema es un buen sitio para instalar un símbolo o crear nuevos. En particular, las novelas líricas que me ocupan están plagadas de estos tropos, y es en estas descripciones metafóricas en donde hallamos un tiempo demorado, ese tiempo que parece detenerse para dar paso a reflexiones simbólicas del entorno. Las descripciones oníricas que también son simbólicas.

Para Beuchot, en el símbolo “hay un significado doble: uno manifiesto y otro escondido. Por ello es por excelencia mediador, experto en conducir a lo oculto, como mistagogo. Es cómplice del que desea traspasar los límites, sobre todo los del sentido. Lleva, conduce, ayuda a transgredir, a transponer límites”.¹⁷³ Estos límites transgredidos por el símbolo son los del propio lenguaje, esta afirmación me parece válida, en cuanto que el lenguaje literal, al carecer de palabras para expresar ciertos conceptos o sentimientos, tiene que ser elevado a un nivel superior, su función se renueva “de modo que podamos conocer metafísicamente la realidad”.¹⁷⁴

Por su parte, Ricœur concibe el símbolo como doble: en sí mismo tiene una doble significación, y por esta razón debe interpretarse, porque comporta una pluralidad de sentidos. Asimismo, Ricœur concede al símbolo una capacidad intencional: “Por capacidad intencional ha de entenderse que el símbolo remite, refiere a lo simbolizado, a algo real que está fuera del símbolo mismo”,¹⁷⁵ explica Tomás Calvo al referirse a los estudios de Ricœur sobre el símbolo. Coincide, pues, con los autores antes expuestos, en que un símbolo tiene relación de contigüidad o correspondencia con lo simbolizado. Además de esta particularidad del símbolo, Ricœur lo define como un excedente de sentido.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 146.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷⁵ Tomás Clavo, “Del símbolo al texto”, p. 121.

Del mismo modo, como se ha venido explicando, el símbolo tiene afinidad con el lenguaje, pero, si se desea que tenga un cuerpo, debe mirarse en el de la metáfora, según Ricœur: “La poética [...] entiende los símbolos como imágenes privilegiadas de un poema, o como aquellas imágenes que predominan en la obra de un autor o escuela literaria, o las figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma, o aun las grandes imágenes arquetípicas que la humanidad en general exalta, ignorando las diferencias culturales”.¹⁷⁶ De ahí que el símbolo pueda interpretarse o estudiarse desde el punto de vista de la semántica, por lo que puede hablarse del doble sentido del símbolo, así por ejemplo “el crítico literario se remite [...], a una visión del mundo o a un deseo de transformar todo el lenguaje en literatura”.¹⁷⁷

Otra perspectiva para entender el símbolo es equiparándolo con la metáfora; el excedente de sentido que se presenta en ambos puede oponerse al significado literal, solamente a condición de oponer dos significaciones; es decir, como se dijo arriba, el símbolo no deja a un lado su significado propio, en cuanto que signo, o palabra (en el ámbito de la literatura). Para Ricœur, entonces:

hay dos niveles de significación, ya que es el reconocimiento del sentido literal lo que nos permite ver que un símbolo todavía contiene más sentido. Este excedente de sentido es el residuo de la interpretación literal. Sin embargo, para aquel que participa del sentido simbólico, realmente no hay dos sentidos, uno literal y otro simbólico, sino más bien un solo movimiento, que lo transfiere de un nivel a otro y lo asimila a la segunda significación por medio literal.¹⁷⁸

En este sentido, el símbolo tiene su encarnación en una metáfora, porque su relación de proximidad es tan estrecha que puede llegar a confundirlos. En el ejemplo que he seguido,

¹⁷⁶ Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación*, p. 66.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

podríamos decir que las mujeres son el término metafórico para referirse a la conciencia dual del personaje principal, actúan como espejo. Este rasgo del lenguaje permite que un símbolo, al entenderse como metáfora, tenga características semánticas que “1) se prestan al análisis lingüístico y lógico en términos de significación e interpretación y, 2) se traslapan con las características correspondientes a las metáforas”.¹⁷⁹ Pero, como se ha mencionado, el símbolo es aun más que la metáfora: al ser usado en otros contextos no puede reducirse a ésta, porque, como se ha dicho en el caso del símbolo, éste busca referir conceptos que en sí mismos no tienen una representación, y la metáfora poética está en busca de los puntos de contacto entre dos elementos aparentemente contrarios o que simplemente parecen alejados entre ellos, y hace evidentes los puntos de unión entre lo que aparentemente no tendría comparación.

Por otro lado, para Ricœur, simbolizar permite dar un sentido no inmediato a la realidad; de cierta forma, el símbolo tiene la capacidad de resignificarse o de diferir su significado, además de que su empleo en varias disciplinas invita a pensarlo como universal. Así, pues si digo que la mujer e las novelas de los Contemporáneos actúa como metáfora de la conciencia doble del personaje, estoy resignificando el concepto de reflejo más allá del mero espejo. En estas narraciones el lenguaje simbólico va más allá. Ricœur concibe al símbolo en su función doble, es decir que hace presente lo ausente o se usa cuando se quiere “decir otra cosa de lo que se dice”. Justamente así es como funciona el símbolo y las metáforas en *Novela como nube*, *Dama de corazones* y *Margarita de niebla*. Si se habla de un sueño, podrá referirse a la muerte, como sucede con Julio, en *Dama de corazones*, si se alude a la Paloma y Margarita como dos mujeres muy distintas, se aplica en realidad una

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 70.

metonimia, son la representación de la mujer tradicional mexicana y la mujer moderna¹⁸⁰, en el caso de *Margarita de niebla*.

Subrayo, a partir de este desglose de sentidos y consideraciones de lo qué es un símbolo, que, a pesar de la posible contradicción que pueda haber entre diferentes concepciones, el símbolo permite una hermenéutica porque necesita ser interpretado; al encarnar en el lenguaje es portador de sentidos, es multívoco, dependerá de otros factores su pluralidad de significados, pero en todo caso, los símbolos, en su calidad de semejanza o contigüidad, permiten comprender un texto más allá de las palabras como referentes. En esa oscuridad que parecen tener los textos poéticos, el camino iluminado por los símbolos, consigue que el lector busque entre el lenguaje, entre las metáforas, imágenes y metonimias, el sentido pleno del texto. La pertinencia en la interpretación de los símbolos completará o actualizará una obra. Ricœur también afirma, en relación con su vínculo con el lenguaje, que los símbolos se encarnan en la palabra (ya en una metáfora, en una metonimia, en una imagen), que los

¹⁸⁰ El rol de la mujer en México ha cambiado a través de los años. Durante buena parte del siglo XIX, la mujer tuvo un papel mínimo en la política y la cultura del país. Su vida se asociaba a: ser de casa y madre. Sin embargo, durante el porfiriato la mujer estaba cambiando, buscaba tener un lugar privilegiado en la sociedad; pero la mayoría de las veces seguía siendo sumisa y trabajaba en el hogar. Debe destacarse que las mujeres, según el estatus social, eran más o menos desprotegidas, por ejemplo, la mujer de estrato bajo tenía que trabajar, ya que el sueldo del esposo, si es que lo tenía, no era suficiente para la manutención familiar.

Esta situación femenina va a cambiar con la Revolución. La lucha armada trajo consigo un nuevo tipo de mujer que comenzó a expresar su interés por formar parte activa de México. La Revolución es una especie de parteaguas porque es el momento en que la mujer “entra” a formar parte de lo “masculino”, es decir, del entorno de lo público, que según los estereotipos le había sido asignado al hombre. Es sabido que las soldaderas de la Revolución tuvieron un rol fundamental. Ellas eran las que seguían a su hombre en la lucha, cargaban medicinas, municiones, alimento, etc. Posteriormente, la mujer del siglo XX, ya no volvió a ser la sumisa y dedicada solo al hogar, empezó a formar parte de la política, participaron en la organización del país cada vez con más fuerza. Sin embargo, el camino de las mexicanas no ha sido fácil. La cultura del país es patriarcal y sigue caracterizando a la mujer como sumisa, aun cuando las féminas modernas, que empezaron a surgir desde 1910, fueron adquiriendo poco a poco derechos e igualdad.

Entonces, me refiero aquí a la mujer tradicional que debe someterse al estereotipo y a la mujer moderna que sabe que su puesto en el mundo es trascendente y no debe someterse a lo que tradicionalmente se conoce como rol femenino, ya puede participar de lo social, lo político y cultural.

símbolos no se transcriben junto al lenguaje como valores de expresión inmediata, como fisonomías directamente perceptibles; es en el universo del discurso donde estas realidades adquieren dimensión simbólica. Si bien son elementos del universo los que llevan el símbolo –Cielo, Tierra, Agua, Vida, etc.– es la palabra [...] la que *dice* la expresividad cósmica gracias al doble sentido de las *palabras* tierra, cielo, agua, vida, etc. La expresividad del mundo llega al lenguaje por medio del símbolo como doble sentido.¹⁸¹

Así pues, para Ricœur, existen símbolos para los que hay interpretaciones varias: “donde la expresión lingüística se presta por su doble sentido o sus sentidos múltiples a un trabajo de interpretación”.¹⁸² Efectivamente, en los textos literarios que me ocupan, uno más que otros, es trabajo del lector interpretar el sentido de las metáforas y los símbolos que aparecen en los textos.

El símbolo tiene un lugar común en la poesía; el poeta es un creador de símbolos que invita a la imaginación del lector a leer más allá de las palabras. Generalmente, las obras poéticas no remiten al referente real, las palabras están en lugar de otras porque buscan crear otros mundos que el lenguaje, por sí mismo, está imposibilitado para describir. Sin embargo, en las novelas líricas, las imágenes creadas por los autores, las relaciones que emprenden con el espacio que los circunda, el tiempo que se demora para describir la conciencia del héroe, son verdaderos poema con un sentido más profundo. Estas narraciones y descripciones dicen algo distinto, porque los símbolos actúan activamente cargados de sentido, están, pues, en lugar de otra palabra o imagen que no podría decirse de otra manera. Están ahí para darle un sentido más amplio a las palabras, en ellas el héroe trata de entenderse, de encontrarse o de perderse.

¹⁸¹ Paul Ricœur, *Freud: una interpretación de la cultura*, p. 17.

¹⁸² *Ibid.*, p. 19.

Ahora bien, la decisión de que en este trabajo me enfoque en tres novelas: *Margarita de niebla*, *Dama de corazones* y *Novela como nube* es por su relación temática y su cercanía en la época de escritura. El tema tratado del triángulo amoroso y la desilusión al final se observa en las tres. Además, tienen similitudes estructurales que se han tratado en el presente capítulo. Todo esto hace suponer que la intención de las tres novelas podría ser la misma: reflexionar sobre el quehacer novelesco del México de los años 20 y ejercitar las características vanguardistas que interesan a los Contemporáneos.

Margarita de niebla y la dualidad

Jaime Torres Bodet (1904-1974) perteneció a la Academia de la Lengua y al Colegio Nacional. Fue director general de la UNESCO en 1948 y ejerció dicho cargo durante 4 años. Escribió crítica, poesía, ensayo, memorias y novela. Era un escritor comprometido con la educación, tema que le parecía fundamental para el desarrollo del país. Estuvo a cargo de la Secretaría de Educación Pública y fue fundador de las Revistas *Falange* y *Contemporáneos*. Durante dos diferentes sexenios, también fue secretario de Relaciones Exteriores. Entre sus novelas se encuentran: *Margarita de niebla*, *Proserpina rescatada* (1931), *Estrella de día* (1933) y *Sombras* (1935). La primera es de corte autobiográfico, breve y el eje es la búsqueda de uno mismo a través de la mirada del otro.

El tema central de la novela inaugural de Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla* es el triángulo amoroso entre Carlos Borja, Margarita Millers y Paloma. Carlos, profesor de gramática y literatura, cuenta su historia de amores a partir de que conoce a una estudiante de ascendencia alemana llamada Margarita. Pocos personajes aparecen a lo largo de la narración: los padres de Margarita, Otto (otro enamorado de Margarita), y de manera incidental, los profesores del colegio del *Buen Retiro* donde Carlos Borja labora y Margarita, estudia. La novela está narrada en primera persona, al respecto Bustos Fernández explica que: “El elemento estructurador por excelencia en un texto de ficción es la voz narrativa. En casi todas las novelas de Torres Bodet se utiliza un narrador intradieético-homodiegético que domina el mundo ficticio desde la primera página. La primera persona se impone y se

elimina, así, la mediatización del discurso autoritario de un narrador extradiegético-heterodiegético.”¹⁸³

Margarita de niebla transcurre en la ciudad de México. Se describe San Ángel, lugar donde se ubica la casa de Margarita; el zócalo, sitio en el que se encuentra Carlos con Margarita para ir al cine; Chapultepec, donde tiene su primer contacto con Paloma (amiga de Margarita); Cuernavaca, en un viaje de fin de semana asisten a casa del señor Scheffler; y un viaje al final, lleva a los personajes a Veracruz. La ciudad se percibe como el modelo del cine. Hay una mirada cinematográfica que rescata imágenes visuales de la ciudad. El narrador describe estos lugares a partir de las sensaciones que produjeron en él, mira el México cambiante luego de la Revolución.

Carlos Borja, personaje principal de esta novela, narra la historia de un año de su vida. En ese tiempo conoce a Margarita, se enamora de ella. Conoce a Paloma, se enamora de ella. Sin embargo, Otto, amigo de ambas, hace recapacitar a Carlos sobre sus sentimientos hacia Margarita. Decide, casarse con esta última. Desgraciadamente, al final se hallará con un sentimiento de insatisfacción por haber elegido, quizá, a la mujer que no amaba. Rosa García lo expresa así: “La boda lejos de ser el esperado final feliz es la amarga entrada en la madurez de Borja-Torres Bodet y como tal, significa un comienzo e implica una autodefinición.”¹⁸⁴

Un elemento importante es que la obra se narra a partir del pasado recreado en la memoria de Carlos Borja. Este personaje entiende el mundo (su mundo) encerrado en su alcoba. Ahí revive los sentimientos que le produjeron las situaciones en las que se vio envuelto y trata de reflexionar sobre ellas. Todo el texto está enmarcado en la mente del

¹⁸³ María José Bustos Fernández, *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet*, p. 106.

¹⁸⁴ Rosa García Gutiérrez, “El novelista en la frontera Jaime Torres Bodet”, p. 164.

personaje. El lector solo sabe el sentir de Carlos y mediante sus reflexiones, puede intuirse qué sienten o piensan quienes lo rodean.

Esta reflexión muestra, además el desdoblamiento del yo. Situación que es una constante en las novelas de Torres Bodet. Bustos Fernández explica esta preocupación en el escritos mexicano: “El conflicto central, moderno, en Torres Bodet es la fragmentación como «modo de ser» [...] Torres Bodet busca la posibilidad de una centralización en la conciencia del personaje, quien intenta superar la fragmentación y disolución a través de la resistencia a dejarse invadir por la descomposición. Como reacción contra la aceleración de los cambios en el mundo moderno se presenta el intento de concentrarse en el interior de la conciencia para comprobar que ella misma, la falacia de ‘ego’ también estaba fragmentada.”¹⁸⁵

Los críticos que han hablado sobre *Margarita de niebla* apuntan la constante de ser una novela de corte introspectivo, centrada en un solo personaje; así como el uso constante de elementos retóricos propios de la lírica. Al respecto dice Forster: “Efectivamente, la elaboración de un estilo cargado de recursos poéticos es una de las características más notables de todas estas novelas, aunque se nota más en las primeras. Un buen ejemplo se halla en los primeros párrafos de *Margarita de niebla*...”¹⁸⁶ Además, Merlin Forster señala que “*En Margarita de Niebla* con su reducción severa de argumento y su ostentación de estilo literario y poético el autor destaca con éxito las opuestas personalidades de Paloma y Margarita. Con todo, estos dos personajes llegan a ser pretexto, polos encarnados de una posición ideológica, y nunca convencen como personas reales.” Se diría, en efecto, que las mujeres de esta novela, no pueden verse como personas enteras o redondas, dado que ambas complementan más bien al propio narrador personaje.

¹⁸⁵ María José Bustos Fernández, *op. cit.*, pp. 143-144.

¹⁸⁶ Merlin, M. Forster, *Las novelas de Jaime Torres Bodet*, p.207.

En este mismo sentido, Sara Poot Herrera concibe a *Margarita de niebla* como una novela novedosa en su tiempo que coloca “...en un primer plano, las imágenes y las metáforas y en segundo plano, el argumento y la anécdota.”¹⁸⁷ La autora señala, también, cómo el narrador en primera persona “evoca e invoca la figura femenina, y reflexiona sobre sus propios sentimientos...”¹⁸⁸ Situación que analizaremos más adelante, ya que, efectivamente, el narrador se vale del recuerdo de las mujeres para aprender y comprenderse como ser humano.

Para Sara Poot *Margarita de niebla* es

...un ejercicio en prosa de alto nivel profesional, cuyo argumento está al filo de un grado cero de la escritura. Su personaje, Margarita, no se expande semánticamente, sino que su imagen queda perfilada en el primer trazo de la escritura. Su importancia dentro del relato consiste en enfrentar al narrador a su historia. Hay artificio poético en el diseño del texto, pero también resulta, desde una lectura actual, un tanto artificioso.¹⁸⁹

Efectivamente, como señala Poot Herrera, Margarita es un personaje que sirve para que el narrador, Carlos Borja se conozca, reconozca su historia y relate sus sentimientos de manera poética. Margarita es el otro yo en que se mira este narrador. Así, también, Borja es en el que Torres Bodet se refleja. Su personaje es el otro yo del escritor. Rosa García Gutiérrez lo expone de la siguiente manera:

...el conflicto está más bien planteado en términos existenciales y, en particular, en términos que afectaban la definición de la existencia del hombre de letras Torres Bodet en un momento decisivo para la cultura mexicana. Lo que el final de *Margarita de niebla* enuncia es un tema bodetiano por excelencia en los años treinta: la construcción de la identidad personal como elección y renuncia, como

¹⁸⁷ Sara Poot Herrera, “Margarita, Proserpina, el narrador y Torres Bodet”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 368.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 370.

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 372.

responsabilidad y deber y en consecuencia, también como sacrificio con el paisaje de la cultura mexicana de fondo e intersección.¹⁹⁰

Por su parte, Manuel Toussaint, apuntó que *Margarita de niebla*, es “...una deliciosa novela de carácter autobiográfico.” Además de mencionar que “...sus paisajes son también vistos a través de la niebla –horror del color local- y no existe diferencia fundamental entre San Ángel, Cuautla o Veracruz: los tres sitios parecen esbozados por el esfumino de Carrière a quien no en vano parece citar con delectación.”¹⁹¹ Cabe recordar que el lector se enfrenta a la descripción de una ciudad en re-construcción después de la guerra de Revolución. El mismo narrador observa que su ciudad está cambiando, se moderniza.

Asimismo, Alí Chumacero apuntaba, respecto a todas las novelas de los Contemporáneos, que el arte y por ende la novela, debía ser una manera personal de expresión, “la tarea principal consistía en buscar, en forma intencionada y consciente, un nuevo lenguaje que descubriera, hasta desnudarla, la realidad circundante, manifestada con signos diferentes a los que había manejado el modernismo.”¹⁹²

En *Margarita de niebla*, ¿puede observarse la influencia del Modernismo de finales del siglo XIX? Aunque, por supuesto, las novelas de los Contemporáneos rompen con la narrativa del Modernismo, pueden observarse rasgos similares a la novela *El donador de almas* de Amado Nervo. Más adelante revisaré la íntima relación que guarda con esta novela. Ahora me interesa señalar que a mediados de los años 20 el mundo del arte se encuentra influenciado por las ideas vanguardistas. Por esta razón los Contemporáneos comprenden el arte como una renovación, por eso Cuesta apunta: “Esta necesidad de construirse un lenguaje

¹⁹⁰ Rosa García Gutiérrez, *op. cit.*, p.163.

¹⁹¹ Manuel Toussaint, “La obra literaria y educativa de Jaime Torres Bodet”, p.130.

¹⁹² Ali Chumacero, Prólogo, en Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. XII.

personal para representar el mundo; de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada, para dibujar laboriosamente un objeto; de adaptarse diversamente a los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva, es característica del arte contemporáneo.”¹⁹³

La novela de Torres Bodet concentra las ideas vanguardistas: crea su lenguaje, representan su mundo y trata de adaptarse a la nueva realidad. Además, es una novela psicológica, se construye a partir del lenguaje propio del narrador en primera persona y, como novela lírica, detiene o dilata el tiempo narrativo para hacer descripciones complejas y detalladas de entorno, las sensaciones y de los personajes femeninos. La novela resume las técnicas de la vanguardia, “...es sentenciosa, snob y altamente intelectual; y posee, en efecto, una pátina de encanto y frivolidad, pero es un caramelo falso que engaña como la niebla del título porque al final deja un inquietante e inesperado poso de ansiedad y amargura.”¹⁹⁴

Rosa García Gutiérrez señala varios datos importantes acerca de la novela de Torres Bodet. Esta autora considera que lo más relevante de *Margarita de niebla* puede reducirse en tres asuntos:

La primera [...] afecta al personaje; la segunda al estilo, puramente poético [...] y construido a base de metáforas; la tercera tiene que ver con las referencias artísticas –nombres de escritores, músicos, pintores– que explícitamente aparecen en el texto y que actúan como entramado en el que situar lo que estamos leyendo. A ello hay que añadir una posible lectura simbólica [...] en la que el referente es la propia cultura mexicana: en las últimas secciones hay datos que conducen a un paralelo entre los dos personajes femeninos protagonistas –Paloma Margarita– y dos tipos de cultura – la mexicana y la europea– entre las cuales el narrador, profesor precisamente de literatura en lengua española se ve obligado a elegir.¹⁹⁵

¹⁹³ Jorge Cuesta, “Un pretexto: Margarita de niebla de Jaime Torres Bodet”, p.13

¹⁹⁴ Rosa García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 162.

¹⁹⁵ Rosa García Gutiérrez, *Contemporáneos: la otra novela de la revolución*, p. 322.

Efectivamente, estos elementos que anota Rosa García Gutiérrez se desarrollan a lo largo de la novela y el que llama más la atención es la dualidad que representan las mujeres. En realidad, como explica la estudiosa española, esta novela busca representar al hombre moderno: "...el hombre moderno complejo y escurridizo, redescubierto desde la filosofía y la psicología, tema clave, como dijo Villaurrutia, de la literatura de su tiempo."¹⁹⁶ *Margarita de niebla* es la reflexión de Borja para conocerse a sí mismo. Trata de definirse mediante las mujeres que pone frente al lector y que, como se ha dicho, representan una dualidad. Como afirma García Gutiérrez el narrador pone "...en la perspectiva del lector [el] autoconocimiento del narrador, que, como personaje, va además creando y definiendo su 'yo' paulatinamente."¹⁹⁷ Así el lector verá, que Carlos Borja busca definirse ante las diferencias que representan sus amadas.

Por otro lado, Juan Coronado habla, en la antología que realizó de las novelas de los Contemporáneos, acerca de *Margarita de niebla* y el uso metafórico del lenguaje. Ahí sostiene que: "Torres Bodet pone al servicio de la narración todos los recursos de la poesía. Sobre todo la metáfora. Su texto es un arduo trabajo de metaforización que a veces le da una dimensión etérea y a veces un peso de metal difícilmente digerible."¹⁹⁸ Coronado hace referencia al tiempo narrativo que demora o avanza lentamente debido al uso de descripciones metafóricas y simbólicas que Torres Bodet utiliza en su novela. Juan Coronado emite un juicio bastante duro contra la primera novela de Torres Bodet. Para este crítico esta obra es rebuscada y compleja en cuanto al uso de los recursos retóricos: "Partió del concepto de 'prosa artística' y le faltó medida en el intento. No hay momentos 'blancos' en *Margarita*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 324.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 325.

¹⁹⁸ Juan Coronado, "Introducción", en *Novela Lírica de los Contemporáneos*, p.23.

de niebla. La palabra se retuerce en espirales y ondulaciones sin descanso.”¹⁹⁹ Entonces, Coronado explica que esta novela es un primer esbozo de lo que será la prosa más acabada de Torres: *Proserpina rescatada* (1931).

Sin embargo, para Rosa García Gutiérrez, *Margarita de niebla* no es, como señaló Coronado, un texto poco meditado en su construcción. Sino que verdaderamente plasma las exigencias de una novela de vanguardia: “Fragmentada, nebulosa en la configuración de los personajes, lírica metaliteraria, especular en los buscadamente confusos usos enunciativos del autor y el narrador protagonista, *Margarita de niebla* cumplió con los requisitos que se exigían en una novela vanguardista...”²⁰⁰

En realidad *Margarita de niebla*, es la obra que marca el inicio de los elementos vanguardistas y líricos que Torres Bodet continuará en las siguientes novelas. El autor aleja sus obras de la representación mimética realista y “... es en las imágenes de la gran urbe en donde la novela se emparenta de forma más directa con la estética vanguardista en cuanto a su libertad metafórica y el predominio de las imágenes en un movimiento que se aparta de las limitaciones del discurso representativo.”²⁰¹

Es importante señalar que Juan Coronado intenta una breve descripción de lo que considera han sido las influencias de Torres Bodet al escribir esta novela: “*Margarita de niebla* está teñida de franjas románticas y modernistas. Casi podríamos atrevernos a señalar que la novela es vanguardista cuando describe el paisaje (con su velocidad urbana que no quiere saber ya nada de cuestiones telúricas); romántica en su concepción de los personajes femeninos y la búsqueda del ideal, y modernista en algo que podríamos llamar la

¹⁹⁹ *Id.*

²⁰⁰ Rosa García Gutiérrez, “El novelista en la frontera Jaime Torres Bodet”, p. 162.

²⁰¹ María José Bustos Fernández, *op. cit.*, p. 132.

escenografía, el mundo de los objetos...”²⁰² Aunque el mismo Coronado observa que la aseveración antes citada puede ser un tanto “aventurada –y muy esquemática-”, creo que resume de forma simple las ideas que Torres Bodet pudo tener en mente al momento de escribir su novela.

Pedro Ángel Palou en *Casa del silencio. Aproximaciones en tres tiempos a los Contemporáneos*, defiende a *Margarita de niebla* como la obra que guía a sus compañeros de grupo en la prosa poética. Palou deja ver, además, la importancia de este texto en su época al resaltar que fue reeditada, situación poco común al inicio del siglo XX. Asimismo, anota que es una novela que “Usaba todos los recursos de la novela moderna, sin concesiones al gusto mexicano de la época e igual recurría a la mirada plástica y detenida de Proust que al monólogo interior –examen de pausas- joyceano, o a las máquinas metafóricas de Giraudoux.”²⁰³

Del mismo modo, Palou explica que la novela de Torres Bodet, *Margarita de niebla* es una forma de abrirse a la modernidad, es el inicio de una nueva forma de narrar: “En su liquidación del naturalismo [...] la prosa de Torres Bodet lograba el anhelo de Jorge Cuesta –y de los *Contemporáneos*- hacer un arte para artistas, es decir un arte para la posteridad. Sus ejercicios serán moneda corriente en nuestras letras sólo después de medio siglo.”²⁰⁴

Uno de los aspectos que vale la pena mencionar acerca de la prosa de Torres Bodet es la mexicanidad. Y es que los autores del grupo de los Contemporáneos se alejan del realismo presentado por otros autores mexicanos de su tiempo, pero no niegan su ciudad, ni su país. Así, González de Mendoza explica que

²⁰² Juan Coronado, *op. cit.*, pp. 24 y 25.

²⁰³ Pedro Ángel Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a los Contemporáneos*, p. 268

²⁰⁴ *Ibid*, p. 269.

La mexicanidad de la obra de Torres Bodet es íntima, medular. No se externa en las formas, sino en el espíritu. Libros hay salpicados de aztequismos, que recogen cuando en México hay de más coloristas, y, sin embargo de ello, su mexicanismo puede resultar en mera costra, epidérmico. Porque lo mexicano no debe limitarse, como a veces sucede, a lo folklórico, ni a pretexto de un mexicanismo de *jícara*- paralelo al españolismo de *pandereta*- el escritor mexicano ha de vedarse al escribir en forma y con espíritu universales, expresando inquietudes humanas, perceptibles para todo hombre cualquiera que sea su nacionalidad. Cierta peculiar manera de ver las cosas, en efecto, y de entenderlas, cierta actitud ante la vida, cierta particular sensibilidad, el gusto por la imagen, la velada melancolía, la ironía finísima, dan el matiz de mexicanidad.²⁰⁵

Es verdad que González Mendoza se refiere a *Sombras* de Torres Bodet; sin embargo, es una cita que hallo importante para explicar cómo, en la novela que aquí me ocupa, lo *mexicano* es parte esencial de la trama. Los espacios y las atmósferas tienen a México presente constantemente. Por lo que es un elemento que debe tomarse en cuenta. Más adelante, hablaré de los espacios de esta novela.

Es imprescindible explicar que Torres Bodet, como los demás miembros del grupo de los Contemporáneos, fue objeto de severas críticas por la aparente indiferencia hacia la situación político-social de México que aparentemente mostraban en sus textos. Octavio Paz apunta que esta crítica está “mal formulada”, puesto que Torres Bodet fue funcionario público. Paz dice que “esta indiferencia próxima al escepticismo, tuvo quizá un origen histórico, social. Fue una reacción ante ciertas experiencias de la vida mexicana. Niños habían presenciado las violencias y las matanzas revolucionarias; jóvenes, habían sido testigos de la rápida corrupción de los revolucionarios y su transformación en una plutocracia ávida y zafia.”²⁰⁶ Quizá por eso los Contemporáneos no buscaron reproducir los ideales revolucionarios; sino que revolucionaron el arte. El propio Paz menciona “Los

²⁰⁵ José María González de Mendoza, “*Sombras* de Jaime Torres Bodet”, en *Ensayos selectos*, p. 324.

²⁰⁶ Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas*, p. 165.

Contemporáneos se propusieron incorporar la tradición moderna; prosiguieron así la obra iniciada por los modernistas y continuada por los escritores del Ateneo.”²⁰⁷

Asimismo, Rosa García Gutiérrez emparenta al personaje principal de *Margarita de niebla* (Borja puede ser también los personajes míticos Ulises o Fausto) con el conflicto artístico que vivieron los Contemporáneos:

Carlos Borja es también, [...] un hombre Ulises buscando dificultosamente el punto de convergencia entre lo occidental (Margarita) y lo nacional (Paloma), y negociando con una norma histórico-política, la del México de Calles, que lo obligaba a elegir. Así el recurso al Fausto conecta con Ulises como emblema grupal en el contexto virulento de los debates culturales sobre la expresión de la mexicanidad, y con la expulsión o desgarradura que significó para los Contemporáneos que se les negara la posibilidad de conciliar lo mexicano con lo occidental.²⁰⁸

Entonces, como se ha mencionado, los Contemporáneos fueron innovadores de su tiempo. Jaime Torres Bodet consigue revolucionar la “tradición” narrativa en *Margarita de niebla*. Al hacerlo invita a los demás miembros del grupo a dialogar con su *Margarita*, de ahí las coincidencias, que no son pocas, con *Dama de corazones* de Villaurrutia y *Novela como nube* de Owen.

Ahora bien, Jaime Torres Bodet, en el texto “Reflexiones sobre la novela” (1928) aborda los elementos narrativos y poéticos que toda novela moderna de principio de siglo XX debería tener. Como se mencionó más arriba, Torres Bodet se inició en la escritura de novela con *Margarita de niebla* de 1927, y en ella plasmó clara y contundentemente las ideas que explica en sus reflexiones. *Margarita de niebla* representa el nuevo espíritu artístico que promovieron los Contemporáneos, es decir, alejarse del Naturalismo de Balzac y de la novela con tema revolucionario que empezaba a surgir en el México sacudido por la reciente guerra

²⁰⁷ *Ibid*, p. 173.

²⁰⁸ Rosa García Gutiérrez, “El novelista en la frontera Jaime Torres Bodet”, p. 166-167.

civil. Este grupo modifica las letras mexicanas con una narrativa más poética, metafórica y metanovelesca.

Torres Bodet, en el texto arriba citado, dice que la novela ha entrado en un momento de transformación. Al igual que el mundo moderno, la obra de arte exige un cambio, no una desaparición o deshumanización como lo planteó Ortega y Gasset en su momento. Las novelas líricas que escribieron Torres Bodet, Villaurrutia y Owen tienen todo el mérito de la novela moderna, aun cuando conservaron algunas ideas de la tradición anterior, sea modernismo o posmodernismo.

Torres Bodet pensaba que “El problema de novela [...] no es un problema de decadencia ni es un problema de vertebración lógica [...] es más sencillamente un problema de arte, de arte puro.”²⁰⁹ Así pues, para los Contemporáneos la novela, al ser una búsqueda del arte puro, debía acercarse a la metáfora. La metáfora transforma el mundo, porque, como dice Chantal Maillard, metáfora es: “transportación”, es decir, “la metáfora sería el instrumento adecuado para traspasar los límites impuestos por la forma literal del lenguaje.”²¹⁰

Torres Bodet, ahonda en la caracterización de la novela moderna, en su texto “Reflexiones sobre la novela”, ahí sostiene:

“La novela pues, en su realización más perfecta, es un género que no cabe dentro del clasicismo, que se aparta de él de un modo natural, por esencia; porque, en ella, la parte de interés que el asunto suscita domina demasiado al interés que la simple forma pudiera sugerir. En tanto que en la poesía lírica, en el ensayo y aun en la tragedia, es difícil señalar el límite preciso, el fiel en que alternan los platillos de la balanza, en la novela el problema del estilo, si no cesa –no puede cesar nunca en arte–, cambia de centro. De una forma de expresión que era, se vuelve una forma de exploración. En la poesía, el estilo es un frontera; en la novela, un camino.”²¹¹

²⁰⁹ Jaime Torres Bodet, “Reflexiones sobre la novela”, p. 401.

²¹⁰ Chantal Maillard, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, p. 97.

²¹¹ Jaime Torres Bodet, *Op. cit.*, p. 403.

Podemos entender que *Margarita de Niebla*, se construyó a partir de las ideas que Torres desarrolla en el texto antes citado. Esta novela es una manera de explorar las nuevas formas de la novela, que en México había inaugurado *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela. El mismo Torres Bodet en un texto posterior titulado “Margarita de niebla” perteneciente a su Autobiografía afirma que:

“La controversia sobre el arte puro acabó por estimularme para afrontar –no ya en el verso, sino en prosa– las supuestas dificultades del estilo moderno de aquellos días. [...]

Se acercaría más al poema en prosa que a la novela. En consecuencia era conveniente reducir al mínimo el argumento y procurar que los episodios, más que anécdotas vivas, fuesen pretextos para la confrontación de dos sensibilidades: de dos mujeres apenas salidas de la adolescencia. [...]

Lo que interesa señalar solamente es el punto en que las circunstancias me depararon ese placer nuevo: el de amar la prosa. Hasta entonces, mi única expresión literaria había sido el verso.²¹²

Ahora bien, si buscamos más atrás la posible renovación en el arte de novelar, Amado Nervo ya había comenzado a experimentar con la narrativa poética desde finales del siglo XIX. Un buen ejemplo es *El donador de almas*, novela que aborda los problemas de la dualidad humana, como anticipando lo que sucede en las novelas de los Contemporáneos.

La idea de reconocer en el otro a uno mismo, o al menos intentarlo, la planteó Amado Nervo en *El donador de almas*. La sicología del yo, y el *alter ego*, se desarrolla en esta breve novelita que considero un antecedente de las novelas líricas de los Contemporáneos. Desde mi perspectiva, la idea de presentar el *ánima* y el *ánimus* de la sique humana en la mente de un hombre, está desarrollada en *Margarita de Niebla*. Baste decir que Paloma y Margarita son polos opuestos y que nadie las padece tanto como Carlos Borja. La primera es la mujer

²¹² Jaime Torres Bodet, “Autobiografía”, en *Obras escogidas*, pp. 318-320.

que desearía tener, es su *ánima*, y la segunda es la mujer que tiene. La que se parece más a él, es “masculina”, comparte gustos, lee, es su *ánimus*.

La idea del alma dual, la plasmó Jung, quien explica que el alma y la psique humana son diferentes: “En el curso de mis exploraciones de la estructura de lo inconsciente, me he visto forzado a establecer una distinción entre los conceptos de alma y *psique*. La *psique* es para mí el conjunto de todos los procesos psíquicos, así conscientes como inconscientes. Por «alma», en cambio, entiendo un complejo funcional determinado y delimitado, al que como mejor puede caracterizarse es como «personalidad».”²¹³

Ahora bien, la forma en la que Jung se ha dado cuenta de que todo ser humano parece tener varias personalidades son “...los fenómenos del sonambulismo y del desdoblamiento del carácter y de la personalidad”²¹⁴.

Para aclarar los términos aquí usados me remito a Jung; sin embargo no pretendo aplicar dichas explicaciones, de manera rígida a obras literarias. Queda claro que, si bien los personajes son desdoblamientos, como explicaré más adelante, mi intención es detallar estas características del alma, desde el punto de vista literario que es como lo hace Gaston Bachelard, quien considera que la imaginación posee ambos elementos, el *ánima* que representa la ensoñación poética y el *ánimus* que representa la lógica masculina.

Jung sostiene que el alma debe ser completada, y esto afecta a las diferencias sexuales. Esto quiere decir que hombres y mujeres tiene características de ambos sexos y esto es por naturaleza. Así: “Una mujer muy femenina tiene un alma masculina, y un varón muy masculino tiene un alma femenina. Esta contraposición obedece a que el varón, por ejemplo,

²¹³ C.G. Jung, tipos psicológicos, p. 484.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 485.

no es masculino a todo trance y en todas las cosas, sino que lo normal es que posea también ciertos rasgos femeninos.”²¹⁵

“Si en el varón hablamos en este caso de un *ánima*, lo lógico es que en la mujer lo hagamos de un *ánimus*. Como suelen en general predominar en el varón la lógica y la objetividad en su actitud externa [...] en la mujer lo hace el sentimiento. Pero en el alma las cosas son exactamente al revés: el varón, hacia sus adentros, se emociona y la mujer reflexiona.”²¹⁶ Por lo que para ser un ente completo, requiere de otra mitad complementaria, no igual. Si fuera idéntica se repelería.

Jung explica que todo ser humano por naturaleza es doble. No puede ser solo femenino o solo masculino, ya que en su psique tiene ambos estadios mentales, pero uno domina sobre el otro. Para poder llegar al ser completo se debe unir el alma a su complemento. El *ánima* y el *ánimus* son los arquetipos con los que el ser humano se comunica con el inconsciente colectivo por lo que es importante llegar a contactar con él. También son encargados de la vida amorosa: como explica el mito griego, el ser humano siempre busca en los miembros del sexo opuesto a la mitad que le ha sido arrancada. Así, cuando se habla del amor a primera vista es que se ha llenado el arquetipo *ánima* o *ánimus*. Asimismo, si por el contrario existe un rechazo exaltado, estamos ante el mismo polo del alma, ya sea *ánima* o *ánimus*.

En la novela de Nervo se explora la dualidad humana desde la psique del Doctor Rafael que ha recibido como regalo el alma de una mujer, Alda o sor Teresa. Este regalo le trae muchos aciertos en el área médica, pero desazones en el ámbito amoroso. Y es que dos

²¹⁵ *Ibid.*, p. 489.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 490.

almas, no pueden habitar una misma mente. En esta novela se muestra la pugna entre el *ánimus* y el *ánima* del ser humano de manera exacerbada. Porque el hemisferio izquierdo es el femenino y el derecho el masculino: “Alda, con una sutileza de todo espiritual, encarnó el hemisferio izquierdo del cerebro del doctor, dejando confinado el espíritu de éste al hemisferio derecho.”²¹⁷ Aunque en la mente humana sucede que hay, como dice Amado Nervo, el yo y el otro, el caso del Doctor Rafael es extremo, ya que otra alma ha venido a ocupar el sitio de su *ánimus*: “Y cuando Rafael despertó ya entrado el día, merced a un caso único desde que el mundo es mundo, tenía dos almas...”²¹⁸

Sólo el soñador poeta puede unir semejantes elementos (femenino y masculino) de la mente del ser humano en descripciones profundas. Amado Nervo y Torres Bodet logran tal alianza; aunque en *Margarita de niebla* no pueda verse a las almas viviendo dentro de un solo hombre, como en *El donador de almas*; en esta última novela, ambas almas (femenina y masculina) habitan en el cerebro del personaje principal, aunque, desgraciadamente, no es posible que vivan juntas, por lo que una de ellas debe irse para siempre.

En *Margarita de niebla* se tiene una ensoñación poética que permite la idealización. Sólo en la ensoñación puede tenerse contacto con el lenguaje auténtico: “En la ensoñación solitaria podemos decírnoslo todo a nosotros mismos.”²¹⁹ Ahora bien, esta situación puede verse en el ámbito literario “...la penetración psicológica y el análisis del yo íntimo que aproximan al texto a la lírica, transgrediendo intencionadamente la ortodoxia del género novelístico; y las constantes referencias metaliterarias y guiños intertextuales.”²²⁰

²¹⁷ Amado Nervo, *El donador de almas*, p.31.

²¹⁸ *Id.*

²¹⁹ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 89.

²²⁰ Rosa García Gutiérrez, “El novelista en la frontera Jaime Torres Bodet”, p. 162.

En la novela *Margarita de niebla* la dualidad de la psique del hombre se percibe a través de las representaciones femeninas, Margarita y Paloma. Estas dos mujeres son la interpretación de la contienda que Carlos, el protagonista de la novela, tiene consigo mismo; ya que estas mujeres son parte de la mente del personaje principal, puesto que el lector sólo puede comprenderlas como parte de Carlos Borja. Ellas viven mediante las descripciones prolijas que el narrador evoca, ellas existen sólo para las sensaciones que provocan en el protagonista. La existencia de estas mujeres, depende de que Carlos las rememore y en la soledad de su habitación las vuelva a mirar en sus recuerdos. Sólo así, como lectores de la novela, se puede ir conociendo a estas mujeres que atormentan a Carlos.

Margarita de niebla cuenta, aparentemente, una anécdota sencilla: un triángulo amoroso, entre Carlos Borja, Margarita Millers, Paloma y Otto. Sin embargo, este triángulo sólo sucede en la mente del narrador-protagonista. Desde el inicio de la novela el narrador desarrolla la historia por medio de sus íntimos pensamientos a través de descripciones metafóricas. Así, se imagina a Margarita como una mujer ideal, no por su belleza, sino porque le resultaba misteriosa: “La señorita Millers no era sin embargo lo que se llama en sociedad, una mujer hermosa” (p.99). En realidad, Margarita es para Carlos Borja un enigmático recuerdo y sólo puede hacer la representación de la señorita Millers por medio de una remembranza:

La recuerdo en varios planos como si su imagen se reflejara en una fila de espejos paralelos. Es primero, su imagen inmediata la que atisbo: grande precisa, un poco dura a fuerza de realidad, despegada apenas del reflejo que la aprisiona. Luego es otra más pequeña ya abstracta, inundada de mí y otra y otra, siempre retrospectivas, naciendo cada vez de una corteza más antigua de intimidad, hasta la imagen última, pequeña y absolutamente mía. (p.102)

Puede observarse que la mujer que describe el narrador-protagonista está en sus recuerdos. Carlos idealiza a esta mujer, traslada su ideal de belleza a esa imagen evocada y comienza a crear en su cabeza a la mujer ideal. Aparentemente, Carlos se ha enamorado, por lo que las siguientes líneas de Bachelard podrían ser aplicadas: “El hombre que ama a una mujer proyecta sobre esta mujer todos los valores que venera de su propia *ánima*. Y, de la misma manera, la mujer ‘proyecta’ sobre el hombre que ama todos los valores que su propio *ánimus* querría conquistar.”²²¹

No obstante, Borja mira a esta dama como en un espejo que refleja la imagen de Margarita como a él mismo “inundada de mí”. María José Bustos comenta que este juego de espejos se convierte en una necesidad pues “La descentralización del sujeto también se expresa en la novela a partir de las múltiples referencias a los espejos [...] la identidad es un elemento que se escapa continuamente.”²²²

Carlos Borja se proyecta en esta mujer alemana. Describe a Margarita con rasgos más característicos del estereotipo masculino que del femenino: “La firmeza de los tobillos descubría la nadadora y a la jugadora de tenis la solidez de los hombros.” (p.99). A diferencia de Paloma quien, además de ser una belleza más mexicana, aunque hija de franceses, tiene la gracia de la provincia. Así recuerda Borja a ambas mujeres cuando se van de día de campo a Chapultepec “A través de las mangas de gasa, los brazos de Margarita se adelgazan rítmicamente al remar. Los de Paloma desnudos, olvidan el deporte en una gracia perezosa y prefirieron llevar a flor de agua los remos, rayándola en una estría de nácar.” (134).

Además, ha de observarse que se reconoce a sí mismo en Paloma, como sucediera con Margarita. No mira a las mujeres, sino lo que tienen ellas de él: “No veo sus ojos, sino

²²¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.114.

²²² María José Bustos Fernández, *op. cit.*, p. 137.

la mirada con que, en vez de examinarme, parece satisfecha de reconocermé.” (p. 133). Ante los ojos de Carlos, tanto Paloma como Margarita, cumplen la función de espejo. En ellas se reconoce. No se siente un ser ajeno o extraño, sino que está cómodo al de saber que hay en esas mujeres un poco de sí mismo. Al amar a la mujer, Borja se desdobra ante la mujer de sus ensoñaciones, porque son estas mujeres, las que permiten al narrador hacer una novela, escribir por ellas. Y es que, a decir de Bachelard, solamente en el ámbito de la ensoñación el hombre es capaz de crear. Para tener esta inspiración ha de permitirse que su *ánima* idealice: “...la memoria sueña, la ensoñación recuerda.”²²³ Para Bachelard el que ensueña puede crear un conocimiento porque “...la ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. El soñador de ensoñación está presente en su ensoñación. Incluso cuando ésta da la impresión de una escapada fuera de lo real, fuera del tiempo y de lugar, el soñador de ensoñación sabe que es él el que se ausenta, él, en carne y hueso, quien convierte en ‘espíritu’, un fantasma del pasado o del viaje.”²²⁴ Se convierte también en el poeta creador.

La novela está cargada de descripciones que metaforizan la realidad. Borja tiene, como buen maestro de español, el lenguaje a su servicio y expone sus sensaciones y sentimientos con metáforas e imágenes algunas de ellas muy vanguardistas y otras muy al estilo del Modernismo del siglo anterior. A lo largo de toda la novela las metáforas con las que Borja describe a Paloma y a Margarita, ayudan a entenderlo a él también. Sus mujeres se describen por medio de las relaciones que Borja desarrolla con ellas.

Es cierto que las metáforas son usadas por el narrador para comprender a las mujeres, para describirlas y reconocerse. Pero, estas metáforas no sólo actúan como etopeyas o retratos; sino que también llevan al lector hacia el tiempo detenido de la lírica. El tiempo

²²³ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 39.

²²⁴ *Ibid.*, p. 227.

vertical propio de la poesía, se percibe constantemente en esta narración. Como afirma Pedro Ángel Palou: “La máquina metafórica de Torres Bodet no sólo le sirve para distender la temporalidad –romper su linealidad– o disolver al personaje. Es un vehículo de análisis y del pensamiento. Sustituir la anécdota y su linealidad para proceder por selección y simultaneismo. Esto es, en realidad, un vehículo del autor para crearse a sí mismo, para existir como yo lírico.”²²⁵

La obra de Torres Bodet es una manera de entenderse a él mismo. Una de las características de la novela lírica es la autobiografía, o al menos pasajes autobiográficos. Si se ve al narrador más como un yo poético, se diría entonces que, efectivamente, no se habla de las damas en cuestión, sino de la psique propia. Para lograr entender su profundo yo tiene que mirarse en los ojos de otro, reflejarse en el otro. Así lo expone Rosa García Gutiérrez a propósito de las obras de Torres Bodet: “Quien se mira y se observa desdoblado es el poeta en la modernidad buscando su sitio, pero es el drama de un poeta concreto observado: el de Jaime Torres Bodet.”²²⁶

Entonces, el amante es también el amado. Es uno y otro al mismo tiempo. Para darse cuenta de ello requiere de un reflejo en el que pueda ver al amado y verse a la vez. El investigador Ociel Flores considera que un ser está incompleto mientras no se haya unido, por medio del reflejo, al otro; necesita fundirse con el Otro para completarse.²²⁷ Asimismo, María José Bustos afirma que: “Al hablar del otro [...] implica la posibilidad de un ‘yo’ a partir del cual se puede hablar de un ‘otro’ que me es ajeno.”²²⁸

²²⁵ Pedro Ángel Palou, *op.cit.*, p. 264.

²²⁶ Rosa García Gutiérrez, “El poeta en la frontera Jaime Torres Bodet”, p. 175.

²²⁷ Ociel Flores, “La búsqueda del otro: la invención de sí mismo”, p. 157 y ss.

²²⁸ María José Bustos Fernández, *op. cit.*, p. 141.

Ahora bien, si lo que leemos son las evocaciones y los recuerdos de Carlos Borja, estamos ante la memoria de la que habla Torres Bodet en sus “Reflexiones sobre la novela”:

La tercera persona del relato pierde su trascendencia de espectador. Resulta más penetrante delicia la de intervenir en el espectáculo y es por ello por lo que, día a día son más frecuentes las novelas autobiográficas aquellas en que la memoria derrama su caudal en el vaso de formas puras y las ilumina por dentro con el color de la realidad asimilada, de esa realidad posterior que ha madurado ya toda en espíritu y que, apenas por momentos, está viciada de existencia tangible. La mejor cualidad del novelista moderno estará, pues, en su escrupulosa fidelidad a la memoria.²²⁹

Como buen seguidor de sus propias ideas, la novela basa buena parte de la trama en las evocaciones de Carlos. Así por ejemplo, las idas al cine con Margarita son maravillosas porque ahí Margarita es otra, es la mujer que él desearía que fuese todo el tiempo. En estos momentos de la historia el tiempo parece detenido, la trama no avanza. En el cine, Borja puede sentirse atraído por Margarita: “Nos aquieta la penumbra del cinematógrafo en que nos ahogamos. Así nos sumergiríamos. Si fuésemos ya esposos –o amantes– en la tregua del sueño compartido. De los rostros de las estrellas emana la atracción de un reconocimiento.” (p.123) Para el personaje principal atesorar estos recuerdos hace que vuelva a amar a Margarita, ve en ella el reflejo de sí mismo amando el cine.

Más adelante, Carlos Borja comienza a idealizar a esa mujer que ha invitado al cine. Sin embargo, se da cuenta que lo que había querido ver en aquella aparición femenina, entre niebla, no es otra cosa que su propia idea del amor o de la atracción:

Ahora Margarita no es ya la estatua de niebla que vi descender hace una hora del tranvía de San Ángel en el Zócalo. El contacto de otras parejas la dibuja dentro de una influencia maligna. La siento construida del perfume que aspiro, de la música que escucho como si, en vez de ser la muchacha que invité esta tarde al cinematógrafo,

²²⁹ Jaime Torres Bodet, *op.cit.*, p. 405.

fuese ya una de las siluetas que admiro en la pantalla y que están hechas para nuestra imaginación de los colores del tiempo en que las contemplamos. (p. 126)

Como puede observarse, Torres Bodet logra conjugar varios recursos narrativos en su novela, desde el monólogo, hasta la descripción vanguardista. Y, además, recupera muy bien la intención de su personaje: dibujar a la mujer a partir de sí mismo. Otra vez, describe a Margarita desde el perfume que aspira, y la música que escucha, de él y para él. Margarita sólo existe en sus pensamientos como un ser que él mismo va creando. Margarita no tiene una presencia propia, vive porque Carlos le permite vivir en él.

En esta novela, el lector está en el campo de la conciencia del personaje y de las descripciones del otro a partir de sí mismo. El narrador-personaje, justo después de la salida con ambas mujeres el domingo en Chapultepec, observa: “Y porque estoy seguro de que sólo cuando llegue a mi casa y compare sus risas con el silencio de mi alcoba, advertiré la dicha del paseo incompleto, lo apresuro, ante la espectación (sic.) de las amigas, que no pueden explicarse esta veleidad de literato.” (p. 137) Entonces, estamos también en el ámbito de la ensoñación, ya que el narrador discurre en solitario acerca de lo que recuerda de esas mujeres que lo atormentan y que han puesto a trabajar su función deseante. Según Bachelard “La ensoñación idealiza a la vez su objeto y al soñador. Y cuando la ensoñación vive en una dualidad de lo masculino y de lo femenino, la idealización es a la vez concreta y sin límites.”²³⁰

Ciertamente, esta ensoñación de que la habla Bachelard, está presente a lo largo de *Margarita de niebla*. Borja siempre va a la soledad de su casa, más precisamente, de su alcoba, para rehacer en su mente los acontecimientos que giran alrededor de estas mujeres.

²³⁰ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 90.

Esto es, porque en la soledad la mente puede permanecer en estado que permite al soñador hablar y comprender lo que dice, de tal suerte, obtendrá claridad de ideas. Por eso, Carlos Borja, escucha sus ensoñaciones, éstas son las que leemos. Estamos ante la ensoñación poética.

La novela de Torres Bodet busca adentrarse en las profundidades del personaje. Por tal razón, Margarita y Paloma son contradictorias. De hecho, Margarita en sí misma es dual y confunde a Borja. La dupla Margarita- Paloma, presenta, para el narrador, una discordancia que no logra entender. Por un lado la atracción que siente por Paloma; por otro, o la aversión-sedución que le produce Margarita. Y es que, como dice Rosa García Gutiérrez, Jaime Torres Bodet “Inmerso en el psicologismo de la época reconoció la obligatoriedad del novelista moderno de afrontar al personaje con el espectro amplio de sus complejidades y oscuridades, admitir la imposibilidad de conocer al otro, y aceptar las múltiples facetas de cada personaje.”²³¹

Ahora bien, como he mencionado, Margarita es una mujer doble. Para Carlos Borja, después de varias semanas de relación, Margarita le parece una mujer dual. Primero porque solo la ve dos veces por semana; y luego, cada uno de esos días Margarita se comporta como dos mujeres distintas, contrarias. Por un lado, es la mujer femenina que prepara panes y tés, y por otro la mujer moderna poco atractiva, demasiado blanca, sus ojos azules no son tan bellos ante la mirada sorprendida de Borja, porque no comprende cómo fue que Margarita pudo haberle parecido encantadora.

Desde hace mes y medio, veo a Margarita dos veces por semana. Una, en su casa, los jueves. Otra los sábados por la tarde, en el cinematógrafo. ¿Hay acaso en Margarita dos mujeres diferentes? ¿No hay en ella ninguna bien definida aún? [...] Los jueves, Margarita es para mí la hija de familia. [...] Los sábados, voy a esperarla al Zócalo

²³¹ Rosa García Gutiérrez, *op.cit.*, p. 320.

[...] la presión de su mano es [...] más evasiva que el saludo lento cono que me despide los jueves por la tarde junto a la reja de su casa. (p. 121)

Carlos ve en Margarita el reflejo de los recién casados. Para este personaje el matrimonio es una acción terrible en la que los amantes no pueden mostrar el deseo físico ante los ojos de los demás. Hay, en Margarita, un deseo reprimido que a Borja le parece repelente. Puede verla, ahora como una mujer poco delicada y odiosa. Sin embargo, estar en el cine con Margarita es la tregua perfecta, así como en el matrimonio lo son la cama matrimonial y el sueño compartido. En ese lugar tan amado para Carlos, Margarita puede aún resultarle amable, soportable: “De tal suerte, el ambiente del cinematógrafo hace para nosotros las veces de atmósfera en que la noche municipal acostumbra cobijarnos los jueves. Si nos atreviéramos a romper el silencio, no sería para iniciar una conversación nueva sino para continuar la que dejamos interrumpida entonces.” (p. 124)

La monotonía es un rasgo que Carlos Borja advierte al compartir las visitas al cinematógrafo con Margarita. Los rituales que han decidido continuar son el anclaje de la relación. Borja se siente complacido con ello, Margarita prefiere jugar a descubrir elementos nuevos, pero él se empeña en desencantarla. Cuando al final de la película vuelven a la realidad, ninguno de los dos es capaz de sentirse compenetrado, no son parte de un ser desdoblado. Margarita es el *ánimus* y Carlos el *ánima*: ella es la realidad, Carlos la ensoñación, son contrarios que se excluyen. Mientras que los ojos miran el entorno, Carlos mira al pasado:

Los suyos [sus ojos] viajan por un paisaje hecho de realidades abruptas: la cabeza cana de la señora de enfrente, la calvicie del joven muy viejo que la acompaña, el telón de seda roja que una mano invisible recorrió para el intermedio sobre la blancura de la pantalla. Los míos, en cambio, desarrollan un itinerario ideal [...] inventando el pasado: El rostro de Margarita, durante nuestra primera conversación

en el colegio, la sonrisa de sus padres al hablarme de ella, su incapacidad de durar y esa ausencia de de temperamento que le da, como una transparencia a las alas de algunos insectos, el color del clima en que vibra. Cuando intentamos volver a la conversación, nos sentimos sin equilibrio. (p. 125)

Carlos Borja se da cuenta que la mujer que había idealizado entre una niebla maravillosa, al estilo de las diosas, ha perdido su color y su belleza. La mujer idealizada se ha transformado en “una muchacha [de las que] están hechas, para nuestra imaginación de los colores del tiempo en que las contemplamos.” (p.126).

Carlos Borja se pregunta si la mujer que dice amar es una representación del desdoblamiento, “de la dualidad patológica”, que los psicólogos de su tiempo han descrito. En Margarita se observa la dualidad lógica vs sentimiento: la lógica meticulosa de la Señora Millers, en la exactitud con que toca el piano “todo lo que interpreta se convierte, así, en una ecuación de segundo grado.” (p.128). El sentimiento del Señor Millers “El violoncello del Señor Millers se puebla entonces de una atmósfera sentimental.” (p.127). Margarita, entonces, es un poco de estos dos mundos. No obstante, para Borja, Margarita es más la lógica que el sentimiento, en el fondo es más *ánimus* que *ánima*. Por eso, el amor más profundo no puede conseguirse de mano de esta mujer doble. Margarita está vestida de modernidad, es una mujer de trabajo, lectora, estudiada, traductora y el álgebra no le da dolor de cabeza. No es la musa de los románticos que Borja ha querido ver en aquel primer encuentro en el *Buen Retiro*.

Entonces, viene el encuentro con la otra mujer que despierta, de nuevo un deseo amoroso en Borja, Paloma. La otra parte de esta dualidad que ha comenzado a figurarse en Margarita. “Sé que es rubia, de ojos negros. Veintidós años, un novio y un dominio excepcional del francés. Le disgusta la música.” (p.132). Como puede observarse, Paloma es el opuesto a Margarita. Tiene el cabello corto, ha vivido en provincia, es delicada, mientras

a ella le gustan los gansos, a Margarita le atraen los cisnes, cada una tiene su idea particular de la belleza. La elección de los pájaros es también simbólica. Baste recordar que el cisne fue el emblema del Modernismo, y que le guste a Margarita no es una casualidad.

Para Carlos, ambas mujeres llaman su atención “Para verlas mejor dejo de oír las. En un esfuerzo de imaginación, dilato la distancia que me aleja de ellas, deseoso de agregar a la mirada con que me sonríen la ojera del tiempo, porque no sé gozar de ningún placer que no se me ofrezca en el cultivo de la memoria.” (p. 136). Borja deberá repensarlas en la soledad para saber a quién ama, quién le parece más agradable. Es claro que la narración la narración siempre ocurre en el recuerdo del narrador “La realidad de lo que puedo inmediatamente oler, tocar, sentir, me desagrada como un compromiso” (p.137)

Para Carlos Borja, el otro es su propio yo. Comienza una guerra que se desarrolla en la mente del narrador- personaje que trata de comprender quién de las dos mujeres debe ser parte de su vida o alejarse para siempre. Este es un problema, hasta cierto punto psicológico, porque para poder entenderse a uno mismo, debemos mirarnos en el otro. Bachelard lo plantea así “conquistar un alma es encontrar la propia alma.”²³² Entonces, se presenta el tema del yo como un doble. Justamente el desdoblamiento del yo en otro sucede en la novela de Amado Nervo que se mencionó antes. El hombre ama a la mujer que forma parte de sí mismo, la ama porque espera ser amado.²³³ Sin embargo, juntas dos almas en una sola mente, no logran entenderse. Amarse fue una locura que llevó a éstas al desastre, una de ellas termina por sucumbir o morir, en el caso de *El donador de almas*, es Alda.

²³² Gaston Bachelard, *op. cit.* P. 121.

²³³ En la novela, *El donador de almas*, el narrador lo describe así, en un diálogo del Dr. Rafael con su alma nueva: “Alda, los servicios que me ofreces son inapreciables. Merced a ellos podré hacerme célebre y millonario en poco tiempo... Pero hay una dicha que yo ansío más que la celebridad y los millones... Necesito un cariño: un cariño que hace quince años busco en vano por el mundo- la voz del doctor se conmovía sinceramente-. ¿Podrías amarme, Alda?” p. 20.

La dialéctica de lo masculino y femenino se desarrolla en la profundidad de los sentimientos. El símbolo de lo profundo, y por tanto de la ensoñación, siempre será lo femenino, lo menos profundo es lo masculino. Lo interesante se obtiene cuando estos dos participantes de la mente humana deben convivir de manera paralela. En realidad, *ánima* y *ánimus* viven en oposición. Pero cuando el hombre se centra en el *ánima*, el soñador describe poéticamente su entorno. Esto sucede con los textos narrativos de los Contemporáneos, no sólo en Torres Bodet. En estos escritores, se encuentra la ensoñación constante y, por ello, su interés está en la mujer que representa a la ensoñación, a la feminidad. Entonces, Borja quiere tener a esa mujer (*ánima*) que lo ame. Y a su vez lo inspire para la creación literaria más profunda. Finalmente, esta novela habla de la creación poética.

Carlos Borja logra mantener esa ensoñación cuando mira a Margarita, pero una vez que convive con ella, la encuentra antipática, desagradable. Esta mujer le parece tan dual que siente que está con dos Margaritas: la de él y la de casa de sus padres. Por tanto, Borja, decide recrear esta ensoñación sumamente femenina en Paloma. Porque esto ya lo ha hecho antes, ha amado a muchas mujeres. Parece que para Carlos Borja idealizar a la mujer es su actividad favorita, porque así también se afirma a sí mismo como poeta. Ciertamente será entonces, lo que asegura Bachelard: “La ensoñación idealiza a la vez a su objeto y al soñador. Y cuando la ensoñación vive en una dualidad de lo masculino y lo femenino, la idealización es a la vez concreta y sin límite.”²³⁴ En *Margarita de niebla* se lee:

De los síntomas de todas las enfermedades que padezco las que no me equivoco nunca en identificar son los de amor. Puedo precisar qué impresión lo ha precedido siempre en mi historia. Fue, en el caso de María Eugenia, la voluntad de contar esas estrellas que nacen de otros ojos profundos junto a los nuestros. A Luisa la amé sin deseo, por convencimiento. Fría como una ciencia exacta, me apasioné de ella y la tomé como se toma una profesión. Antes de amar a Enriqueta la odiaba tanto que el amor no cambió mucho nuestras relaciones. Era antipática fea, irresistible.

²³⁴ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 90.

Tenía un cutis curtido ya, a los veintidós años, por el salitre de las ambiciones. Hablaba de joyas, de negocios, de literatura con la misma pasión indiferente. No le gustaba nada porque lo pretendía todo y dejó de interesarme, como una mala novela, precisamente cuando empezaba a preocuparse por lograrlo, a fuerza de complicar sus situaciones en enredos. He sido pues, hasta ahora, un corazón lógico.
El caso de la señorita Miller es diverso. (p. 101)

Carlos Borja identifica que se ha enamorado de una manera un poco diferente, porque Margarita Millers le recuerda a “un recuerdo”, es como si la conociera de antaño “¡Hay mujeres así, vestidas de biografía!” (p. 101). Ciertamente, como diría Bachelard, algunas ensoñaciones del *ánima* están llenas de reminiscencias.

Carlos inicia una relación con Margarita que le permite conocerse y reconocerse. Carlos quiere a toda costa, que esta mujer idealizada y proyección de su *ánima*, sea la elegida. Halla en ella feminidad que le encanta, pero también masculinidad que lo confunde. Carlos Borja quiere unir su *ánima* a la imagen de Margarita porque, en términos de Bachelard, “Esas dos proyecciones cruzadas cuando tienen un buen equilibrio producen las uniones fuertes. Cuando uno y otra de esas ‘proyecciones’ es defraudada por la realidad, entonces comienzan los dramas de la vida frustrada.”²³⁵

Claro está que esta novela no puede analizarse desde el punto de vista de la psicología humana, ya que no estamos ante personas reales, sino ante seres de ficción. Lo que sí sucede es que estos personajes proporcionan las claves para poder representar los elementos de la mente humana. Por tal razón, puede verse que Carlos Borja, a la manera de un ser real, se desilusiona de haber elegido a la dama de niebla. Ella no representa el ideal de mujer. Carlos se confunde y quisiera entregarle a Margarita la responsabilidad de cumplir con la idealización que él en su soledad ha decidido conferirle. Cuando la mira a su lado, sabe que

²³⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.* p., 114.

no es lo que él deseaba. Se le escapado la mujer que representaba claramente su mente ensoñadora, se ha ido Paloma.

Aún cuando Borja sabe que ha elegido a Margarita, prefiere pensar en que todo lo que amó de ella en su ensoñación, en la creación poética, volverá. Su optimismo lo acompaña en el viaje aunque piense en Paloma:

Seguramente haber elegido a Margarita para compañera de viaje fue un error. Pero ¿me habría decidido a viajar si ella no me hubiese obligado a hacerlo? Imagino lo que podría ser mi experiencia al lado de Paloma, la absoluta subordinación de ambos a la dulzura equívoca de la costumbre. Cuando dos seres se comprenden tan perfectamente ¿les queda algo más que callar, o morir? (pp.183-184)

Carlos Borja ha elegido vivir con el *ánimus* que le recuerda más a él, al hombre de letras y de música. Ella es extranjera, quizá por eso ajena a la ilusión de la mujer delicada y serena que quiere ser amada e idealizada. Margarita ha unido su alma, también con un igual que no se complementa, sino que se desconocen. Ante tal incomprensión, Margarita Millers ha vuelto a hablar de *usted* a Carlos, para alejarse y llevar su relación a la indiferencia que representa el matrimonio²³⁶.

En este triángulo amoroso, Otto, el amigo de Margarita aparece como el tercero (o cuarto) de la proyección o desdoblamiento de las almas, para retomar los términos que usa Bachelard. Para Margarita, el otro en quién ha vertido sus deseos es Otto. Del mismo modo, Paloma ha visto en este hombre alguien a quien admirar. Esto puede observarse, tanto en la larga carta que Borja le escribe a Paloma, como en el viaje a Cuernavaca. Otto es el *elemento*,

²³⁶ Esta situación del matrimonio fallido y desagradable se repite en las tres novelas: *Margarita de niebla*, *Dama de corazones* y *Novela como nube*. Es un motivo importante en la triada, ya que todos los personajes principales de estas novelas líricas ven el matrimonio como una especie de castigo. En *Novela como nube* esto es más claro, simplemente por haber recreado el mito e Ixión.

el ser, el *ánima* que entorpece el pensamiento despejado de Borja. Sin este otro, Carlos no tendría muchas dudas en elegir a Paloma. Cuando Carlos se da cuenta que Otto podría ser el que le quite el amor de Margarita, se convierte en un ser inseguro, y más reflexivo aún de lo que ya era. “Sentí los ojos de Margarita viajar de los míos a los de Otto con una paciencia escrutadora y, por primera vez, psicológica.” (p. 143)

Además, Margarita tan “masculina” en su pensar y en su actuar, parecía desaparecer frente a Otto. Este hombre alto y atractivo, así como era masculino, también era delicado. Borja aprecia así a Otto y Margarita: “Al contacto con Otto, advertí en Margarita una especie de empequeñecimiento gradual. Cada palabra de su amigo la hacía dar un paso atrás en la perspectiva del tiempo, de suerte que una conversación un poco larga la hubiera hecho desaparecer.” (p. 142). Margarita parece desvanecerse como niebla ante la mirada y las palabras de Otto. Pero es en este momento en el que Carlos ve que Margarita lo ignora, prefiere viajar en las palabras inteligentes de Otto. El mismo Carlos Borja se siente minimizado, en realidad esa descripción que hace de Margarita anulada frente a la mirada de Otto se vuelca sobre sí mismo, pues cuando se compara con este hombre, Borja está igual que Margarita desdibujado, desaparecido frente a la mujer que cree amar:

La conversación transcurrió durante un cuarto de hora a mi lado en una absoluta indiferencia de mí. La sentía flotar sobre un mapa de ideas y de nombres borrosos. Sólo las frases de Margarita, silbantes como flechas y lúcidas, traspasando el blanco que les ofrecía el silencio de la señora Millers, herían de tarde en tarde mi atención. Las respuestas de Otto hubiesen hecho desconfiar a Newton. Desmentían la gravedad. Oscilaban en la indecisión y, al desaparecer, nadie hubiese podido afirmar que cayeran. Acaso simplemente se evaporaban. (p.143)

La velada en casa de los Millers continúa. Todo en honor de Otto. Mientras, en la memoria de Carlos, al recordar los ojos de Otto, su figura, su fragilidad, reflexiona sobre sí

mismo y cómo este ser lo intimidó. Carlos Borja, igual que Margarita Millers está conmovido ante el compatriota de los dueños de la casa. Al describir la mirada escrutadora de Margarita, su lejanía cultural y generacional, Carlos se cuestiona para sí cómo esa mujer vuelve a ser interesante al enfrentarse a un rival de amores: “¿Me atreveré a confesarle, Paloma, que por todas estas razones, la presencia de Otto me intimidó? Tal vez. Pero no quisiera ver yo mismo claramente lo que hay en el fondo de esta antipatía. Tengo miedo de que refleje, contado por un bisel quebradizo, el rostro de Margarita, ya dispuesto en mi contra.”(p. 146) Así, la presencia de Otto y de Paloma (debe recordarse que la carta en la que Carlos describe todo esto la dirige a Paloma) hace pensar a Borja en la importancia de Margarita en su vida. En realidad, Borja al igual que Margarita es neblinoso cuando un hombre como Otto se pone frente a él.

Otto llega para contrariar al personaje principal. Carlos mira a Otto como un ser enfermizo que llama la atención de sus mujeres: Paloma y Margarita. Ahora es este hombre el que tiene la atención de las dos mujeres. Carlos sabe que Paloma quiere la atención del delicado alemán: “Convencida del interés que, en Otto más que en mí, producían los cambios bruscos de temperatura, el variable clima, la inestabilidad perpetua de Margarita, Paloma trataba de perder el equilibrio natural para adquirir aunque fuera artificialmente, la atención de Otto.” (p.151). Sin embargo, Carlos Borja nota el silencio de Paloma y se cuestiona gravemente qué está pasando. Por qué esta mujer no busca acercarse a Otto, entonces, elige la suposición que lo lastima: Margarita ha confesado a Paloma su relación con Otto. Carlos ahora más que nunca no puede dejar de pensar en Margarita.

Más adelante, Carlos no puede evitar reprocharle a Margarita que se exprese despreciativamente hacía Paloma, lo que en realidad muestra el desagrado por Otto. Mira a

Margarita con rencor, incluso asegura que la odia “¿Cómo saber si la quiero ahora que estoy seguro de odiarla?” (p.155). Margarita se expresa de Paloma como una mujer aparentemente sumisa, reflejo de la mujer mexicana, que no tiene la cultura inherente que acompaña a la alemana, Paloma prefiere ser reservada, Margarita confunde esta cualidad con egoísmo. Carlos puede ver las dos caras de la mujer: Margarita es risueña, habla, Paloma es callada y delicada. Borja entra en una encrucijada mayor, ¿ama u odia a Margarita? ¿Realmente quiere a Paloma? : “¿Estoy –yo que la estimo- seguro acaso de querer a Paloma la mitad de lo que Margarita –que no la estima- la quiere?” (p.157) Al respecto Rosa García comenta: “Es interesante que a lo largo de la novela Torres Bodet sea consciente de la diferencia entre la cultura europea y la mexicana y repita los argumentos que ya utilizó en su reseña sobre La deshumanización del arte, pero el conflicto estriba en la obligación traumática que no se corresponde con su impulso interior de conciliación.”²³⁷ Desgraciadamente, Carlos ha elegido a la mujer europea.

Carlos Borja pronto se da cuenta que está frente a dos mujeres tan distintas, con cualidades diferentes que desea comprender. Por sus características las almas de las mujeres en esta obra Margarita es *ánimus*, Paloma es *ánima*. Esta última no comparte las mismas ideas de Margarita, ni los placeres de Carlos. Sólo Otto podría quererla, Paloma lo expresa así: “Sé que él me aceptaría tal cual soy solo se decidiera a mirarme. Pero es que a pesar de lo mucho que nos tratamos, no me ha visto jamás.” (p. 157). Paloma, como reflejo del ensoñador, es decir, de Carlos invita a que reflexione sobre lo que piensa acerca de Otto. Ambos saben (Paloma y Borja) que nada más que el interés que muestra Otto por Margarita les desagrada. Paloma es el reflejo de Carlos: ““Carlos no trate de convencerme de lo que no

²³⁷ Rosa García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 168.

cree. Usted no toma en serio lo que ha dicho de su vejez y de la juventud de Otto. Lo que le desagrada es el interés que muestra por Margarita (y a mí también)’.” (p. 158). No cabe duda que Paloma conoce bien la mente de Borja. De cierta manera, Paloma es parte de la psique del narrador y le da las respuestas que él mismo teme escuchar. Sólo el miedo de perder a Margarita hace que Borja la imagine con amor, con la nube con que la miró la primera vez. Así es como la tiene en sus fantasías cuando habla por teléfono con ella:

Una nube la abulta en la frente; otra, como una mirada, se le adormece en lo ojos y los visillos de encaje, rizados por el viento, descorren sobre sus labios elásticos una sonrisa intermitente, bordada de espuma. [...] El retrato de aire de Margarita en la alfombra, proyectado por un reflejo del sol y la comunicación deshecha me abandona definitivamente en la orilla de un mundo nuevo. (p. 162).

Ahora, Carlos Borja, un año después de haber encontrado en Margarita la silueta del amor, sabe que nada puede ser peor que no tenerla. En un desdoblamiento, como yo le llamo, Carlos va al *Buen retiro* donde Paloma trabaja dando clases de francés. Va a encontrarse con su femenino. El hombre va a buscar a su *ánima* para que le ayude a acercarse a su *ánimus*, para encontrarse a sí mismo:

Nuestras primeras palabras acerca de Margarita nos aproximan más que una pregunta cualquiera sobre nosotros mismos. Tanto como yo, Paloma es de esos seres, que por disimular su egoísmo, lo colocan en los demás. Avaros, esconderían su tesoro en un jardín ajeno, más seguros de esa tierra que de la propia. Además, el pensamiento de Margarita no reúne porque de ella parten y en ella coinciden los caminos de nuestro recuerdo y, aun cuando pudiéramos llegar algún día a odiarla, la queríamos siempre con la memoria de nuestra desprendida amistad. (p. 165).

Así es como Carlos se une a Margarita mediante Paloma. Ella le hace ver que debe estar con Margarita. Esta última se va de viaje y no quiere separarse de Carlos, Paloma lo sabe. La felicidad del narrador está en saber que Margarita lo quiere cerca. Despide a Paloma

con un beso en la nuca, no hay contacto con los labios sensuales de otra mujer, sino “la pureza de contornos, la sonrisa y el perfume interior de los labios de Margarita. De cuyo pensamiento estamos inundados.” (p. 166).

En este momento, Carlos ha dejado de lado a su femenino, para ir a encontrarse con su *ánimus* y reconocerse en Margarita, otra vez, por última vez. La decadencia del personaje principal llega cuando se une a la familia Millers. Carlos y Margarita se casan. Carlos, ahora se da cuenta que no sólo ha dejado ir a la mujer que es más su complemento ideal Paloma, su *ánima*. En cambio, ha elegido a quien representa un choque con su cultura: “preferiría figurar, como Margarita, dentro del grupo de los seres que emanan de un cultivo elaborado de la tradición. Pero todo me hace creer que, al contrario, que mi cultura -como la de Paloma- está fabricándose en mí.” (p. 177). Como explica Rosa García Gutiérrez: “La novela termina con la incógnita sobre el futuro, en dudas sobre la decisión pero con la conciencia trágica de la desgarradura y una elección –libertad como deber– que es también una renuncia.”²³⁸

Como puede observarse, Carlos Borja no se conocía del todo bien, sino hasta que se encontró frente a Margarita-Paloma. Ellas le mostraron lo que él es y representa. Sin embargo, ya es muy tarde para cambiar de decisión y Carlos tendrá que aprender a vivir con Margarita en un matrimonio del que se arrepiente. Margarita sigue haciendo comentarios desagradables sobre Paloma “-¿Se fijó usted Carlos –exclama –en esa muchacha tan fea que acaba de salir? ¡Cómo se parece a Paloma!” (p. 186).

La idea de que Margarita y Paloma representen una extensión del narrador-personaje es interesante, ya que como pudo observarse, en realidad Carlos Borja ha sufrido una

²³⁸ *Ibid.*, p. 166.

transformación. Su psique le ha hecho pasar por varios eventos en los que Margarita y Paloma muestran una parte del ser interior de Borja. Ellas comparten con él, por un lado los gustos culturales, y por otro la cultura. La extranjera contra la mexicana, y así Carlos ha observado su propia vida, su papel en el mundo. Desgraciadamente, no ha logrado darse cuenta a tiempo que lo mejor era permanecer al lado de la mujer poco culta pero sencilla, la que en realidad completaría su ser.

Uno de los elementos trascendentales para el estudio de la novela lírica de los Contemporáneos es el manejo temporal. En *Margarita de niebla*, Torres Bodet logra dilatar el correr del tiempo mediante el uso de las metáforas en las descripciones poéticas. El lector está ante una historia que relata un año en la vida de Carlos Borja y Margarita Millers. Sin embargo, el uso de las descripciones hace que la novela pase de la continuidad de las acciones a la observación detenida de ciertos eventos que han cambiado la visión del narrador o bien, que le permiten reflexionar sobre su propia existencia.

En la novela *Margarita de niebla* Jaime Torres Bodet logra mantener el tiempo vertical con la intención de mostrar su maestría en la poesía. Logra que la lírica se una a la narrativa y, con ello, como él mismo dirá en “Reflexiones sobre la novela”, llevó a que novela adquiriera modernidad, y el resultado es, en palabras de Rosa García Gutiérrez: “textos [...] más poblados por sensaciones, pensamientos o emociones que por personas: sensaciones, pensamientos o emociones impuestos por esa ‘memoria’ que el novelista librera y disecciona aprovechando el desdoblamiento autor/personaje para convertirlos a veces en ideas y a veces, como veremos en complejos y poderosos símbolos de doble rostro.”²³⁹

²³⁹ *Ibid*, p. 161.

Como he dicho, Torres Bodet se vale la descripción para detener el tiempo, Edelmira Ramírez lo explica de la siguiente forma:

Para introducir las descripciones, los narradores o los personajes se valen de diferentes medios, uno de los cuales es el recuerdo o la evocación: se trata de una descripción reconstructiva a partir del mecanismo del recuerdo. Hay que notar que el procedimiento es complejo, pues exige del narrador el esfuerzo de traer a su memoria una imagen del pasado y al actualizarla da pie a alteraciones en la imagen original que intenta trasladar a la descripción de su presente narrativo.²⁴⁰

Así, la historia de Margarita y Carlos es conocida mediante los recuerdos del narrador, cuando él, en su soledad reflexiona lo que le ha sucedido y lo que ha sentido.

Hay momentos específicos en los que la narración se distiende para dar paso a la reflexión del personaje principal. Se detiene para hablar de Margarita y su recuerdo. Para escucharla hablar en sus recuerdos. Por ejemplo “¿Qué significado tiene para ella la palabra pasión? La pronuncia con ese tono ambiguo al que se adaptan torpemente los labios, queriendo advertir sin duda que se trata de una palabra que no sienten.” (p. 109). El narrador describe de manera agradable cómo para la señorita Millers, al ser extranjera, las palabras en español parecen no tener significado claro.

En cuanto al uso de las imágenes al puro estilo de la vanguardia basten algunos de los ejemplos más notorios:

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

²⁴⁰ Edelmira Ramírez Leyva, “La descripción en la narrativa de Torres Bodet”, en *Los Contemporáneos en el laberinto del crítica*, p. 69.

Borja habla de su camino a casa. Ha dejado el colegio del *Buen Retiro* atrás, así como la belleza femenina que acaba de hacer un examen: la Srita. Millers, que hasta ahora no tiene nombre, sólo apellido. En esta narración acerca del camino a casa en el automóvil, puede verse la influencia de las vanguardias. El narrador no busca describir el camino monótono, sino lo que su mente va sintiendo al conducir el auto hacia su casa. Incluso, la comparación al final del párrafo deja un sabor a vanguardia: “la sencillez de las cosas como una palanca fácil de maniobrar.” Se nota la intención de abordar elementos de la modernidad que ha llegado a México, no sólo en las cosas, sino en el lenguaje.

En otro momento, Carlos decide describir los momentos desagradables que ha pasado con Margarita así: “El aire que, junto a ella, parecía hecho ángulos agudos, se torna esférico, arredondado los vértices de las casas sobre cuyos perfiles, los números giratorios de los anuncios eléctricos proyectan un invariable problema de geometría en el espacio.” (p. 126) Esta metaforización del espacio explica, además, el sentir del personaje principal frente a esta mujer que le deja una sensación de alivio cuando se va. Esta ciudad descrita tiene el caos en sus paredes, lo que antes era estético ante los ojos de Borja, hoy le resulta incomprensible. Esta ciudad llena de luces que no forman belleza, sino que la destruyen. Sucede lo mismo con Margarita, ha perdido su encanto.

Para detener la narración, Carlos Borja no sólo se vale de imágenes que recuerdan la vanguardia. El Modernismo está presente en varios momentos de la historia. Mientras visita Margarita, Carlos es dirigido al salón en donde puede observar los diferentes componentes de una colección de regalos y adornos del siglo pasado, entre ellos una pintura de la señora Millers:

Del muro, cuelgan algunos retratos. En el centro, una acuarela representa a la señora Millers en el momento de entrar a la solidez de los treinta años. El acuarelista anónimo

la inmovilizó en una actitud que debió ser, entonces, muy elegante porque resulta ahora absolutamente ridícula. Un pie calzado con una zapatilla de baile, avanza bajo la falda de raso azul oscuro. Como un aroma, la blancura de los hombros emana del jardín de encajes que florece la parte superior de su vestido; en sus manos las sortijas se llenan de zafiros ante el reflejo de la falda azul y los ojos se profundizan bajo las plumas del sombrero enorme que la cabeza soporta con una elegancia vecina de la habilidad. (pp. 114-115).

De esta manera, al estilo modernista, la mamá de Margarita Millers se enfrenta a la belleza de la fotografía moderna de su hija, quien a su lado ella posa frente al fotógrafo: “Lleva un vestido claro, de líneas muy simples. Está con sombrero y todo lo expresa en su actitud, el júbilo inteligente de vivir.”(p. 115). El narrador, en su memoria, ha reelaborado ambos cuadros, uno viejo, el otro moderno. Al hacerlo el tiempo quedó suspendido. No hay acciones para narrar, porque sólo está Borja frente a las dos mujeres de retratadas.

En *Margarita de niebla*, como en las novelas líricas de los Contemporáneos, el espacio donde se desarrollan las acciones cobra vital importancia. Basta recordar que México acaba de pasar por el momento convulsivo de la revolución. En estas novelas, el México moderno está descrito y aunque se hable poco o nada de la situación social o política de los años 20, la invitación a adentrarse en las venas de nuestra ciudad es notoria. Cabe mencionar que también miran a la provincia, aunque interesa más la ciudad cambiante que ha iniciado su paso a la modernidad.

Por un lado, observamos a la ciudad de México tradicional que está en el proceso de cambio. Una de las consecuencias de la revolución los cambios de nombres y estructura de la ciudad, con las que Carlos Borja describe su camino hacia el *Buen Retiro*: “Son nombres del antiguo México que las juntas municipales no han logrado todavía sustituir con los apellidos de sus miembros, nombres de personas o de costumbres desaparecidas que presentan un encanto peculiar.” (p. 106).

La señora Millers ayuda al joven Borja a comprender mejor esa ciudad de México que crece rápidamente “Usted es muy joven, señor Borja y no recuerda el México que yo conocí. Terminaba en la estatura de Carlos IV...”²⁴¹ Para Carlos Borja esa imagen que dibuja en sus recuerdos la señora Millers le parece inalcanzable, inimaginable. Pues, para Carlos los recuerdos que uno conserva en la adultez son selectivos. Además, porque “En los lugares en que se vive, el recuerdo dura poco.” (p. 119)

En el México de los 20, la ciudad sigue su crecimiento. Las casas que se construyen en la lejanía del terreno baldío, poco a poco van sumergiéndose en las demás edificaciones. Pronto los límites dejan de serlo y se unen a la ciudad. Sin embargo, la vida cultural sigue siendo en el Zócalo, y arribar a él en tranvía es lo más común.

Luego la diversión sucede en otro lugar que representa la vida cotidiana del México del siglo XX: Chapultepec.

Soy el primero en llegar a este rincón del bosque en que nos espera la cita. Mi puntualidad no me pesa. Desde el banco en que me instalo, veo rodar las sombras de las nubes por el césped de la colina. El cielo pone entre las hojas, aprovechando los claros de la enramada, pequeñas incrustaciones de mica. Respiro un aire que maduró la vecindad del agua y las voces de los niños, atenuar el silencio, parecen más interesadas en traducirlo que en deshacerlo. Pasan por la avenida grupos de muchachas que llevan el domingo en los ojos. Algunas se han hecho los trajes con dos metros de brisa. La más esbelta va vestida de agua. La falda le dibuja el cuerpo con tan audaz penetración que, al sentirla, el pudor abre apresuradamente sobre sus hombros una sombrilla de papel. (p.131,132)

²⁴¹ La estatua de Carlos IV está enfrente del Palacio de Minería, fue diseñada por Manuel Tolsá, fue colocada en varios sitios antes de llegar al lugar en que se encuentra ahora. Para la época de la que habla Torres Bodet en este texto, la escultura se encontraba en la primera glorieta del Paseo de la Reforma, ya que se encontró ahí desde 1852 hasta 1979.

La ciudad, como las mujeres, está descrita de manera poética. Este sitio simboliza sin duda el regreso a la cotidianidad y a las costumbres más familiares del México del siglo XX. Pase lo que pase en el entorno social, la vida de los mexicanos se desenvuelve con cierta naturalidad. Aquí, el domingo es de descanso, de amores, de juegos. Luego, en el lago hay que remar para disfrutar de este paseo dominical: “Propongo un paseo en barca por el lago. Dichosas de una perspectiva de actividad dentro de la alegría del domingo inútil. Las muchachas aplauden el proyecto.” (p. 134)

Otro espacio simbólico es la casa de los Millers. En ella puede verse la vida moderna de los extranjeros en México. La casa es muy importante para la vida de Borja. En casa de los Millers, Borja recorre el mundo a través de las historias y las fotos, los cuadros y los recuerdos. Ahí también es donde conoce la otra faceta de Margarita, la hija de familia culta, amante de la buena música. Margarita le explica a Carlos que sus padres viven en las afueras de la ciudad de México: “Ellos viven en San Ángel en una casita de campo de donde no salen sino a los conciertos de música clásica en la *Sala Wagner*, todos los miércoles.” (p.109).

La casa de los Miller se observa como un ente que cobra vida mediante los recuerdos. Borja pasa sus tardes de jueves con Margarita en la casa familiar. Bachelard explica que el espacio de la casa: “Es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad, distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa; desarrollar una verdadera psicología de la casa.”²⁴² Así la casa de los Miller es un cúmulo de recuerdos del siglo que acaba de terminar. Sobre todo la sala es el sitio central, Bachelard explica que “...en la casa familiar, un soñador de refugios sueña la choza, en el nido en rincones donde quisiera agazaparse como un animal en su guarida.”

²⁴² Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p.48.

²⁴³ Así, en *Margarita de niebla*, Borja observa esa sala como el rincón de los recuerdos familiares, que no tienen ya sentido en la modernidad del siglo XX. La señora Miller quiere hablar de su sala y sus recuerdos, Carlos Borja los transcribe en su memoria de la siguiente manera:

“Ahora viajamos sobre un río de recuerdos sentimentales. Me enseña en cada objeto la isla donde vivió un instante de felicidad. –Vea usted –me dice – no nos gusta tener a nuestro lado sino aquellas cosas que están ligadas a nuestra vida por un afecto. Todo lo que hay en esta sala me lo ha regalado Federico. Conservo junto con las facturas, las cartas que me ha escrito al entregarme cada uno de los muebles...” (p. 116.)

Al terminar de explicar cómo es esa sala, la señora Millers narra cómo salieron de Alemania y su travesía por el mundo. Hasta llegar al México antiguo que ahora ya es un recuerdo, Carlos se cuestiona: “¿Dónde estará la imagen del México que vieron los ojos de la señora Millers? [...] La casa construida en el terreno baldío, la calle se ensanchó devorando la casa construida hacen y deshacen la figura de la ciudad de suerte que al cabo, lo que de ella recuerda el vecino más antiguo es –con escasas diferencias –lo mismo que conoce el turista: Un conjunto de habitaciones, una pausa, un paseo.” (p. 119).

Al final cuando los Miller deben viajar a Veracruz la casa pierde objetos que representan el modernismo, el cambio de siglo. Los Miller se deshacen de ellos para ir en busca de nuevos recuerdos: “Sólo quedan los recuerdos que una intimidad más antigua avalora: el jarrón de porcelana con dragones de tamarindo, la pistola renacentista recamada de amorcillos ventrudos y, en la pared, las fotografías de la señora Millers y de Margarita,

²⁴³ *Ibid.*, p. 61.

asomándose al marco de las horas felices en que fueron obtenidas, para asistir al espectáculo de su presente felicidad.” (p. 170).

Finalmente, el espacio simbólico de la habitación en la que Borja se desenvuelve y discurre sobre el amor y las mujeres. Es el espacio interior del alma. El lector tiene indicios de que sus elucubraciones suceden en la noche. En la ensoñación nocturna de una alcoba es donde Carlos Borja dibuja los recuerdos que leemos a lo largo de toda la novela. Sólo en el capítulo VII, puede hallarse la descripción del espacio donde Carlos reflexiona, curiosamente, previo a rasurarse recuerda “...el silencio de la alcoba, recién electrizado por el despertador, se puebla con la voz artificial con que Paloma me recomendó ayer en la noche, al despedirse, una puntualidad que no será ella la primera en cumplir.” (p. 145). Carlos va recreando los acontecimientos en su alcoba que no es descrita en ningún momento, sólo se evoca a partir del recuerdo nocturno. Por ello, desde el punto de vista simbólico ese lugar donde suceden los recuerdos es la alcoba de la memoria.

Como se observó, *Margarita de niebla* recrea el tipo de novela lírica que describí antes. En ella el personaje-narrador se desdobra para entenderse. Se mira en el otro para comprender su lugar en el mundo y escribir poéticamente sus ensoñaciones. Asimismo, el tiempo se dilata. Las descripciones a veces vanguardistas, otras más “recatadas”, alargan las acciones. También el espacio adquiere una importancia simbólica. En esta novela puede ser el interior del poeta y, también, el cambio a la modernidad. El final, trágico, muestra la imposibilidad de poseerse, o bien de escribir libremente, el poeta parece sentirse atrapado en un entorno literario que marcaba como tendencia un realismo que no concuerda con la modernidad que entra por las calles del México de 1920.

Viajar para encontrarse, *Dama de Corazones* de Xavier Villaurrutia.

Uno de los poetas más importantes de la primera mitad del siglo XX es Xavier Villaurrutia. Su obra poética, dramática y crítica de arte ha sido estudiada y elogiada; sin embargo, la novela *Dama de corazones* –única escrita por este autor– no se ha tomado en cuenta como esencial en la obra de Villaurrutia, sino hasta hace pocos años por algunos especialistas que mencionaré detenidamente más adelante. Así pues, esta novela lírica, parte de la “trilogía” (junto con *Margarita de niebla* y *Novela como nube*) que me he propuesto analizar, presenta un “juego de espejos” representado por las mujeres. Esta dama de corazones es un reflejo del personaje principal quien ha hecho un viaje a la casa de su infancia para encontrarse y comprenderse en la mirada de Aurora y Susana. En este viaje el lector también está acudiendo al descubrimiento de una nueva forma de comprender el arte, Villaurrutia también descubre una poética en las páginas de su novela. Comenzaré con una breve reseña biográfica del autor.

Xavier Villaurrutia nació en 1903 en la Ciudad de México y murió en 1950 a causa de una afección cardíaca. Villaurrutia asistió al Colegio Francés, a la Escuela Superior de México y la Escuela Nacional Preparatoria. Durante su estancia en la Escuela Nacional Preparatoria conoció a los futuros literatos Salvador Novo y Jaime Torres Bodet. Cursó la licenciatura en Derecho; sin embargo, abandonó los estudios para dedicarse a la literatura. Sus primeros poemas aparecen en 1919, en ellos se observa la influencia del simbolismo Francés y del Modernismo mexicano, así como del español Juan Ramón Jiménez.

Más tarde, junto a Torres Bodet y Ortiz de Montellano fundó la revista *La Falange* en 1922. Durante los próximos años publicó sus poemas en diversas revistas literarias. Después de que *La Falange* dejó de publicarse en 1923, fundó, al lado de Salvador Novo y Torres Bodet otras revistas de gran importancia en el ámbito literario de México: *Ulises* en

1927 y *Contemporáneos* en 1928. En estas revistas se publicaron textos de artistas de talla internacional y nacional. En ellas se aglutinaron magníficos escritores comprometidos con una tarea de depuración lingüística, de apertura y renovación del quehacer poético. Asimismo, en 1943 impulsó, junto a José Bergamín y Octavio Barreda, la revista *El hijo pródigo*.

Sin embargo, la revista modernizante más trascendente en estos años fue, a decir de Jorge Schwartz, *Contemporáneos*, así lo explica:

Por fin, la revista *Contemporáneos* (1928-1931) es la más importante en términos culturales, en el México de los años veinte. No aparece teñida por preocupaciones políticas. En sus cuarenta y tres números se encuentran los nombres de los fundadores de la poesía mexicana moderna: Carlos Pellicer, Xavier de Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y otros. *Contemporáneos* se mantiene atenta a las artes plásticas [...] y se preocupa en traducir autores europeos y en divulgar poetas hispanoamericanos como Huidobro, Neruda, Borges. Por otro lado, la revista ignora totalmente a la verdadera vanguardia mexicana excluyendo de su vasto repertorio a los estridentistas.”²⁴⁴

Xavier Villaurrutia siempre defendió la independencia del arte, se oponía al nacionalismo cultural y propuso una literatura mexicana moderna, acorde con la modernidad que respiraba el mundo. Así lo demuestra su obra poética, sobre todo.

Villaurrutia publicó tres volúmenes de poesía, *Reflejos* (1926), *Nostalgia de la muerte* (1938) y *Canto a la primavera* (1948). Alí Chumacero en su prólogo a *Obras* de Xavier Villaurrutia hace algunas precisiones sobre el trabajo de Xavier Villaurrutia, entre ellas asegura que su poesía tiene tres etapas bien marcadas. Una primera que muestra ciertos titubeos en la construcción “se hace patente su predilección por el engaño del juego –de

²⁴⁴ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, p.311.

palabras y de ideas— que llega a confundirse con la inteligencia”.²⁴⁵ Esto lo dice respecto a “Primeros poemas” y *Reflejos* (de la edición *Obras* del Fondo de Cultura Económica). Asimismo, Chumacero asegura que su mejor época creadora es *Nostalgia de la muerte*, y lo califica como el libro central de la obra de Villaurrutia; en él, “la emoción se somete a la estricta vigilancia de las facultades intelectuales en un justo equilibrio que lo hizo escribir sus más hondos poemas”.²⁴⁶ Esta aseveración es constante en varios críticos, la mayoría de los cuales consideran que los “Nocturnos” son el apartado más interesante de la obra de Villaurrutia. Finalmente, Chumacero dice que en la última parte del trabajo poético de Villaurrutia “la emoción se sobrepone a la inteligencia con tal ímpetu, que la obliga a restringir su ejercicio sólo a la superficie de las formas métricas”.²⁴⁷ La poesía de Villaurrutia se ha caracterizado como “inteligente”, en la que el intelecto se impone sobre la emoción; muchos de los poemas de este autor muestran cómo los sentimientos se conjugan en formas métricas y en juegos de palabras atractivos, el uso de ciertas palabras y versificación; esto no sólo apela a un interés intelectual, sino también sentimental. Esta innovación literaria, no habría sido posible sin que Villaurrutia pasara por la experimentación. En *Dama de corazones* el autor va descubriendo la ensoñación poética, los juegos de espejos y el lenguaje literario exquisito.

En 1935, la fundación Rockefeller becó a Xavier Villaurrutia para estudiar arte dramático en la Universidad de Yale en New Haven, Connecticut, Estados Unidos. Al volver a México en 1936, aceptó un puesto como profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México. Se involucró en producción auspiciadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes,

²⁴⁵Alí Chumacero, “Prólogo”, Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. XIV.

²⁴⁶*Id.*

²⁴⁷*Id.*

y continuó con el apoyo a la renovación (revolución) del teatro mexicano, pues presentan obras de autores extranjeros como Cocteau, Eugene O'Neill, Lord Edward Dunsany.

Además de la poesía que he mencionada más arriba, Villaurrutia escribió teatro durante la última parte de los años 30 y principios de los 40 produce numerosas obras de teatro, incluyendo *Invitación a la muerte* (que recoge el pasaje de *Dama de corazones* cuando Julio va en busca de un ataúd) y *Autos profanos*. Además de la ópera: *La mulata de Córdoba*, al lado de Agustín Lazo. La música fue de José Pablo Moncayo y su estreno fue en Bellas Artes en 1948. Xavier Villaurrutia muere en la Ciudad de México y pocos años después de su muerte fue instaurado el premio de literatura que lleva su nombre.

Como mencioné antes, Villaurrutia no sólo cultivó la poesía y el teatro, también hizo crítica de arte, literaria y algunos textos en prosa, entre ellos la novela *Dama de corazones*. Novela lírica, novela breve o novela de vanguardia, es un texto que comparte tema y características con las de sus compañeros de grupo. Estas novelas son ejercicios poéticos que tienen como pretexto una historia de amor, un triángulo amoroso, pero retratan un viaje simbólico, iniciático, mítico. El protagonista lleva a cabo dicho viaje para descubrirse en los ojos de las mujeres que lo “atormenatan”.

La novela *Dama de corazones* fue publicada en Ulises, en 1928. Los estudiosos han señalado su escritura alrededor de 1925 y 1926. Sin embargo la especialista Rosa García Gutiérrez piensa que se escribió un año antes de su publicación, porque entre *Reflejos* y *Dama de corazones* hay una enorme distancia artística, baste recordar que el primer libro fue publicado en 1926. Además, en una carta de José Gorostiza a Gregorio Ortega, el primero afirma que, efectivamente, la redacción de *Dama de corazones* ocurrió en 1927.²⁴⁸ Así que

²⁴⁸ Rosa García Gutiérrez, *La otra novela de la Revolución Mexicana*, p. 343.

entiendo que la novela se escribió más cerca de la redacción de los *Nocturnos* que de *Reflejos*. Afirmo esto siguiendo a varios autores que están de acuerdo en que las preocupaciones artísticas delineadas en la novela pueden leerse más prolijamente en *Nostalgia de la muerte*. Entre esas preocupaciones se encuentran: la muerte, la ensoñación, la dualidad, el espejo, los reflejos, el viaje inmóvil que sirve para encontrarse a sí mismo, como poeta.

Para comprender el proceso de evolución de un autor como Villaurrutia vale la pena explicar que en los primeros poemas y en su libro *Reflejos*, se observa a un Villaurrutia inmerso en las ideas vanguardistas. En *Nostalgia de la muerte* hallamos a un poeta de mayor madurez, tanto en el tratamiento de temas como en el uso de lenguaje. De ahí que los poemas de *Reflejos* sean en verso libre y en *Nostalgia de la muerte* las estructuras de versificación se observan claramente, para que al final de su obra, las décimas al estilo barroco sean las protagonistas. Pero, entre el primer poemario y el segundo hallamos a *Dama de corazones*, un eslabón que es necesario analizar para comprender el proceso de maduración de ideas y de estructuras poéticas.

En el uso del lenguaje el poemario *Reflejos* es un antecedente claro de lo que el lector podrá encontrar en *Nostalgia*. Las figuras retóricas observadas en el primero son básicamente imágenes y metáforas que apelan a los sentidos, como han dicho varios autores, entre ellos Andrew Debicki, la poesía villaurrutiana es sensorial, busca que el lector se encuentre en contacto con la realidad poética a partir de las facultades de los sentidos. Ya en el segundo poemario las metáforas, las imágenes, los juegos de palabras y las descripciones del espacio onírico, alteran la realidad y los sentidos son engañados, pues las sensaciones que deberían ser sonoras se vuelven visuales, por ejemplo en los juegos de espejos en el que el yo lírico busca su reflejo, pero no lo encuentra, porque ni su sombra es ya suya. Así pues, estos dos poemarios llaman la necesidad poética de significar por medio de lo que puede apprehenderse

con los sentidos, y se vale de experiencias vividas y de espacios descritos como acuáticos y en otros casos como aéreos. En *Dama de corazones*, texto previo a *Nostalgia*, se halla un ejercicio poético-narrativo que permite al autor navegar por la ensoñación poética y crear espacios oníricos, el juego de reflejos se observa desde la contraposición de las mujeres y la mirada del propio narrador ante su reflejo. Estas características poéticas, Villaurrutia las retomará de manera magistral en su poemario más conocido: *Nostalgia de la muerte*.

Mediante un narrador en primera persona, a manera de falsa autobiografía, *Dama de corazones* relata tres meses en la vida de Julio. Este personaje cuenta cómo, después de mucho tiempo, ha regresado a la casa de su tía Madame Girard, donde también viven sus primas Susana y Aurora. Julio ha estado en Estados Unidos (como Villaurrutia), viene a reencontrarse con su pasado en México. Sin saberlo, Julio va a enterrar parte de su historia con la inesperada muerte de Mme. Girard. En este viaje, Julio está por volver a ver a las hermanas Susana y Aurora, que para él representan a la dama de corazones de la baraja. Una sola carta con dos caras. Dos caras que se complementan por ser contrarias.

La acción sucede en la casa de estas mujeres, en el México de principios del siglo XX. Sin embargo, parte de la narración, está en el interior de Julio. De una manera natural, el narrador pasa de la realidad circundante a la ensoñación. En estas ensoñaciones, el personaje viaja de un lugar a otro con la única intención de encontrarse. El narrador se encuentra en el estado que Bachelard considera esencial para la creación poética: la ensoñación. Así, entonces, puede decirse que el narrador está en la búsqueda de sí mismo, ya sea como hombre, ya como poeta. Esta trama, aparentemente sencilla, se complementa por la presencia Monsieur Mirroir, prometido de Aurora, tercero en discordia, y reflejo, también, del narrador.

Rosa García Gutiérrez explica que la novela se desarrolla en dos planos:

...por una parte anécdota exterior, ubicada en el tiempo objetivo y en el espacio físico colectivo, y por otra, peripecia interior, sometida a las arbitrariedades del tiempo subjetivo, el sueño y la memoria, y espacialmente ubicada en esa simbólica alcoba en la que se refugia el protagonista de la objetividad real. Quizá haya que situar ahí el dualismo de la novela, la verdadera significación del símbolo ‘*Dama de corazones*’ para el que la pareja Susana-Aurora no es más que un guiño amable, un gesto de compañerismo para con las novelas de Owen y Torres Bodet, una referencia para respaldar el sentido íntimo del libro con el hilo argumental.²⁴⁹

Aunque, en realidad, considero que las mujeres de *Dama de corazones* son más que un “guiño” a las novelas de sus compañeros de grupo. Son elementos necesarios para el reconocimiento del personaje principal, le permiten, al verse reflejado en ellas, alcanzar la madurez y decidir emprender el viaje final, el viaje sin retorno.

A continuación exploraré algunos de los especialistas que han dedicado sus análisis a *Dama de corazones* y que proponen formas atractivas de comprender el texto villaurrutiano que me ocupa.

Como he mencionado, *Dama de Corazones* es la única novela que Villaurrutia escribió, pertenece a lo que Juan Coronado ha denominado trilogía, junto con *Margarita de niebla* y *Novela como nube*, cuya intertextualidad es evidente. Las tres novelas tienen el tema en común del amor y la búsqueda de uno mismo. Lo mismo observa Guillermo Sheridan, sin embargo este último anota las diferencias notables entre las tres obras:

La de Torres Bodet es insistentemente analítica y metafórica; la de Villaurrutia vibra en un ambiente de desconstrucción onírica y es mucho más psicológica; la de Owen es la única en la que el humor opera como disparador del punto de vista. Las tres recurren a técnicas narrativas vanguardistas y soslayan notablemente el impulso metonímico, ilativo, por el metafórico sustitutivo.²⁵⁰

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 346

²⁵⁰ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p.308.

Estas novelas son importantes por la relación de su autor con el mundo que los circundan. Así como también con el mundo interior. El mundo de la creación poética se describe mediante ensueños, son textos que despliegan una suerte de poética. En el caso de Villaurrutia hay varios juegos de palabras que serán parte esencial en la construcción de sus nocturnos posteriores, así como descripciones oníricas

Alí Chumacero, a quien he mencionado antes, escribe en el prólogo a las *Obras*, que *Dama de corazones* es un “Ejemplo sobresaliente [...], escrita en 1925 y 1926, derivada de influencias entonces no habituales en nuestro país. Libro de imaginación, lo autobiográfico señala –tanto en las acciones como en los pensamientos– la intención y el valor de sus propósitos.”²⁵¹ Ejemplo de prosa o relato en la que pocas, poquísimas veces, Villaurrutia incursionó. Chumacero precisa las influencias técnicas de la novela: “...Villaurrutia concibió *Dama de corazones* desde el rincón ávido de un Marcel Proust prematuro. Por sus páginas circulan los recuerdos de viajes nunca cumplidos, las referencias funerales, las lecturas inmediatas, la pasión por la soledad, el sombrío afecto de nuestros prójimos, mucho de ello inmerso en un ambiente que no desdeñaría Georges Rodenbach.”²⁵²

Elemento importante en la novela *Dama de corazones* es la influencia de técnicas cinematográficas, Chumacero apunta una: “La ‘cámara lenta’ a que recurre el joven escritor, provisionalmente acelerada con frases ingeniosas, domina los hechos y el desarrollo interior de las ideas que lo sustentan. Así, las reflexiones que concede a Aurora –su hermana y ella forman la doble imagen del naipe ‘*Dama de corazones*’– se armonizan con las que él mismo suele repetir al correr el texto.”²⁵³ Alí Chumacero dedica poco espacio en su prólogo a la

²⁵¹ Alí Chumacero, *op. cit.*, p. XXV.

²⁵² *Ibid*, p. XXVI.

²⁵³ *Id.*

novela de Villaurrutia. Los datos que señala se repiten en otros críticos: la influencia cinematográfica y los temas que desarrolla en esta obra que se verán en textos posteriores.

Para Juan Coronado quien reunió las novelas de los Contemporáneos bajo el título *La novela lírica de los Contemporáneos*, el texto villaurrutiano es una obra que presenta de manera admirable las ideas que Gaston Bachelard propone en la *Poética de la ensoñación*. Así lo expresa Coronado: “Pocos artistas mexicanos ha integrado tan perfectamente los dos aspectos del psiquismo que señala Bachelard. La escritura de Villaurrutia sabe ser masculina y femenina en la dosis justa y en los momentos precisos.”²⁵⁴

Además, Coronado describe la novela del joven Villaurrutia como un viaje por el ser interior del narrador en el que, tal vez, lo menos importante es su triángulo amoroso: “Cada línea del texto de Villaurrutia nos lleva por los inescrutables vericuetos de ideas, sueños y ensoñaciones. El narrador (conciencia pura, sin personalidad) destruye y construye el mundo que lo rodea, lo hace a su imagen y semejanza. La anécdota amorosa no es más que un pretexto.”²⁵⁵ Pretexto necesario para poder explicarse a sí mismo. Descubrir, además, en las ensoñaciones en la casa de esas mujeres, un mundo onírico nuevo que le permita expresarse como poeta mexicano moderno.

Por su parte, Octavio Paz en su texto *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* considera que los textos narrativos de ficción de este autor son muy pocos y poco importantes, así comenta de la novela en cuestión: “...*Dama de corazones*, [...] en su tiempo representó una dirección nueva en la prosa de imaginación pero que hoy tiene sólo un valor histórico. Fue un ejercicio inteligente, a la sombra de Giraudoux. Recuerda a los relatos y novelas que escribía por eso mismos años Benjamín Jarnés, aunque las invenciones

²⁵⁴ Juan Coronado, “La evanescencia de un género: vana esencia”, p. 26.

²⁵⁵ *Ibid*, p. 27

novelísticas del escritor español eran más originales.”²⁵⁶ Paz, simplemente no da verdadera importancia a la trascendencia de *Dama de corazones*, la minimiza a una obra con mero valor histórico, no habla de la estructura o de la historia que relata. Paz dedica una cuartilla para hablar del ejercicio narrativo al estilo jarnesiano, pero que no tuvo mayor impacto en la vida literaria del país, únicamente en su tiempo, como si fuera una obra con fecha de caducidad.

Curiosamente, Octavio Paz, en otro texto en el que aborda a la generación de los Contemporáneos explica que

La actitud de Villaurrutia y sus amigos es ininteligible si se olvida el clima intelectual y espiritual de la época en que vivieron. Todos ellos tenían una conciencia muy viva de pertenecer a Occidente y toda su empresa cultural puede definirse como una tentativa de recuperación y reactualización de los valores europeos. [...] su nacionalismo era un universalismo y que ser mexicano, para ellos, significaba reinsertarse en la tradición europea.²⁵⁷

El comentario de Paz no podría desvincularse de las novelas que escribieron los Contemporáneos. Villaurrutia plasmó en *Dama de corazones* esa reactualización de los valores europeos, (crítica que hace Paz en *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, al relegar la novela a la “imitación” de obras mejor logradas por los autores europeos). Finalmente, *Dama de corazones* es una obra que muestra claramente la intención universalista. Sin estos “ejercicios” narrativos de los autores de este grupo, no habría novelas tan “modernas” como las que escribieron en años posteriores. Rosa García Gutiérrez lo afirma así: “Si algo de *Dama de corazones* se ha mantenido vigente en la narrativa mexicana posterior a los años cuarenta, ha sido lo que de autenticidad poética supo insuflarle Villaurrutia: la angustia ante la muerte, la importancia del inconsciente y del mundo interior y sobre todo, un tono lírico

²⁵⁶ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, pp. 41-42.

²⁵⁷ Octavio Paz, Octavio Paz, “Contemporáneos. Primer encuentro”, en *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas*, p.182-183.

que a la larga habría de enriquecer el lenguaje novelístico a través de obras como la de Rulfo.²⁵⁸

Por su parte, Frank Dauster explica que *Dama de Corazones* es un trabajo menor, pero la importancia de este radica en los pasajes líricos y cómo se vislumbran los temas que desarrollará más adelante en sus poemas y dramas: “*Queen of Hearts* is a minor work, within a genre abandoned thereafter by the author, but it is of interest largely because of a number of lyrical passages, which are virtually poetry arranged in prose form, and for its anticipation in embryonic form of themes which were not fully developed until the mature poetry and plays.”²⁵⁹

Asimismo, Dauster emparentó la novela villaurrutiana con la de Owen y Torres Bodet y observa la intención de “romper” con el modelo realista de la novela: “*Queen of Hearts* is one of the series of experimental short novels written by the ‘Contemporáneos’ during the late 1920’s and early 1930’s under the influence of Giraudoux, Proust, and possibly Joyce. These experimental works were a reaction to the mediocrity and vulgarity of the usual novel, sheer action and anecdote...”²⁶⁰

La novela de Villaurrutia es parte esencial de las intenciones renovadoras del grupo de Contemporáneos. La búsqueda de la ensoñación como lugar de creación poética, del sueño y la vigilia, al estilo surrealista, Dauster lo comenta así: “In itself, It is a fascinating incursion into a regions where perspectives are changed and familiar objects strangely altered. It may destroy what little narrative exists, and the limits of the dream are not entirely defined: the reader is never completely a part of the dream because he is left suspended between dream

²⁵⁸ Rosa García Gutiérrez, *La otra novela de la Revolución Mexicana*, p. 357.

²⁵⁹ Frank Dauster, *Xavier Villaurrutia*, p. 40.

²⁶⁰ *Id.*

and reality.”²⁶¹ El lector, entonces, debe ser atento para no perderse en el mar de las ensoñaciones del narrador. Porque de forma sutil, el narrador pasa de la realidad al 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.” (p. 583)²⁶²

Finalmente, resulta interesante que Frank Dauster observe que la novela de *Dama de corazones* fue ilustrada por el propio Villaurrutia –lo mismo apunta Rosa García Gutiérrez– y cómo Villaurrutia no solo fue un poeta y dramaturgo, sino que se interesó por el arte: “...His interest in art was not incidental, nor was it exclusively critical; he illustrated his own *Queen of Hearts* and, occasionally, the work of friends, and in 1937 even had an exhibition of his own work.”²⁶³

Para Evodio Escalante *Dama de corazones* podría ser parte de la novela de formación. En este viaje que emprende el narrador hacía el mundo que dejó en México, ha crecido, ha cambiado su pensamiento, ha madurado. En dos sentidos se observa el desarrollo de Julio, apunta Escalante, uno como parte de la historia de su país y otro como la entrada a la adultez. Julio se da cuenta que al volver a su entorno familiar

...ya no encaja en él, y que se habría producido, por decirlo así, una ‘alienación’ irrecuperable y definitiva. Si de algún modo la novela de Villaurrutia puede adscribirse al género de la *Bildungsroman*, es decir a la novela de ‘formación’ o de ‘crecimiento’, habría que puntualizar que el mencionado ‘crecimiento’ en el tiempo se da en dos planos complementarios: en la realidad histórica, que ha experimentado en el lapso de diez años un cambio radical, por un lado, y en la conciencia del

²⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

²⁶² Todas las notas de *Dama de corazones* son tomadas de *Obras*, pp. 571- 596.

²⁶³ Frank Dauster, *Xavier Villaurrutia*, p.24.

personaje, que ha pasado de la infancia preadolescente a la primera ‘madurez’ de la juventud, por el otro.²⁶⁴

El personaje de Julio se observa a sí mismo como ajeno a la realidad anquilosada que le rodea en la casa de Madame Girard, él el moderno. Escalante sigue el análisis de *Dama de corazones*: “El nuevo Julio, imbuido de modernidad llega a compararse a sí mismo en cierto momento con un poeta ‘dadaísta’, ya no se reconoce ni en las costumbres ni en la adscripción de clase de esa familia que se quedó congelada en el pasado. Su consciencia ha sufrido un proceso de alienación que lo expulsa de ahí con una poderosa fuerza centrífuga.”²⁶⁵

Evodio Escalante explica, además, que Villaurrutia decide usar la figura de la elipsis para evitar, más que evadir el tema de la Revolución, por eso omite ciertos pasajes alusivos, o que podrían hacer alusión a ella, así lo expresa Escalante: “. . . me gustaría llamar la atención acerca de un procedimiento de escritura que me parece que Villaurrutia ha escogido de manera consciente para su elaboración. Me refiero a la elipsis. Si se revisa el texto de Villaurrutia, se verá que este procedimiento generalizado el cual pertenece al orden de la sutiliza es en gran parte el responsable de una eficacia literaria.”²⁶⁶

Finalmente, para Evodio Escalante la novela representa una forma de expresar, mediante la omisión, la presencia de los hechos históricos que marcaron los años posteriores a la revuelta revolucionaria. Apunta que lo verdaderamente angustiante no era la vuelta a la insurrección, sino la nueva clase social:

La situación de ‘amenaza revolucionaria’ por la que atravesaba la Ciudad de México en esos meses de 1924. Con una nota peculiar específica: lo que suscita la angustia

²⁶⁴ Evodio Escalante, “Espectralidad y eficacia de la Revolución en *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia”, p. 99

²⁶⁵ *Ibid*, p. 102.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 103.

del narrador villaurrutiano, no pareciera ser tanto la sombra de los insurrectos huertistas, [...] sino la presencia-ausente de ese nuevo sujeto social (la clase obrera) que ocupa el escenario, con su ‘lección de cosas’, y cuya sola presencia coloca a los tiempos históricos en el umbral de un nuevo asalto revolucionario.”²⁶⁷

Ahora bien, me detendré en el análisis que ha desarrollado Rosa García Gutiérrez sobre las novelas que aquí me ocupan. Esta estudiosa observa que tanto *Margarita de Niebla* como *Novela como nube* son textos que tienen como base el mito:

Precisamente bajo esa atracción por lo mítico que también justifica el nombre de *Ulises*, emprendieron algunos de los Contemporáneos esa concertada aventura narrativa [...]: inspirándose en *Fausto* escribió Torres Bodet su *Margarita de niebla*, y basándose en el mito de Ixión ideó Owen su *Novela como nube*. Villaurrutia no usó paradigma clásico para elaborar su experimento narrativo, pero escribió una novela sin duda hermanada con las dos anteriores: no sólo en su función conjunta de funcionar como alternativa al modelo realista y nacionalista que imponía la Novela de la Revolución, sino en la trama hasta cierto punto compartida, a modo de guiño interno con Owen y Torres Bodet...²⁶⁸

Por su parte, Rosa García Gutiérrez en su libro *La otra novela de la Revolución Mexicana*, ha anotado que, a pesar de que la novela inicia con el regreso a México por parte del protagonista, en realidad se podría hablar de una espiral, una vuelta que permita retomar el viaje: “...*Dama de corazones* comienza con un regreso, aunque finalice con una nueva partida, con la reanudación de un periplo real y vital por parte de protagonista tras un paréntesis de estancamiento que es lo que constituye el núcleo de la novela.”²⁶⁹

²⁶⁷ *Ibid*, p. 106.

²⁶⁸ Rosa García Gutiérrez, Estudio introductorio, en Xavier Villaurrutia, *Obra poética*, p. 78.

²⁶⁹ Rosa García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 340.

Del mismo modo como apuntan autores como Dauster, Rosa García Gutiérrez encuentra en esta novela el germen poético de lo que será la poesía posterior de Villaurrutia.

Para esta especialista, esta novela es una obra que presenta un mundo poético en sí misma.

La creación de un poeta:

...si por algo es particularmente interesante *Dama de corazones* más allá de su encardinamiento dentro de los presupuestos del vanguardismo narrativo, es por su profundo fondo lírico: no me refiero al uso continuado de metáforas, sino a la utilización para la novela del mundo poético peculiar que Villaurrutia estaba ya por entonces conformado y que consolidaría definitivamente en su poesía posterior.²⁷⁰

Por otra parte, Rosa García Gutiérrez considera que la novela es una poética, una manera de descubrirse como poeta a través de la narración este autor está en busca de su poético, era un paso necesario, la escritura de la prosa, para llegar a la cumbre poética que representaron los Nocturnos: "... Villaurrutia asumió su novela, al menos en parte, como un ejercicio personal de experimentación estética una búsqueda de su voz poeta, como si intuyese que la prosa habría de ejercitarle y afinarle la pluma, aclararle las ideas, facilitarle su plasmación en un texto literario."²⁷¹ Así pues, Villaurrutia quería descubrirse, encontrarse. Julio buscaba hallarse como en el viaje iniciático de los héroes mitológicos, Villaurrutia hacía lo mismo como poeta.

García Gutiérrez continúa: "En este ejercicio estético y espiritual que fue *Dama de corazones*, Villaurrutia encontró las palabras, literarias por supuesto, a través de las cuales acabó expresándose poéticamente desde entonces."²⁷² Quizá por ello ya no volvió sobre los

²⁷⁰ *Id.*

²⁷¹ *Ibid.*, p. 341.

²⁷² *Id.*

pasos de las novelas, decidió que esa narración solamente fuera una parte de su tránsito para llevar a cabo la empresa más importante de su producción poética: *Nostalgia de la muerte*.

Como he mencionado, *Dama de corazones* como novela lírica, tiene características de una autobiografía. En ella se escucha no solo la voz de Julio, sino de Villaurrutia poeta, como lo explica Rosa García Gutiérrez: “En *Dama de corazones* la voz de Villaurrutia poeta adquiere por primera vez uniformidad y consistencia y se destaca del resto de influencias y voces poéticas prestadas, que desde ese momento comienzan a tener una presencia menos o más íntimamente asimilada.”²⁷³

Rosa García Gutiérrez observa, también, cómo el personaje principal emprende un viaje iniciático que le permitirá encontrarse. Pasará por experiencias que lo harán madurar, como también lo advirtió Evodio Escalante. Así lo dice García Gutiérrez

Para poder abandonar la adolescencia, Julio va a superar una serie de pruebas decisivas: la experiencia de amor, la de la muerte y el vencimiento de la tentación del estancamiento, la comodidad, la parálisis vital. Por eso la narración, que comienza con un narrador indeciso casi manipulado por sus primas, sumido en su particular mundo de reflexiones y sueños, termina como protagonista decidido y valiente que toma resoluciones arriesgadas.”²⁷⁴

Sin embargo, Rosa García más allá, nota que es una representación Julio “...es el problema mismo del artista moderno. Mitad poeta, mitad hombre habitante de dos realidades distintas, que a veces percibe esa doble identidad como conflicto que le es inherente.”²⁷⁵ Así, lo que menciona la autora es que Julio-Villaurrutia está en la búsqueda de sí mismo como

²⁷³ *Id.*

²⁷⁴ *Ibid.* p. 344.

²⁷⁵ *Id.*

poeta, como creador, tal como sucede con los artistas modernos: deben encontrar su camino estético.

“Villaurrutia poeta está presente en la novela desde el primer párrafo.” Dice García Gutiérrez, esta novela es usada como pretexto para que Villaurrutia como escritor presente y explique las inquietudes que lo atormentarán como poeta: “...el sueño, la muerte y el viaje interior, es decir, la vida como búsqueda y exploración de uno mismo...”²⁷⁶ Para Rosa García Gutiérrez, si la novela *Dama de Corazones* presenta una forma autobiográfica, es para explicar, más que a Villaurrutia hombre, a Villaurrutia poeta: “*Dama de corazones* es autobiográfica en ese sentido moderno [...] en lo que tiene de expresión del yo interior.”²⁷⁷

Finalmente, Rosa García Gutiérrez afirma que esta novela de Villaurrutia fue otro intento por conseguir la literatura nacional que pretendían alcanzar los Contemporáneos y por supuesto, la otra forma de expresión literaria aparte de las revolucionarias: “[...] *Dama de corazones* fue sin duda una alternativa a la novela de la Revolución; quiso ser la novela moderna que México necesitaba, pero no sólo: quiso ser también la novela auténticamente mexicana que México necesitaba.”²⁷⁸

En otro lugar, la misma Rosa García Gutiérrez retomó sus tesis sobre la novela de Xavier Villaurrutia. En esta ocasión explica que el ejercicio narrativo le permitió al autor aprender una gran lección: “...aprendió Villaurrutia: el arte es un instrumento para hacer visible lo invisible.”²⁷⁹

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 345.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 346.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 357.

²⁷⁹ Rosa García Gutiérrez, Estudio introductorio, *op. cit.*, p. 76.

Rosa García Gutiérrez también alude al sueño como momento de inspiración poética.

Un viaje que lleva al descubrimiento de sí mismo:

Ese sueño en el que entra –hay que subrayarlo– con los ojos abiertos, se describe como un viaje, a veces en tren, a veces en barco, a un mundo que podría calificarse de surreal, plasmado mediante imágenes pictóricas que remiten al cubismo y a otras tentativas de representación no miméticas. El viaje desemboca en la muerte simbólica que significa desligazón absoluta de lo objetivo y la inmersión plena en la otra vida, la interior, que Villaurrutia, en su concepción de poeta como viajero ‘alrededor de la alcoba’, pretende explorar conscientemente, sin cerrar ni un segundo los párpados.²⁸⁰

Hasta aquí la breve revisión de algunos autores que se han dedicado a estudiar la novela de Villaurrutia. Paso ahora a la obra crítica del propio autor en donde reflexiona sobre el quehacer poético, y más precisamente de la narrativa, tal como lo hiciera Jaime Torres Bodet. Xavier Villaurrutia plasmó sus ideas acerca de la novela nueva en varios textos, entre ellos “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela”. En este escrito hace una profunda reflexión de lo que la novela mexicana es a principios de siglo XX. Villaurrutia comienza con una definición: “Si la novela es el análisis de lo actual, el relato será, pues, el análisis de lo que ha vivido ya, de lo que realizó ya su trayectoria. Su campo es el del recuerdo. Su material, memoria. Sus personajes, instalados en el pasado, en el olvido, sólo despiertan cuando la memoria del que narra los toca con su virtud melancólica.”²⁸¹

Para Villaurrutia el relato es una descripción que el narrador recuerda. Mientras la novela es un arte que exige la vivencia “presente” de los personajes “Arte lineal, arte dibujístico, el relato se desarrolla en un campo y en un tiempo que han recordado conscientemente, de antemano, sus dimensiones y su duración.”²⁸²

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 79.

²⁸¹ Xavier Villaurrutia, “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela”, p. 799.

²⁸² *Ibid.*, p. 799.

El elemento que Villaurrutia desarrolla vehementemente es el del personaje. Observa que el héroe de la novela *es*. Los lectores presencian su vida como si estuvieran ante una representación teatral, donde el personaje vive, actúa, improvisa, aprende frente los ojos del espectador. Así se lee en el texto villaurrutiano: “El novelista nos hace asistir a la vida –o al fragmento de la vida que ha escogido– como a una representación teatral cuyos personajes no son algo acabado, sino que viven ante nosotros, improvisándose.”²⁸³ Mejor aún, explica Villaurrutia: “Los personajes de la novela están siendo. [...] Los personajes de la novela viven construyéndose y destruyéndose, afirmándose y negándose ante nuestros ojos.”²⁸⁴

Villaurrutia considera que el novelista más interesante de México es Mariano Azuela, no por hablar de la Revolución; sino por presentar en sus obras la revolución en la narración. Los de Azuela son textos que presentan la renovación artística que exigía el siglo XX. “*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.”²⁸⁵ Así, entonces, para Villaurrutia Azuela, más que un novelista de la Revolución “...es un novelista mexicano revolucionario.”²⁸⁶

Pues bien, Mariano Azuela, según Villaurrutia es un novelista que escribe con la intención literaria de hacer novelas, no propiamente novelas de la Revolución Mexicana. “El último en creer que Mariano Azuela es el novelista de la Revolución ha de ser, sin duda, Mariano Azuela, que escogió ya, desde hace un buen número de años, su punto de vista de

²⁸³ *Id.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 800

²⁸⁵ *Ibid.* p. 801.

²⁸⁶ *Id.*

escritor de novelas y que, seguramente, no tratará ahora de conciliar el suyo con el punto de vista que, fuera de él, se le propone.”²⁸⁷

Estos preceptos que Villaurrutia describe los deduce de su lectura de las novelas *La Malhora* (1923) y *Los de Abajo* (1916) de Azuela. Es interesante la obra cuyo tema es revolucionario la que dé la pauta a seguir para definir a la nueva novela mexicana. Algunas de estas ideas Villaurrutia las desarrolló a lo largo de las páginas de *Dama de corazones*. Por ejemplo: “El novelista nos hace asistir, paulatinamente, al desarrollo de la enfermedad de sus personajes. [...] El novelista presenta a sus personajes en los momentos de crisis.”²⁸⁸ Así sucede en la novela *Dama de corazones*, Julio, personaje principal se encuentra en un momento de “crisis”, de descubrimiento. De cierta manera este viaje le permite encontrarse con el pasado para poder comprender su presente. Así, la crisis o encrucijada en la que se halla este personaje es la decisión de amar a dos mujeres y sin poder decidir entre ambas, decide huir, así se narra casi al final de la novela: “Ahora cada cosa es como una de esas fotografías que conservamos sin querer y que, con el tiempo, al encontrarlas casualmente un día cualquiera, nos asombran porque han adquirido un valor preciso, histórico, que hace daño.” (p. 594)

Ahora bien, Villaurrutia explica que estas ideas y estas nuevas formas de las novelas modernas no han sido desarrolladas por todos los novelistas. Villaurrutia comenta que esto sólo ha sido empresa de los autores que, de manera consciente, escriben para modernizar la novela:

Pero este paraíso gratuito ¿ha de ser para todos? No lo es, desde luego, para los mejores novelistas actuales (Joyce, Virginia Woolf, Gide), quienes se han planteado con lucidez el problema de la novela y que lo han resuelto o han pretendido resolverlo cada uno a su manera. Otros escritores hay (Huxley, Lacretelle, Fernández, el mismo

²⁸⁷ *Id.*

²⁸⁸ *Id.*

Gide) que llevan su curiosidad hasta el punto de interesarse en el oficio del novelista con un a atención y un cuidado de histólogo ante un microcosmos.²⁸⁹

Igualmente en otro texto titulado “Variedad” Villaurrutia escribe: “Estoy convencido de que siempre cuando escribo prosa, digo menos de lo que quiero decir. No puedo todavía, escribir sin tachar, pero la misma imposición de no pensar qué voy a escribir en este libro me justifica.”²⁹⁰ Un lector atento notará que Villaurrutia reconoce que como prosista no puede expresar todo aquello que logra escribir en sus páginas poéticas. Pero, sin duda, todo buen artista debe pasar por todos los estadios de la creación, en este caso, Villaurrutia necesitaba “tachar” las hojas escritas en prosa para poder llegar a la madurez como poeta. El paso por la novela lírica o vanguardista era necesario y hasta obligatorio en el proceso artístico de este autor.

Es interesante notar que en ese mismo texto, Villaurrutia define como prosas llenas de retórica (o lenguaje propio de la poesía) los de sus compañeros de grupo:

¡Y pensar que Margarita estaba aún más cargada, congestionada, de imágenes! No sé, necesitaría distancia para juzgarla, pero creo que no podría decirse otro tanto de *Dama de corazones*. Desde luego, no hallo molicie en *Return Ticket* de Novo. La naturalidad, la libertad de su prosa es tan grande que no dudo que a algunos parezca afectación. J.T.B. es siempre, un retórico. Siempre estará bien como retórico. En mi relato hay una página dedicada a este aspecto de Jaime que no por ser retórico es desdeñable y que, acaso, es un aspecto más personal.²⁹¹

Desde esta perspectiva es acertado denominar a estas novelas como líricas, pues así las percibe Villaurrutia. Aunque quizá la suya sea menos retórica o poética que la de su amigo Torres Bodet.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.800.

²⁹⁰ Xavier Villaurrutia, “Variedad”, p. 607.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 609.

Se puede suponer que el propio Villaurrutia considera a *Dama de corazones* todo menos una novela. Sin embargo, en esta nota puede verse que, como escritor, estaba buscando el camino que debía seguir, por ello tuvo que ir sobre los pasos de la prosa:

“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 solo cuando lo pienso como un ejercicio puedo aceptarlo y –añadiré– sólo así es justo pensar en él... Creo que uno de mis temores literarios es el de madurar antes de merecerlo... Quiero un estilo que tenga siempre mi edad, la edad que quiero tener siempre y que es, mejor que la de un joven, la de un adolescente.”²⁹²

Asimismo, me parece que Villaurrutia explica que el conocimiento personal solamente puede adquirirse a partir del otro, de escribir la vida de otro: “Pintando a una tercera persona es como llegamos a un conocimiento más exacto de nosotros mismos, Dice André Gide, con otras palabras en uno de sus libros.”²⁹³ Definitivamente, esta premisa la llevó a cabo Villaurrutia en las páginas de *Dama de corazones*. Ese viaje que emprende Julio donde describe a las mujeres que lo rodean, sirve ahora para llegar a conocerse. Así, para Villaurrutia escribir sobre la vida de Julio, le ayuda a conocerse, no tanto como persona (ya lo dijeron los críticos), sino como escritor.

En otra prosa titulada “Cuaderno [1929]” Villaurrutia apunta que ha pensado escribir otra novela (en realidad sería la novela, pues como dije, *Dama de corazones* es, a decir de su autor, un ensayo), que sea el análisis íntimo del narrador. “El tiempo de mi novela sería pues el tiempo psíquico del personaje que expone, por medio de los accidentes de la vida de su hermano muerto, si propio pasado, presente y futuro: su *yo*. No unas serie de estados

²⁹² *Ibid.*, p. 611.

²⁹³ *Ibid.*, p. 615.

sucesivos sino una sola duración.”²⁹⁴ ¿Y qué es *Dama de corazones* sino esto que describe el propio autor? Una novela que se dedica a exponer mediante las ensoñaciones al yo, al hombre, al poeta.

Villaurrutia continúa con sus ideas sobre la novela comentando que la historia debe iniciar con el sueño. Será el sueño el que dicte las ideas de las que el narrador partirá para contar su historia: “Prefiero empezar con los sueños que deciden al historiador a hablar de su hermano. Será éste quien desde el sueño, mueva al historiador a escribir la vida de su hermano [...] La historia puede caber en una sola noche.” La novela *Dama de corazones* no inicia con el sueño, pero sí con el despertar. El personaje principal muestra miedo de despertar en casa de Mme. Girard para hallarse en esa vida pasada que cree olvidada. Y más tarde, en el sueño, Julio conoce mujeres, viaja, muere, asiste a su entierro, naufraga, y llega de la primavera al otoño, de la juventud a la vejez, se reconoce un viajante y sobreviviente: “Yo, como todos los hombres, hice en la niñez, con la imaginación, e viaje y el naufragio y fui el único sobreviviente.” (p. 588)

En “Prólogo a un libro de cuentos policíacos” Xavier Villaurrutia alude a la novela *Dama de corazones*. Transcribo a continuación, esta disquisición:

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

²⁹⁴ Xavier Villaurrutia, “Cuaderno [1929]”, p. 617.

una imagen del tiempo en que fue escrita, cultivaban Giraudoux o, más modestamente, Pierre Girard.²⁹⁵

¿Qué será entonces ese texto que ha ocupado a los estudiosos de la obra villaurrutiana? Si se atiende a lo dicho por el autor, *Dama de corazones* será un “simple ejercicio” cuya finalidad era seguir el libre pensamiento de un personaje que, como el autor, está en busca de sí mismo. Despliega en las pocas páginas del texto una serie de ensoñaciones que pretenden dar luz a la consciencia del personaje principal. Sin embargo, la trama puede seguirse perfectamente. No es el “simple” ejercicio del fluir del pensamiento o los sueños de un personaje. Villaurrutia exploró el ámbito narrativo y creó una novela. A pesar de que este autor no haya pensado en continuar por el camino de la prosa, sí buscó por esta vereda elementos que lo condujeron a creaciones poéticas donde el uso del lenguaje y de la ensoñación no sería el mismo sin haber ejercitado en la novela.

Si bien Villaurrutia negó que *Dama de corazones* fuera una novela, lo que el lector tiene en sus manos coincide efectivamente con todo lo que el propio Villaurrutia ha definido como tal. *Dama de corazones* es una novela narrada desde el presente psíquico del Julio, narrador y personaje. Además, los sueños son parte esencial de la narración. La ensoñación y el onirismo se pasean por las páginas de esta novela lírica, se recrea la vida del México de principios del siglo XX. Ahora bien, si no se quiere pensar esta obra como novela lírica, Evodio Escalante la ha considerado como parte de la novela de formación –ya lo mencioné más arriba–. Este género es considerado por Kurt Spang como género mayor porque pretende abarcar el mundo “que se le presenta al receptor como el universo en que se mueve”.²⁹⁶

²⁹⁵ Xavier Villaurrutia, “Prólogo a un libro de cuentos policíacos”, p. 816.

²⁹⁶ Kurt Spang, *Géneros literarios.*, p. 107.

Muestra al hombre en su encuentro con la sociedad y el efecto que dicho encuentro produce en la persona²⁹⁷. En este caso la persona será un joven que regresa a la casa de su infancia para presenciar la muerte de su tía, los cambios en sus primas y que decide tomar un camino diferente, “los cobardes se quedan”, menciona Julio al final del texto, “Es preciso saber huir”. (p. 596)

La novela de formación tiene como principio básico un argumento que presenta la educación del individuo, el proceso de desarrollo del héroe. Bajtín lo explica de la siguiente manera “El héroe mismo y su carácter llegan a ser una *variable* dentro de la fórmula de la novela. La transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela”.²⁹⁸ En el mismo sentido Lukács, comprende que la característica esencial de este tipo de novela es que “su acción debe ser un proceso orientado a una meta determinada, consciente y dirigido, el desarrollo del hombre, de propiedades que, sin esa intervención activa de hombres y afortunados azares, nunca habrían llegado a florecer en ellos, pues lo conseguido de ese modo es algo que educa y promueve a los demás, medio pedagógico ello mismo”.²⁹⁹

Así pues, *Dama de corazones*, podría definirse también como una novela de formación porque el héroe de la novela de formación tiene que pasar por varios momentos que marcarán su evolución en un mundo que, como él, va cambiando. El hombre se transforma al mismo tiempo que el mundo y esto sucede cuando el personaje se encuentra en un momento de transición entre dos épocas, aquí: el siglo XIX representado por Mme. Girard y la modernidad del siglo XX representado en Susana y Aurora. Es decir, *Dama de*

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 126.

²⁹⁸ Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p.212.

²⁹⁹ Georg Lucács, *Teoría de la novela*, p. 402.

corazones, incluso en contra de lo que pudiera opinar su autor, es perfectamente una novela. La novela que Villaurrutia se propuso escribir, pero que no modificó ni depuró como lo hubiera deseado, porque sus intereses se fueron más a la lírica que a la prosa. Tal vez, por esa falta de pulimiento, Xavier Villaurrutia prefirió renegar de su novela, aun cuando los elementos que admira en otros narradores, bien pueden observarse en su *Dama de corazones*.

Pues bien, lo que se propone Villaurrutia con su novela es dejar un rastro suyo en la narrativa. Ha escrito textos que permiten explorar desde el ámbito crítico qué es la novela de vanguardia, y no podía dejar de experimentar ese nuevo arte que los demás poetas del grupo también recorrieron. Como dice Katharina Niemeyer *Dama de corazones* es "...un primer ejemplo para el proceso de autocontextualización de la novela vanguardista hispanoamericana."³⁰⁰

Lo que el personaje principal va a descubrir a lo largo de estas páginas es que en la ensoñación y los reflejos tiene una veta que lo ayudará a descubrirse. *Dama de corazones* podría dividirse en tres momentos: el primero, los encuentros con las primas, Julio las observa y siente por ellas un amor indescifrable y una inquietante sensación de que es la misma dama con dos cabezas. Podría ser él mismo que se observa en ellas, inalcanzable. Un segundo momento, es la ensoñación, son varios los pasajes en lo que el narrador-personaje lleva al lector al plano onírico. Abruptamente, el personaje mientras va cerrando los ojos a la realidad comienza un viaje por los pasillos del sueño. Es aquí donde el lector puede sentarse a leer los pasajes más poéticos de la novela: "En el cielo tiembla sin interrupción una estrella de utilería que acompaña todos los trozos de paisaje. Cuando cierro los ojos, la estrella no deja de brillar en el firmamento que la retina regla al cerebro para escenario de sus imágenes."

³⁰⁰ Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela de vanguardia hispanoamericana*, p. 101.

(p. 583) Y, finalmente un tercer momento, en el que el personaje principal se enfrenta a la muerte de su tía y una vez pasado el entierro decidir huir.

La historia que cuenta *Dama de corazones*, tan escueta, es sólo la armadura externa para la expresión de los estados internos, mentales, del protagonista, sus percepciones y reflexiones, sueños y recuerdos. Son estos momentos lo que hacen que la reflexión tome forma. Es verdad que Julio está frente al dilema amoroso de saber a quién ama. Pero esta sensación sólo oculta la verdadera intención de esta novela, y la búsqueda de sí mismo en el otro, a la manera del matrimonio místico, la unión entre un alma masculina y otra femenina; no es únicamente la relación carnal entre dos amantes, es, sobre todo, una unión espiritual que trasciende al cuerpo, el enamorado descubre que él es lo mismo que amaba, entonces, el amante es también el amado, es uno y otro al mismo tiempo. Para darse cuenta de ello requiere de un reflejo en el que pueda ver al amado y verse a la vez. Sin embargo, estas dos mujeres son tan diferentes, que presentan una extensión del mundo interior de Julio, se ve en ambas pero a ninguna puede unirse. Aunque es claro que Julio ha venido a México para encontrarse con sí mismo.

Además de la relación de Julio con las mujeres, *Dama de corazones* es un paseo por la lírica de Villaurrutia. Es en las ensoñaciones y en las descripciones que dilatan la narración donde el lector está ante un juego de espejos que reflejan el quehacer poético. Un mundo de imágenes ocupa el sueño de los poetas. Este estado onírico es descrito en *Dama de corazones* como un cuadro: “Una claridad incierta va humedeciendo las cosas que forman el paisaje. El cristal se llena con pequeñas franjas de un amarillo tenue, con puntos de un rosa ligero, con pinceladas de un dorado débil. Las cosas se adivinan en la niebla.” (pp. 583-584) El espacio, no es lo único que se descubre como una descripción sorprendente. También la mujer y la mirada del narrador se detallan de manera lenta, se distiende la narración: “En la oscuridad,

cubierta ella doblemente de un velo y con la sombra, yo la miro como se mira un pleonismo en la página de un estilista. Comenzamos a charlar amigablemente. La voz es un poco cascada, pero en el mar son engañosas las percepciones, por el viento y el ruido de las olas...” (p. 584)

Por otra parte, otro elemento del que se vale texto villaurrutiano es la narración paradójica. Según Sabine Lang “La paradoja sirve de operación de ‘distanciamiento’, produciendo una confrontación entre lo posible y lo imposible, o más bien entre lo que es pensable y lo que es impensable dentro del marco de un orden o sistema establecido.”³⁰¹ Asimismo, explica que “...la paradoja suspende las normas y reglas que constituyen un sistema narrativo sincrónica y diacrónicamente. Dicho de otro modo, mediante la paradoja se anulan y transgreden los límites entre lo que es permitido y lo que no es permitido dentro de un sistema narrativo.”³⁰²

En el caso de *Dama de corazones* la narración paradójica se observa en forma de *silepsis*. La *silepsis* consiste en: “...desnudar la convención del tiempo narrado y del tiempo de la narración, fundando un espacio que se revela al mismo tiempo como el espacio de lo narrado y del narrador, que está produciendo lo ya narrado. [...] simula que la historia narrada tiene su propia vida que continúa mientras el narrador se pierde en digresiones...”³⁰³

En la novela *Dama de corazones* el lector puede observar la *silepsis* constantemente. En varios momentos la narración de acciones se detiene para dar paso a las disquisiciones de Julio. Así, por ejemplo, mientras Julio se rasura frente al espejo, su reflexión se va hacia Ruth, la americana enamoradiza. O bien, después del encuentro de tenis con las primas y

³⁰¹ Sabine Lang, “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, p. 22.

³⁰² *Id.*

³⁰³ *Ibid.*, p. 32.

unos amigos, luego de conocer a m. Miroir, Julio habla de sus ideas sobre el falso amor que siente Aurora por su prometido. Aquí el narrador detiene la narración que continuará después cuando Aurora se apoye en el hombro de su novio. En varios momentos este tiempo detenido aparece. La narración podría considerarse paradójica pues es detenida. Se entiende que, aunque el lector escuche el monólogo interior del narrador, las acciones fuera de él continúan.

Son momentos poéticos los que detienen las acciones. El lector se interna en los pensamientos y sensaciones de Julio:

Ahora me siento presa de un delirio erizado de preguntas, sin voz: ¿Verdad que no me quieres mal, Susana? No cierres los ojos, que puedes encerrar bajo tus párpados toda la luz del parque. Porque no me miras, me encuentro solo a tu lado. Y si e miras, te siento tal lejana que cuando escucho tu voz me parece que está verificándose un milagro. ¿Por qué Susana, te alejas de mí, de ti, de todos? ¿Por qué yo mismo me alejo? ¿Por qué no me abandonas las manos?... (p. 579)

Por otro lado, la *epanalepsis* es, también, un procedimiento de la narración paradójica que usa Villaurrutia en *Dama de corazones*. Podría ser una forma de la *mise en abyme*. Un procedimiento en el que la historia se desdobra, es un procedimiento especular. En este caso el narrador se desdobra. Julio en un par de ocasiones comienza hablar de sí mismo en tercera o en segunda persona mirándose desde fuera. Este procedimiento no sólo se observa en el caso del sueño o el soñar. En otros momentos Julio se habla: “En qué piensas, Julio. Eres tonto, pierdes el tiempo y dejas que tu prima entre a ese baño de soledad y melancolía del que no se sale sino tiritando. No olvides que hoy te han regalado un día espléndido que habrás de partir y gustar como el fruto maduro al punto que no puede dejarse para mañana.” (p. 579)

O bien, este mismo narrador se desdobra como si dejara su focalización interna y ahora fuera omnisciente. Sabe lo que sus personajes sienten y piensan. He aquí otro ejemplo

en *Dama de corazones* del procedimiento de *epanalepsis* horizontal de la que habla Lang: “Aurora se acerca lentamente, como una imagen en la pantalla de un sueño. Su mirada penetra las cosas: las juzga, las acepta, las rechaza. En una asamblea de mujeres nadie pensaría en otro candidato. Aurora presidiría sin asombro, sin extrañeza, naturalmente segura de sí misma. Invitarla a presidir no sería distinto de invitarla a respirar.” (p. 593)

Así, entonces, esta novela de Villaurrutia podría ser clasificada como una narración paradójica ya que son dos los procedimientos que usa para transgredir la narración tradicional: la *epanalepsis* y la *silepsis*. Esta narración se desdobra aún más sorprendentemente cuando entramos en el momento de ensoñación de Julio. Aquí la narración está totalmente detenida pues el narrador asiste a la descripción de los sueños. Julio narra, en un estado entre el sueño y la vigilia, su viaje alrededor de la alcoba. En la soledad de su cuarto, Julio, súbitamente, viaja.

Son 6 estadios por los que pasa Julio en el sueño. Este desdoblamiento por lugares del inconsciente podrían ser pruebas por las que el héroe debe pasar para conseguir su “recompensa”. En el caso de Julio la recompensa es la madurez. Bien, los 6 sueños, o estadios son: El viaje en *pullman*, el cuadro cubista de Picasso, la cubierta de un barco en el que conoce a una misteriosa mujer y su llegada a Nueva Orleans. Luego su muerte y entierro en el que habla su amigo Jaime (Torres Bodet) de poesía, o de la nueva novela, quizá: “Recuerda nuestras pláticas sobre literatura, y las frases de novela moderna que jugábamos a inventar con un arte próximo al vicio, con arte perfecto.” (p. 586) El sueño continúa con un viaje por Europa: Sevilla, Brujas, París, Nápoles, Atenas. Llega el narrador, en el sueño, a la soledad. En esta parte del sueño, Villaurrutia autor implícito, reflexiona sobre el quehacer literario:

¿Por qué no intentar la realidad de una novela o de una película más; la novela o película del naufragio en la isla desierta, en la que una pareja edifique su propia vida? [...] Yo sería como Adán o Lineo y al mismo tiempo el mejor poeta dadaísta. [...] ¡Qué largos poemas se ilustrarían con nuestras imágenes en falsos hexámetros, en endecasílabos dactílicos, en alejandrinos cortados en dos como fichas de dominó cuando, mañana, los petas regresen a las formas retóricas, cuando los nombres de Apollinaire y Reverdy no sean más que jeroglíficos de un extraño zodiaco! [...] Yo, como todos los hombres, hice en la niñez, con la imaginación, el viaje y el naufragio y fui el único sobreviviente. [...] ¡Qué será de mí mañana, si ahora no quiero explicarme que vivo de imágenes enlazadas como las ruedas de humo de un cigarrillo; con el oro den polvo que deja el sol de primavera en los prados; con la plata acuñada en las hojas de los álamos para que los poetas que no escriben poesías de certamen se coronen las sienes!” (pp. 588-589)

Finalmente, en este desdoblamiento narrativo, el final del sueño es la muerte. Para Villaurrutia, despertar es morir, tema en que profundizará en sus nocturnos. Por eso, cuando el sueño termina, Julio recibe el día con la noticia de la muerte de Mme. Girard. Esta construcción que se describe en los sueños de Julio, es una multiplicación de imágenes. El lector está frente a un juego de espejos que lleva a su protagonista a enfrentar la muerte de la tía como “entrenamiento” de la suya propia.

Ahora bien, otro elemento que es importante en la narración villaurrutiana es la mujer. Estas damas que acompañan a Julio también tienen una intención especular. Ambas representan dos psicologías diferentes. Una es el *ánimus* y otra el *ánima* de Julio. Ellas, al igual que en *Margarita de niebla*, son esenciales para que el narrador adquiriera madurez. Para Julio, encontrarse en su viaje con las miradas de Susana y Aurora lo definen. Por ello al final de la novela el protagonista guarda rápidamente un espejo con la esperanza de que “...en otra parte, al verlo otra vez, conserve, todavía la última imagen, el trozo de tapiz color de tabaco que ha copiado diariamente durante tres meses.” (p. 595)

Las mujeres de la novela *Dama de corazones* son un pretexto para que Julio, narrador autodiegético, pueda comprenderse, explicarse y definirse. Desde el inicio de la trama, Julio

se encuentra pensativo porque volverá a ver a sus primas después de varios años de no estar en la casa familiar “Pienso no pensar en la situación desconocida en que me hallaré al levantarme. Sin embargo, si tardo demasiado, encontraré a Mme. Girard ya mis primas arregladas ya, esperando mi saludo...” (p. 571). Julio debe apurarse a bajar para encontrarse con las mujeres: Mme. Girard y las hermanas Susana y Aurora.

Para empezar el dúo Susana-Aurora representan a la *Dama de corazones* que da nombre a la novela. Junto con él son el delicioso trío de ópera que se reúne alrededor de Mme. Girard quien disfruta tocando el piano. Julio está indeciso frente las mujeres que lo quieren. No sabe a cuál de ellas podría amar: “Aurora y Susana. Me encuentro dando vueltas al mismo asunto, al modo del jugador que hace girar en sus manos la única carta que le queda, indeciso y obligado ineludiblemente a lanzarla. Sólo que mi carta tiene dos figuras. Sólo que mi carta es la ‘*Dama de corazones*’.” (p. 580) Desde que Julio las recuerda en la soledad de su alcoba, observa que son diferentes pero complementarias. Sólo piensa en el amor que siente por cada una de estas mujeres, como lo dice Rosa García Gutiérrez: “El narrador se siente tentado y atraído por las dos o, con más precisión, no puede pensar en cada una por separado.”³⁰⁴

A lo largo de la novela, Julio enumera, varios elementos que hacen de estas mujeres una especie de antítesis. Tan diferentes e iguales que es fácil confundirlas. Son un juego de espejos que reflejan las propias preocupaciones del narrador. A continuación esbozo dichas características en comparación:

³⁰⁴ Rosa García Gutiérrez, *La otra novela de la Revolución Mexicana*, p. 343.

Susana	Aurora
“Pecosa como una fruta.”	Está arreglada
“Atrevida, no recuerda su nombre.”	Es más formal, nota que Julio ha crecido.
No deja de mirarlo, lo escucha poco.	Lo mira poco, lo escucha.
Ligera traviesa, entra a su habitación sin anunciarse, “como la primavera”.	Es lenta y grave, entra anunciándose, como el invierno.
Lee novelas, poesía.	Lee teatro
Miente, es soñadora.	Dice la verdad
“Cabello cobre rojizo, fleco.	Sus cabellos son de cobre apagado, separados, sin fleco.
Es confidente de triunfos o fracasos.	Podría confiársele un terrible secreto y lo guardaría.
“La querré siempre” .	La querrá siempre. “¿La temeré siempre?”
Su voz es de soprano.	Su voz de Contralto.

No son tan diferentes una de otra “Así Susana en Aurora, así Aurora en Susana” dice en algún momento Julio, sus reflexiones sobre estas mujeres lo llevan a darse cuenta que ambas podrían ser una misma mujer, con sus propias contradicciones.

Estas dos mujeres tan distintas, representan cada una de las partes del alma escindida del hombre. El alma tiene estos dos elementos: el *ánima* (el femenino) y el *ánimus* (el masculino). En ellas Julio ve reflejado su propio yo. Ambas son literarias, pero una es juguetona y la otra es seria. Susana y Aurora permiten que Julio se defina. Se mira en ambas, por eso las querrá siempre. A una la teme, quizá la más apegada al *ánimus* (Aurora), ella es la realidad, lo masculino. Mientras que Susana es la delicadeza femenina, la ensoñación.

Cuando Julio por fin tiene en su mano la desnudez de la mano de Susana se siente contrariado. No puede decidir amarla. Sabe que ella despechada, triste y con amargura. Volverá a su alcoba para despeinarse despechada, exagerando la desilusión. Para mirarse luego en el reflejo del espejo y sonreír forzosamente. Porque Julio en un gesto de cortesía suelta en un aplauso de su mano contra la de ella y "...suavemente insinúo que ya es tiempo de dormir" (p. 583) Así, el desencuentro de Julio y Susana.

Mientras que por el lado de la masculinidad, el *ánimus*, Aurora, los encuentros son graves. Para ella la realidad es la vida de costumbres, no de ensoñaciones, "...para ella todo lo que no es sueño es vida." (p. 594) Cuando sus manos se encuentran, el encuentro es efímero y casi imperceptible como una nube. Solo se tocan para alejarse, despedirse para siempre. Se reconocen en el reflejo del silencio como contrarios:

Solamente se aleja inmóvil en el pensamiento [...] Por un momento, demasiado cerca, aquí, de ella; lejos ella de aquí; cerca de mí, lejos, tocamos ese punto de la felicidad que puede hacernos un daño eléctrico. El silencio es un espejo cóncavo que deforma nuestros pensamientos. Lo que al fin la despierta, me adormece.

Aurora me tiende la mano que se ofrece a los amigos en la estación, un momento antes de partir en el tren que lleva, quién sabe a dónde. Sonríe temblorosa, con la sonrisa que le dictan sus nervios. Se aleja segura de que mañana partiré. Y yo me quedo seguro de partir mañana, para siempre. (p.594)

“¿A cuál de las dos mujeres desea el protagonista? Cada una tiene algo *amable*. Una es soprano, la otra contralto. Susana es intensa pero distraída; Aurora, atenta, dan ganas de contarle un secreto terrible. Cuando Julio las ve por primera vez, después de muchos años, resultan tan parecidas que piensa sino no habrá en el estudio un espejo que las duplique.”³⁰⁵

Fernando Martínez asegura que *Dama de corazones* es una novela de duplicidades que presenta cierta androginia, mujeres que se contraponen, vida sueño que se ve representado en las damas: “Una atrae lo ausente y nos hace soñar, otra fija lo presente y nos hace actuar. Onirismo y realidad.”

Por otra parte, se podría analizar esta relación imposible entre Julio y las mujeres desde la perspectiva que Antonio Marquet ha llamado la “poética del clóset”.³⁰⁶ La imposibilidad de entregarse al amor de la mujer es simplemente la homosexualidad. Un acercamiento productivo sería pensar su texto escrito por un homosexual que no tuvo pretensiones de escribir para una mujer, ni describir el cuerpo femenino. Nótese que las descripciones de estas mujeres van hacia el interior, jamás se observa el deseo corporal.

Villaurrutia tiene la capacidad de mostrar el mundo gay desde un ambiente onírico, un ensueño que envuelve al lector para pensarlo enamorado, no importa de quién, hombre o mujer. La obra villaurrutiana se ha leído como escrita desde el cuerpo “under the influence of sexuality”³⁰⁷, por lo que pensar en la escritura de sus textos sin relacionarlos con la sexualidad resulta ingenuo, según, McKee, “To imagine that Villaurrutia [...] wrote erotic

³⁰⁵ Fernando Martínez Ramírez, “Novela de aire y novela de agua”, p. 13.

³⁰⁶ Retomo este término del Antonio Marquet, quien dice que en las obras de Villaurrutia se observa la imposibilidad de nombrar su deseo e incluso a su amado en la poesía, en algunos casos sólo se menciona vagamente la idea del amor homosexual pero no se explícita, lo que equivale a la idea del “clóset” en la homosexualidad, es decir a esconder dicho sentimiento que va en contra de las normas establecidas por la sociedad: En “La poética del reflejo”, p.136.

³⁰⁷ Robert McKee Irwing, “As invisible as he is. The *queer* enigma of Xavier Villaurrutia”, p.115.

poems of desire that have nothing to do with homosexual desire is absurd".³⁰⁸ Así que, no se podría obviar el hecho de que este autor escribe sus textos pensando en la imposibilidad de nombrar su deseo homosexual. Porque si bien Villaurrutia no ocultó su homosexualidad, en la época en la que vivió la intolerancia era mayor. Quizá por ello las mujeres de sus sueños no se alcanzan tampoco, pues de la belleza delicada y simpática se pasa a la mujer vieja horrible, arpía flaca y arrugada. Dejo anotada esta idea del amor inalcanzable en una mujer, porque simplemente no se desea a la mujer. En *Aurora y Susana*, Julio ve lo que como ser femenino podría tener él. Se reafirmaría entonces la idea de verse en ellas como sí mismo. Alejarse implica no sólo huir de México, sino también de los sentimientos sexuales que dicta la heteronorma, la reflexión casi al final de la novela, descubre esta idea "A veces pienso que la quiero como se quiere a un amigo." (p. 596). Nada puede sentir este personaje sino amistad, el amor sexual queda relegado a lo no dicho. O mejor, a lo que no puede decirse.

Ahora bien, el espacio en el que se llevan a cabo las acciones de la novela *Dama de corazones* es la casa de Mme. Girard. Es el lugar familiar que hace años Julio no visitaba. Asimismo, es el regreso del narrador al país que había dejado. Baste recordar que Julio acaba de volver a México luego de una estancia en Harvard. Es un lugar simbólico. Este sitio simbólico es la representación del México que inicia su camino hacia la modernidad. Incluso la misma Mme. Girard es la representación de la entrada a un nuevo siglo: "...Una tarde de primavera la coloca en 1890. Un mediodía de verano, en 1895. Un atardecer de octubre la lleva a pensar en la última puesta de sol del siglo XIX. Sólo un disco de jazz, la hace abrir los ojos y temblar de pies a cabeza despertándola a otro mundo que no es el suyo porque no puede recordar nada." (p. 577). La mujer se hace cada vez más lejana al siglo XX, por lo que

³⁰⁸ *Ibid.*

es el símbolo de la anquilosada época anterior. Al final, con su muerte, Mme. Girard da entrada de lleno a la modernidad. La modernidad que Julio acepta irremediablemente, por ello, su viaje concluye con la muerte de la tía.

La descripción del espacio exterior está bastante lúcida. Todo lo descrito se relaciona con las cosas que llaman la atención del narrador: los libros, y el tenis. Cabe recordar que Villaurrutia sí jugaba tenis:

En los árboles, el follaje parece húmedo. En el prado, brilla el musgo. Desde el balcón domino una ala de la quinta, no es tan grande el parque que no lo pueda recorrer de una sola vez; tendría que descansar en el campo de *tennis* que desde este segundo piso parece un libro de lujo abandonado en un diván de terciopelo. Pienso en mil cosas de Harvard que doblan mi cabeza sobre el hombro pero que no me hace suspirar. Quiero distraerme. Miro el cielo de tela azul restirada, sin adornos. (p. 572)

Por el contrario, en esta primera parte de la novela, el espacio interior, es decir, la habitación de Julio, esté en penumbra. Poco puede ver este personaje y lo más importante, en el describe sus más íntimas sensaciones: “A tientas, tropezando con la silla que se interpone siempre, llego a la ventana, doblo las maderas y hago subir el transparente de tela opaca que produce una fuga de erres.” (p. 571)

La ciudad se presenta en esta novela como un lugar solitario. La descripción se hace el día de la muerte de Mme. Girard. Hay en esta calle una especie de transición. En este viaje que emprende Julio para buscar el ataúd de su tía sale a encontrarse con la muerte, va al lugar inmóvil de la ciudad desierta, como si llegara a un limbo. Así la descripción: “1º de mayo. Me asustan las calles desiertas. [...] Como si estuviera en vísperas de un asalto revolucionario y las gentes hubieran emigrado. La ciudad parece deshabitada. Al llega a la esquina de cada calle, espero inútilmente encontrar un automóvil, un tranvía, una amigo, un desconocido. [...] ¡Y este corredor de la calle no lleva a ninguna parte!” (p. 591)

Si bien no es la muerte de Julio, la pérdida de Mme. Girard le sirve de reflexión para entender su propia muerte o su vida: “Siento miedo de pensar en la muerte de Mme. Girard no me produce mucha pena y que sólo la muerte de otra persona puede darme conciencia de que yo no estoy muerto también.” (p. 589) En este ambiente de desgracia, Julio debe tomar la decisión de quedarse o irse, es en la soledad de la calle que este pensamiento asalta a Julio: “Nuevamente la calle. La calle larga por la soledad que me obliga a no huir de mí mismo y a pensar en mi situación sin aplazarla para mañana, como siempre. Pero no sé por dónde empezar y naufrago en mis ansias de ruidos mecánicos y de voces humanas. Dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin sombra.” (pp. 592-593)

Así, la decisión que toma Julio es huir, quedarse sería de cobardes, después de estos tres meses en México es fuerte. En la misma calle, en la modernidad, Julio emprende el camino de vuelta, el héroe vuelve a la vida “ordinaria”. “Llueve. La sombra se adueña en este momento de la ciudad haciendo resaltar las luces encendidas inútilmente en la tarde. El agua barniza el asfalto de las calles llenas de los reflejos de las ventanas iluminadas que han caído de las casas al suelo.” (p. 595)

Cabe señalar que las descripciones de esta última parte de la novela son bastante cercanas a las vanguardias. Se toman las máquinas modernas y los sonidos que emiten: las máquinas que perforan los boletos, los ferrocarriles que entran y salen del andén, lo mismo los pasajeros silenciosos que se acercan con los ojos puestos en los paisajes de su destino. Y ahí en medio del tren que lo lleva de vuelta a la vida Julio explica: “Cierro los ojos como si con ello la ‘*Dama de corazones*’ desapareciera de todas las barajas del mundo.” (p. 595). En su viaje real y alrededor de la alcoba este joven se encontró. Como hombre halló la imposibilidad de amar. Como escritor Villaurrutia encontró una poética que, como dicen los especialistas (y coincido en ello), permitió a este autor plasmar el mundo de la ensoñación

poética en sus textos posteriores a *Dama de corazones*. Pero para ello tuvo que pasar por la prueba iniciática, como héroe de mito, de escribir un texto narrativo: la novela lírica.

Novela como nube, el viaje a la mujer

Gilberto Owen Estrada nació en 1904 en El Rosario, Sinaloa. Más tarde se traslada a México, donde tiene contacto con el grupo de los Contemporáneos, acogido por Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer. Escribe en las revistas *Falange*, en *Ulises* y en *Contemporáneos*. Además participa en la política mexicana con cargos diplomáticos que lo llevaron a viajar por el continente americano de sur a norte. Su obra no es muy prolífica: *Desvelo*, *La llama fría*, *Novela como nube*, *Línea* y *Perseo vencido*, éste último el más trascendente poemario que escribió. Sus obras fueron recogidas por el Imprenta Universitaria en 1953 por Josefina Procopio, libro que revisó el propio Owen. Ahí, se integran, además de los textos antes mencionados, su narrativa breve. Más tarde, en 1979, El Fondo de Cultura Económica edita *Obras de Gilberto Owen*, edición a cargo de Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider, Inés Arredondo y Alí Chumacero, en este libro se integran las cartas a varios miembros del grupo, ensayo y poemas que no se habían incluido en la edición de 1953.

Owen, desde muy joven se integró al trabajo en el Servicio Exterior Mexicano. Era políglota, sabía taquimecanografía y, por supuesto, era un lector ávido. Había publicado *La llama fría* (1925), primera novela del grupo, y *Novela como nube*, en *Ulises* en 1928³⁰⁹. Pronto iniciaría su viaje a Estados Unidos, para trasladarse, luego, a Canadá, Perú, Ecuador y Colombia.

Es interesante mencionar que a principio de los años treinta, Owen se involucró en un problema diplomático, en Ecuador, debido a ello, fue expulsado del Servicio Exterior y tuvo que trasladarse a Colombia. Ahí fue colaborador del periódico más importante de aquel país: *El Tiempo*. Fue en ese país sudamericano donde se casó con Cecilia Salazar. En 1942 regresa

³⁰⁹ Cabe mencionar que la novela fue redactada en 1926, Owen tenía apenas 22 años.

a México. Fue reintegrado al servicio diplomático y se trasladó a Filadelfia. Fue ahí, en Estados Unidos donde fallece en 1952.

Como puede observarse fue el más viajante del grupo, por lo que el tema del que tanto “gozaban” los integrantes del grupo fue para Owen una realidad. No sólo viajaba en alrededor de la alcoba, sino también a lo largo de su vida. El tema también fue parte de su lírica y prosa; aunque también ha de mencionarse a la mujer, tema que también inquietó a este escritor.

Cabe mencionar, el libro más importante y reconocido de este autor: *Perseo Vencido*. Texto que le otorgó gran prestigio. Al parecer fue redactado entre 1930 y 1931. Apareció fechado en Bogotá 1942. Se publica por primera vez en Perú en 1948. El poemario se divide en tres partes, una de ellas, la más estudiada, “Sindbad el varado” que es una bitácora de 28 días que cuenta la aventura del enamorado, su intención de purificarse y su temible fracaso. El personaje Sindbad ha sido visto como si fuera el propio Owen, dice Tomás Segovia, que en él se observa al Gilberto Owen y sus obsesiones cargadas de misterio, mitificadas. Owen usa los mitos para reinventarlos, renovarlos y assimilarlos. Este procedimiento se observa en *Novela como nube*.

Por otro lado, uno de los temas que ha abordado Gilberto Owen es el de la mujer. Más que en los otros compañeros de grupo, como explica, Luis Alberto Pérez Amezcua, el universo femenino está presente, “Sus mejores obras [...] estarán determinadas por el afán de desentrañar el misterio de lo femenino, el misterio de la mujer.”³¹⁰ Por lo que el tema de mujer misteriosa es el motivo de *Novela como nube*. Son estas mujeres las que hacen que el personaje principal de la novela inicie un viaje y termine en el castigo eterno.

³¹⁰ Alberto Pérez Amezcua, *Novela como nube de Gilberto Owen. Identidad y amor en un contemporáneo*, p.15.

Al mismo tiempo, otro tema esencial de la literatura del grupo Contemporáneos es el viaje. El viaje inmóvil en la mayoría de los casos. Pero en Owen, como en Villaurrutia, el tema del viaje interior cobra otra dimensión, pues no sólo implica un viaje para reconocerse, y conocerse a nivel personal; sino hacer un viaje por la poética narrativa, mirarse como narradores para llegar a las obras cumbre: *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia y *Perseo vencido* de Owen. Así lo apunta, Domínguez Michael:

La comodidad de la retrospectiva encuentra en esas novelas las partículas que alcanzarán la sustancia formidable tanto de *Perseo vencido* como de *Nostalgia de la muerte*. Las estancias líricas de *Novela como nube* son la prehistoria de las 18 jornadas de ‘Sindbad el varado’ y en los nocturnos de Villaurrutia las viejas costumbres asediadas en su pequeña novela son expuestas al desnudo más cruel.³¹¹

Asimismo, Rosa García Gutiérrez sugiere que el elemento viajero es esencial, incluso obligatorio en las novelas de los Contemporáneos. Porque no fue un motivo únicamente Oweniano, sino que se trasladó a cada miembro del grupo, como dije, el viaje inmóvil es muy utilizado por los poetas del “grupo sin grupo”. Hay que viajar para encontrarse.

Los críticos están de acuerdo en una cosa, *Novela como nube* es la más vanguardista de la triada de novelas que hace junto con *Margarita de niebla* y *Dama de corazones*. Coincido con todos aquellos que han notado la dificultad de asir esa obra que, como nube, se escapa de las manos, no puede siquiera tocarse, es una simple sensación. Owen logra esto por la estructura fragmentada del texto. La trama es compleja por dislocada. Sin embargo, la intención de Owen no era otra sino ceñirse a las actitudes novelescas de la época, que en lengua española había plasmado Ortega y Gasset en 1915. Con *Novela como*

³¹¹ Christopher Domínguez Michael, “los hijos de Ixión”, p. 232.

nube, Owen se centra en imágenes novedosas, cubistas, pinta como si describiera, o mejor: describe como si pintara. Los símbolos están presentes en todo el texto, asimismo, el mito.

Me enfoco ahora en la estructura. Como perteneciente al género novela lírica, *Novela como nube* está dividida en pequeños capítulos, 26 exactamente. Además, el lector se enfrenta a dos partes: Ixión en la tierra e Ixión en el Olimpo, ambos con 13 capítulos breves. Como puede observarse, Owen reinventará el mito. Me interesa demostrar que el mito representado es más un viaje. Ernesto emprende el viaje iniciático, para encontrarse, tal como se muestra en *Margarita de niebla y Dama de corazones*.

Como se ha mencionado el problema de *Novela como nube* es que para el lector resulta complicado organizar la trama. Owen ha tenido la brillante idea de romper las leyes de la novela en la suya. Empezó por fracturar la estructura, como explica Vicente Quirarte, *Novela como nube* no sigue la lógica en el desarrollo de las acciones y hace del lenguaje el protagonista: "...la metamorfosis de la física de las acciones en la metafísica de las sensaciones."³¹² Owen había propuesto en 1927, al reseñar una novela de Antonio Espina, que la novela y la poesía una unión de enamorados que provocó que la literatura pareciera descarrilarse.³¹³ Así lo hace en su obra narrativa. Juega con la trama: "El hilo narrativo se rompe en mil pedazos porque el tiempo en lugar de moverse, permanece. Owen enhebra un discurso visual en vez de seguir el transcurso de un verdadero tiempo narrativo."³¹⁴ En realidad, la trama es difícil porque todo lo que se cuenta son disquisiciones mentales, un poco revueltas, además de la cantidad de personajes (dos Eva, por ejemplo) y que las narraciones se hacen de forma muy poética, son verdaderos poemas en prosa.

³¹² Vicente Quirarte, *Invitación a Gilberto Owen*, p. 53.

³¹³ Citado en Vicente Quirarte, *op. cit.*, p.53.

³¹⁴ Juan Coronado, *op. cit.*, p. 20.

Por cierto, el autor implícito decide explicar que justamente ésa era su intención, en el capítulo 18, titulado “Unas palabras del autor”, dedica el primer párrafo a justificar la trama compleja de *Novela como nube*:

Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes. Sólo el hilo de la atención de los numerables lectores puede unirlos entre sí, hilo que no quisiera yo tan frágil, amenazándome con la caída si me sueltan ojos ajenos, a la mitad de mi pirueta. Soy muy mediano alambriista. (p. 171)³¹⁵

Por tanto, el argumento ha sido un poco difícil de reconstruir, pero la especialista Rosa García Gutiérrez ha hecho la mejor síntesis, que aquí transcribo:

Ernesto, un pintor y poeta de Pachuca establecido en México, se dedica a tener múltiples aventuras amorosas con todo tipo de mujeres, incluyendo las casadas; entre otras, el narrador nos cuenta sus amoríos con Ofelia y con otras dos mujeres llamadas Eva. Una noche, el marido de una de sus últimas conquistas lo abate a tiros en un café de la ciudad, durante su larga convalecencia, en el hospital, es cuidado por su tío Enrique, por Elena –su antigua novia, ahora casada con su tío-. Y por la hermana de Elena, Rosa Amalia. Una vez restablecido, su tío lo lleva a vivir a su casa de Pachuca con lo que Ernesto se reencuentra, como el protagonista de *La llama fría*, con los lugares de su infancia y su adolescencia. A pesar de haber sido él quien abandonó a Elena, siente renacer su amor por ella. Una noche, creyendo sentir sus pasos en la oscuridad, la besa y la cita a media noche en una habitación apartada de la casa; a la hora convenida descubre que la citada ha sido Rosa Amalia y se ve obligado a casarse con ella y permanecer para siempre en Pachuca. Ernesto asume ese destino como un castigo y una condena.³¹⁶

La trama aparenta sencillez³¹⁷. Lo complejo en ella es la forma poética, las imágenes que son ensoñaciones. Al detenerse el tiempo, la novela se distiende y estamos frente al tiempo

³¹⁵ Toda las citas de *Novela como nube* pertenecen a Gilberto Owen, *Obras*, pp. 146-186. Por lo que me limitaré a anotar la página en cada cita.

³¹⁶ Rosa García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 366.

³¹⁷ Lo único que considero que puede ser diferente en la trama propuesta por Rosa García Gutiérrez, es que Ernesto parece además un poeta o dramaturgo, según algunos datos recogidos de la misma novela, en la primera parte de “Ixió en la tierra”, se deduce que Ernesto escribe textos que son revisados por sus compañeros. Y más adelante, cuando Ernesto transcribe sus poemas en prosa, si pueden llamarse así, parece que la literatura es parte esencial del personaje principal.

vertical, al tiempo de la poesía. La vista y las descripciones son más fuertes que las acciones por ello, la fragmentación llega a ser tal que como dice Coronado, “La novela como narrativa se niega a contar una historia de tiempo continuo y corriente. Está construida a base de pausas y vacíos que sólo la mira del lector puede llenar.”³¹⁸ Así pues, la fragmentación es la propuesta osada de Owen. Crear una novela nueva que a la vez sea narración pero poesía. Que integre, pues, los elementos vanguardistas que tanto atrajeron a los integrantes del grupo.

Por otro lado la metanarración ha sido otro elemento que los estudiosos han notado. Desde el título, el lector debe ser avezado, si bien, se enfrenta a la historia de amor de Ernesto, en realidad el paratexto hace énfasis en que la protagonista es la novela. ¿Por qué la novela es una nube? En efecto, la novela se convierte en el ente complejo que hay que desentrañar.

Todo el tiempo se hace alusión a la novela como un ente en “movimiento”, con vida, pues se está frente a su re-creación una vez que se la va leyendo. Como dice Wolfgang Iser, la obra literaria está llena de vacíos, de espacios de indeterminación que el lector debe ir completando mediante: inferencias, conjeturas, etc. Mientras más compleja es la obra más espacios de indeterminación tendrá, lo que exigirá mayor “profesionalización” del lector. Esta situación puede observarse en la novela de Owen, que, si bien no son espacios vacíos, sí están esparcidos en una estructura poética, en la que toda descripción es un ejercicio de “sortilegio” para el lector. Desde el primer capítulo de la novela, el narrador nos hace el “Sumario de la novela”: “Sus hermosas corbatas, culpables de sus horribles compañías. Le han dado un gusto por las flores hasta en los poemas: rosas, claveles, palabras que avergüenza ya pronunciar, narcisos sobre todo. Ernesto marcha inclinado sobre los espejos del calzado,

³¹⁸ Juan Coronado, *op.cit.*, p. 20.

sucesivos. Se ve pequeñito. Su tío tiene razón: siempre será sólo un niño.” (p. 146). Razón contundente para que se deduzca que un protagonista más será el propio acto de novelar.

Ahora bien, el narrador deja paso a la voz del autor. He de anotar que el narrador de *Novela como nube* se encuentra en tercera persona, pero considero que es un narrador omnisciente apócrifo. No es el demiurgo que todo lo *ve* y todo lo *sabe*, en realidad está siempre en el interior de Ernesto. Lo que aparentemente encubre la lejanía del narrador, se hace evidente cuando la mirada se centra en ese hombre. Cuando se describe, por ejemplo, a las mujeres que seducen a Ernesto, se percibe la visión del personaje principal. Como lectores nos quedamos con la perspectiva desde el interior. Casi nunca se advierten los pensamientos de los otros. Si llegan a narrarse sentires ajenos a Ernesto serán de manera parcial. Un ejemplo de esto lo tenemos en el capítulo 3 (de dos párrafos), “Ofelia”:

Ofelia, donde las casas no están un en la ciudad ni en el campo. Cada diez minutos el terremoto del tranvía la hará salir a la ventana, como arrastrada como empujada por un torrente de luz. Se habrá dejado la cabellera de algodón de muñeca francesa, que le aburre a él tanto. Una vez le agradó durante cinco minutos. Cinco minutos durante los cuales estaba él comunicativo y se lo dijo. Parecerá un juguete, un objeto decorativo [...] Querrá que la besen, y en el rostro blanco y redondo sólo resaltarán, brillantes, lo ojos, la boca. Será sólo un beso rodeado de leche. (p. 148)

Como puede observarse, el narrador se enfoca en lo que Ofelia produce en Ernesto. Las sensaciones o sentimientos de la mujer están diluidos. Por esta razón me aventuro a decir que el narrador, aunque en tercera persona, es autodiegético. Aunque, en el capítulo 18, del que hablé antes, el propio Owen-autor rompe con la narración para explicar a lector cuestiones relacionadas con su muñeco y su novela:

Ya he notado, caballeros, que mi personaje sólo tiene ojos y memoria; aun recordando sólo sabe ver. Comprendo que debiera inventarle una psicología y prestarle mi voz. ¡Ah!, y urdir, también, una trama, no prestármela mitológica. ¿Por qué no, mejor, intercalar aquí cuentos obscenos, sabiéndolos yo muy divertidos? Es que sólo

pretendo dibujar un fantoche. Sin embargo, no os vayáis tan pronto, los ojos de este libro. (p. 171)

Este tipo de narración pertenece a lo que Sabine Lang menciona como *silepsis*:

se propone desnudar la convención del tiempo narrado y del tiempo de la narración, fundando un espacio que se revela al mismo tiempo como el espacio de lo narrado y del narrador, que está produciendo lo ya narrado. Así el procedimiento de la silepsis [...] se identifica por construcciones sintácticas tales como mientras el personaje hace esto, yo el narrador, les explico/les voy a contar a Uds. aquello...³¹⁹

Del mismo modo que Villaurrutia hace en *Dama de corazones*, Owen se aventura a experimentar con la narración paradójica. Como buena novela vanguardista rompe con la normas de la narración más tradicional, empezando por el cambio de perspectiva narrativa, pasando por la recreación del mito y el dilatar del tiempo. Pues, como se observa en este trabajo, son varias las maneras en las que Owen decide experimentar y crear la novela lírica al estilo mexicano.

La novela lírica *Novela como nube* es la recreación del mito de Ixión. Ahora me propongo explicar en qué consisten los elementos del mito, según Joseph Campbell³²⁰, que se vislumbran en un texto tan complejo como la obra antes mencionada.

Ixión, en la mitología, asesina a su futuro suegro, pues no desea casarse con la hija de éste. Por eso despierta la ira de los dioses, incluyendo la de Zeus; sin embargo, deciden perdonarlo e incluso invitar a compartir con ellos la mesa y le ofrecen probar la ambrosía. Aun así, Ixión es desagradecido, ahora ansía seducir a Hera la bella esposa de Zeus; sin embargo, su ardid es descubierto y en lugar de la mujer deseada se le presenta un remedo en forma de nube: Nefele. De esta unión, Nefele concibe a los centauros, monstruos mitad

³¹⁹ Sabine Lang, "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica", p. 33

³²⁰ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*.

humanos, mitad caballos. Ixión es castigado todavía más porque es condenado a girar eternamente en el Tártaro, sujeto a una rueda de fuego. “El destino de este semidiós mitológico es el mismo para Ernesto, "protagonista" de ésta que quiere ser historia pero, lo mismo que una nube, se desdibuja siempre.”³²¹

¿Será posible considerar a Ernesto como un héroe dentro de la novela mexicana?, ¿será posible explicar lo que parece inexplicable, en esta novela que cual nube se nos escapa antes de lograr asir siquiera un poco de acción?

Comenzaré entonces, el momento de la partida de Ernesto es ir a una gran metrópoli, escapar de la ciudad provinciana, salir de Pachuca para localizar a la mujer perfecta, porque Ernesto es un hombre consagrado a la búsqueda del ideal femenino Ernesto “Comprende que todos sus actos giran en torno del amor, que la mujer está presente en todo lo suyo, eje de todas sus acciones.” (p.162)

Así entonces esta especie de protagonista dibujado como un muñeco, parafraseando las palabras que el mismo Owen usa para describirlo, huye para encontrarse, encontrar su idealización, su proceso iniciático comenzó. Para ello no sólo se imagina cómo debe ser la mujer, qué características debe cumplir para convertirse en la mujer amada, sino además imagina el nombre perfecto que ejemplifique notablemente su amor, cuál podrá ser ése...

EVA

Ahora, esbozado ya el fondo, le es muy fácil reconstruir por completo ese rostro. Toda esa mujer y el prólogo de una historietita interrumpida y olvidada. Ella alza un rostro que comprueba sus hipótesis, pero ya no es necesario. ¡Eva! ¡Ah sí, Eva! E...V...A. Nombre triangular y perfecto, con perfección sobria y clásica. Agradable de pronunciar, cuando se alarga la E y se saborea la V como uno de esos besos que son mordidas también. (pp.151-152)

³²¹ Fernando Martínez, “Novela de aire. Novela de agua”, p.1

Como puede observarse, Eva un nombre simbólico, la mujer primera, quien no sólo fue hecha de la costilla de Adán, además fue la culpable de que comieran el fruto prohibido y los expulsaran del paraíso.

Ahora el proceso en que se encuentra el héroe de esta historia es el representado por el vientre de la ballena, como bien dice Campbell, pareciera ser tragado por lo desconocido.³²² Ernesto ha elegido ya a la mujer que desea pero no la ha encontrado aún, se dedica entonces a enamorar. Se convierte en el seductor de muchas evas, probando para cerciorarse que ninguna mujer le encanta más que cinco minutos. Esta especie de don Juan busca, sin éxito. Está dentro de un sueño, en esa atmósfera onírica que ha diseñado su creador.

No obstante, en esta búsqueda, el esposo Eva segunda, no permite que este hombre siga seduciendo a su mujer y lo hiere, casi de muerte:

Ernesto siente algo ardoroso, incendiado, como el índice de Dios –y Su Ojo, en los de ese hombre, como un espejo ustorio que recogiera todos los pecados de toda la vida de Ernesto, y los proyectara, ardientes, en un solo castigo- que le toca el rostro, quemándose.

Después, muchos siglos después, cuando lo ha entendido ya todo oye el disparo...

Verá mañana, en los periódicos, si supieron los otros con exactitud lo que ha sucedido... ¿Se ha apagado otra vez la luz? (pp. 162-163)

Aquí acaba la historia de Ernesto-Ixión en la tierra, en la Ciudad. Cuando vuelve en sí, Ernesto-Ixión se halla en otro sitio: el Olimpo, Pachuca. El personaje principal no pudo por ningún sitio encontrar el ideal de mujer. En esos momentos de reflexión, el personaje principal se acuerda de que la única mujer que lo ha hecho sentir ese amor soñado es: Elena.

³²² Joseph Campbell, *op. cit.*, p.88.

Ahora comienza la prueba. La prueba de Ernesto no es sólo saber que ella fue su amor adolescente sino que además es completamente inalcanzable. Ernesto sabe que Elena es la mujer ideal, ésa que tanto ha buscado. “Ernesto acaba de nacer, sin hipérbole, ante sus ojos, pero también ella nace ahora, con todo el universo, para él.” (p. 166) Sin embargo, no tendrá manera de poseerla, ella tiene un marido. Peor aún el esposo es el tío de Ernesto, no puede siquiera imaginarla cerca. Este héroe no tiene una recompensa, o tal vez sí, el hecho de saber que su Eva sí tiene cuerpo, existe no sólo en su imaginación. Se ha iniciado el regreso. Debe regresar a Pachuca si es que desea poseerla. Todo lo vivido lejos le ha hecho conocer que el amor de minutos al que se acostumbró no tiene mucho sentido, deber buscar a su Eva.

La traición a la manera de Ixión, se presenta en Ernesto como el simple deseo de la mujer del otro, como el héroe mitológico deseó a la Hera de Zeus. Entonces la atmósfera onírica da lugar al desdoblamiento del protagonista. El ángel Ernesto habla con él anunciándole su catastrófico final: “El Ángel Ernesto le mira con su mirada más dura, y le habla de un pasado vergonzoso, y le dice que está a punto de cometer una deslealtad con tío Enrique y que su futuro será infame. El Ángel Ernesto no sabrá de piedad, pero el deber, en cambio, lo conoce al dedillo” (p. 60) Aun con la ensoñación rondando, Ernesto sabe que en su viaje ha enamorado a distintas mujeres, ha sido seductor; sin embargo, ahora quiere convertirse en amante. Su letargo lo hace dudar Ernesto no dejará la idea de seducir a Elena: “...Ernesto, que, débil, se sabe la fortaleza de la hipocresía y va a empezar a mentir dentro de un momento, cuando acaba de soñar en aqueo retrato. Pero en su honor, sólo dirá mentiras necesarias.” (p.170)

Este regreso no tiene nada de amable, debe elegir, entre ser un ingrato o detener su deseo más profundo y amar en la lejanía espiritual y carnal a su Eva. La dificultad de Ernesto para ser feliz no es otra que el encontrar a la mujer ideal. El elemento central en esta parte

del análisis es la re-creación del mito de Ixión. Ernesto se enfrentó a la imposibilidad de alcanzar al ser amado, porque ello implicaría una traición imperdonable. La atmósfera descrita en el texto, se vuelve más importante, al relatar las sensaciones de un hombre dibujado con los pinceles de la poesía, como el mismo narrador lo explica: "Lo único que deseo es dibujar al muñeco. Ernesto y a dos muchachas lo mismo falsas que él..." (p. 174)

Pero el problema no termina cuando este héroe se encuentra en la encrucijada: traición o felicidad al lado de la mujer deseada. Es aún más terrible la situación que debe sufrir. Deberá, como Ixión, enfrentar su gran error. En el mito antiguo, Ixión ha decidido seducir a Hera, y es engañado con una nube-mujer, entonces ¿qué pasará con Ernesto? No puede ser que Enrique le envíe una nube para suplir a su esposa. El error de Ernesto es dejarse engañar por sus propios sentidos. Cuando finalmente decide ser el ingrato defensor de sus derechos adolescentes y reconoce en su tío al ser que le ha quitado la felicidad al casarse con su único amor. Invita a la media noche a Elena para hablar con ella. Justo después de ello él no es capaz de reconocerse a sí mismo como dueño de sus propias acciones. Huye a su cuarto a llorar cual si fuera un niño.

La esperada hora llega pero sus sentidos engañados por la oscuridad cometieron el error. A quien ha invitado a la cita es a Amalia. Terrible situación para el enamorado del amor. Ahora no le quedará más remedio que asumir su fracaso y cumplir con su castigo como si fuera Ixión en el tártaro. El matrimonio será su rueda de fuego.

¿Cuál podría ser la peor tragedia para seductor? pues condenarlo a ser fiel a una mujer que no ama y ni siquiera le gusta. Amalia es diferente, "siempre lo deja vacío de comentarios, pues la adivina falsa, pérfida y muy hábil..." (p. 174) No es el prototipo de dama que se hizo en la mente, ella es intelectual, reflexiva, se ocupa de pensar, leer, es hasta hombruna. Es la antítesis de la mujer virginal, limpia, pura, bella, e inalcanzable que representa su Eva.

El emerger de este héroe es verdaderamente trágico. El mundo finalmente queda restaurado, pues no hay modo alguno en que él pueda escapar de la nube de las mujeres, ésas que no se dan, sólo dejan una nube de incertidumbre como le han dejado a él. Y por supuesto no logra ser tan infame y engañar a su tío, antes bien, se ha dejado engañar.

Campbell explica los momentos del monomito como: la partida, la iniciación y el regreso. Así el héroe de las mil caras representado por Ernesto, ha sufrido todas estas características, por azar y por deseo se fue lejos de su vida provinciana donde nada sucedía. Se hace la idea del amor y de la mujer, se convierte entonces en un seductor que se siente atraído por las damas por escasos minutos. Se dedica a sufrir una especie de muerte espiritual, hasta su renacer por el amor de Elena. Finalmente, su regreso es adverso, y su condena es el matrimonio con la hermana de Elena, Rosa Amalia. Como lo explica Rosa García Gutiérrez el castigo de Ernesto es “casarse sin amor, atarse para siempre a una mujer y a una provincia. La novela termina con la explicitación de ese paralelo que ha venido estableciéndose entre la historia de Ernesto y el mito de Ixión...”³²³

La vida de este Ixión en la tierra fue fructífera mientras no encontraba a su mujer perfecta, se divertía no importa si fue un largo letargo; la diversión consistía en tener una o dos “evas” que lo invitaran a saborear el amor fugaz, sin repercusiones. Cuando es obligado a ir al Olimpo, el renacer se vuelve intolerable, no soporta siquiera la idea de imaginar el matrimonio de Enrique con su Eva. Lo peor viene cuando su castigo se hace presente y en su eternidad simbólica no hay condena más dolorosa que estar tan cerca y tan lejos de la amada. El mito según Campbell ha llegado al final con esta restauración del universo ético. Así, al final de la novela, el narrador, autor, y personajes se funden en una exclamación

³²³ Rosa García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 369.

lastimera: “Es su esposa ¡Ay, Elena inasible, haberte amado siempre en imagen! En Eva en 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.” (p. 186)

Ahora bien, el tema que se desglosa a continuación es el matrimonio, el castigo divino. El amor, la pasión, tiene que ser inalcanzable. En el momento en que el hombre tiene acceso a la mujer deseada, el deseo desaparece. Así, el deseo de tener a Elena sigue y seguirá vigente en Ernesto porque “Este amor imposible dejaba en el corazón de los hombres una quemadura inolvidable, un ardor verdaderamente devorador, una sed de muerte y sólo la muerte podía apagar: de ahí que empezaran a amar la ‘tortura de amor’ por sí misma.”³²⁴ Entonces, el mito, desde el punto de vista de la tradición amorosa, es decir, desgraciado y doloroso, se queda en esta nube narrada. Aunque, a su vez, la nube sea la mujer, como dice el narrador justo al final de la novela: “Las mujeres nunca se nos entregan, nunca nos dan más que una nube con su figura.” (p. 186) Ni la novela de Owen, para el lector la nube se presentó en forma de novela, o al revés, de cualquier modo el efecto es el mismo.

Entonces, las mujeres son inalcanzables. Sin embargo, en esa novela, además de míticas.

Por su parte Rosa García Gutiérrez propone una:

...lectura simbólica de las mujeres que aparecen en *Novela como nube* en la línea de lo que vimos para las parejas Paloma-Margarita y Susana Aurora; me apoyo para ello en la palabra ‘nube’, que aparece en la novela referida tanto a la mujer como al género narrativo. Del conjunto de personajes femeninos que desfilan en ella destacan dos parejas que, como las de *Dama de corazones* y *Margarita de niebla*, son antitéticas para el protagonista: las dos Eva de la primera parte de la narración y las hermanas Elena y Rosa Amalia de la segunda. En concreto son las dos Evas las susceptibles de interpretación simbólica: la cubista de la sección cuarta, correspondiente al presente de Ernesto, y la crepuscular de la sección quinta que conoció en su pasado, Con respecto a esta última, el narrador cuenta cómo en medio de una incendiada puesta de

³²⁴ Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, p. 159.

sol y el ‘ruido de los corazones desenfrenados’ que contemplaban el asombroso paisaje.³²⁵ P. 375

Si recordamos que el rol de la mujer de los años 20 se encuentra, como México, en revolución, será una clave para comprender por qué las mujeres son representadas como dos caras de una misma moneda: la mujer de la tradición y la mujer de la modernidad. Además, como dice Pérez Amezcua “Las novelas líricas de los Contemporáneos resultan atractivas de manera especial por el modo de construcción por parte de los autores-narradores de los personajes femeninos, claves argumentales de los textos.”³²⁶ Pues bien, aparte de la imagen simbólica de la mujer, pueden establecerse claras diferencias entre Elena y Rosa Amalia, y así, hacer la misma valoración que propuse en *Dama de corazones*: el deseo es por la mujer delicada, quien representa el ideal femenino; mientras que la otra, es hombruna, no puede ser la mujer de los sueños, es la antítesis de la feminidad. Podría establecerse, entonces, la bina: *ánimus-ánima*. Lo femenino frente a lo masculino, la ensoñación contra la razón. La mujer revolucionaria contra la mujer abnegada-esposa. Por un lado Elena es la mujer que le dedica tiempo y lugar para cuidarlo después de la herida de bala que sufrió. Por otro lado, Rosa Amalia era vestida de china poblana y bailaba en los días de reparto de premio mientras “...los vecinos desvelados, que repetían máximas agraristas asegurando que el suelo era de todos...” (p. 175)

Así, el capítulo 16, “Lecturas, retratos”, Ernesto, después de descubrir que el amor por Elena nunca murió. En una breve retrospectiva, rememora su vida adolescente al lado

³²⁵ Rosa García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 375,

³²⁶ Luis Alberto Pérez Amezcua, “Crítica simbólica y mitológica en las novelas líricas de los Contemporáneos”, p. 71.

de las dos mujeres. Elena, la mayor, graciosa, con quien compartía noches dulces, besos y elogios, Rosa Amalia, con voz delicada y delgada, prefiere leer.

Desde hace muchos años se ha dado cuenta de que no dice nada interesante – demasiado frío y lógico, demasiado sutil todo y rebuscado-, entregada a un inconsciente afán de ponerles música a todas sus palabras; lo había advertido también en su correspondencia: páginas interminables escritas como en papel pautado y con signos musicales y al final, casi siempre en la breve postdata, lo único que deseaba verdaderamente, decirle. En los días lejanos del noviazgo con Elena, Rosa Amalia, menos dos años, terciaba algunas noches en la plática, de la que todos salían entonces con una fatiga espiritual y física que era, en la boca, como después de haber mascado chicle durante muchas horas. Era, le parecía a Ernesto, el pájaro y el jardín y los amantes en aquellos idilios deslucidos en lo que sólo debía haber sido siempre, la hermana de la novia como en los versos cursis. (p. 167)

Esto no se queda ahí, Ernesto-autor dedica un capítulo a Rosa Amalia porque “...seres así sólo le interesan a los novelistas...” (p.175). Frente a la construcción de la novela lírica, no podía faltar la mujer Rosa Amalia. Obsérvese: si es La Mujer por excelencia de las novelas, no podía dejar de dedicarle su espacio narrativo. En el capítulo dedicado a esta mujer, la narración se va hacia el pasado, la analepsis se hace presente:

Ernesto se cree en condiciones de afirmar que ella tenía el diablo en el cuerpo; era simpática a todos, feliz y felina. Tenía cosas de hombre: le gustaba pensar y su pensamiento era ágil propenso a la ironía, y no creía que el amor fuese un fin. [...] Ha llegado a molestarle su insistencia melosa, que comprende él hipócrita. Discurre con demasiada lógica, es incapaz de emoción. [...] Elena en la recámara del enfermo, iba a interrogar y a coser; Rosa Amalia a responder suficiente y a leer cuando él, para liberarse de su inteligencia, fingía quedarse dormido. (p.175)

Entonces, Rosa Amalia es la representación de lo que podría llamarse el *ánimus*, masculina y fatal a la vez, sueño de muchos hombres, no de Ernesto. Incluso en ese capítulo dedicado a su futura esposa, Ernesto la va desdibujando poco a poco para dar paso sutilmente a la mujer que le interesa: Elena. En su ensoñación, el monólogo interior que inició en el

recuerdo de Rosa Amalia, se enfoca lentamente en la pregunta sobre el matrimonio entre su tío y su amada mujer. Y en la “literatura de su noviazgo”.

Así da paso a la que el mismo Ernesto llama la “fuga goethiana de escribir un desahogo enrevesado...” que se llamaba “Elegía en espiral”, capítulo 22 de la novela. El cambio de tono narrativo es notorio, así como el narrador. Aquí sí, la voz de Ernesto se escucha en las lamentaciones narrativas a la manera de la elegías. Sus pensamientos corren hacia la mujer perdida, que se casó. La imagina muerta, recargada sobre su hombro mirando las letras que de ella escribe: “Y, voy a decirlo aunque no es cierto, se murió de curiosidad una mañanita tan clara, tan de cristal, que parecía haberse corrido el velo de todos los misterios del mundo, y ya sólo quedaba el de la muerte.” (p. 177)

El discurso elegiaco del capítulo 22 es un pretexto para volver sobre el tema de la narrativa y la nueva literatura que empieza a gestarse en las primeras décadas del siglo XX, Joyce como su modernizador, sin olvidar a Cervantes. En esta sección en la que la narrativa se torna onírica y de ensoñaciones, Ernesto toca, además de la novela como tópico, todos los temas de la novela lírica de los Contemporáneos: el sueño, el espejo y las mujeres:

Bien, para seguir el desarrollo sobre el tema de la mujer, vuelvo a la idea del héroe y su relación con el otro que planteé en el capítulo segundo. En ambas mujeres, Rosa Amalia y Elena, Ernesto puede contemplarse. En Elena puede reflejarse porque como dice San Agustín: te busqué fuera de mí y no te encontré por que estabas en mí. Sin bien la cita corresponde al amor divino, he hablado ya de que el amor se halla en lo que deseo que el otro tenga de mí, o, como dice Sócrates se desea lo que no se tiene³²⁷. Así sucede con Ernesto. En realidad lo que ve en Elena es lo que desea como complemento. Porque Rosa Amalia es más

³²⁷ Véase Platón, *Diálogos*, “El banquete”, 351 y ss.

parecida a sí mismo. El personaje quiere cubrir lo que le falta, pero se queda con lo que rechaza.

Podría decirse, a partir de las descripciones que el narrador elabora de las dos mujeres, cómo para cubrir el requisito, como lo han hecho Villaurrutia y Torres Bodet, ha dibujado mujeres contrarias que tienen inquieto al personaje. ¿Por qué tal inquietud? Considero que no se debe al haber perdido a la Eva primigenia, es decir, Elena. La idealización del amor de Ernesto tiene su personificación en la esposa de su tío “Siempre será un hecho que la mujer es el ser que idealizamos...”³²⁸. En realidad, mi concepción es que ambas mujeres son representaciones del interior del personaje principal. Baste recordar que todo lo narrado sucede en el interior de Ernesto, este personaje también realiza el viaje inmóvil para conocerse y re-conocerse en los ojos de las damas.

Además, el tópico del cine es otro elemento del viaje inmóvil. En el cine a lado de Eva tercera –la casada, cuyo esposo hiere a Ernesto- sucede como en *Margarita de niebla*, la película se convierte en la invitación al viaje:

Y se entran en una primavera sólo de luces y de sombras como enmudecida por aquella carencia absoluta de color; así tendrá que ser toda primavera vista, a través de recuerdo, desde el otoño que ahora termina. El paisaje cuadrado tiene un primer término con césped y bancos y un fondo de árboles verdaderos pero como llenos de noche, sin un martillo de hoja seca, sin un verdeamarillo de hoja tierna. (p. 159)

Así continúa su narración, tanto Eva como Ernesto se encuentran en la pantalla del cine, ambos son partícipes de la novedad del filme. Mientras, la narración fusiona la película con los sentimientos de Ernesto, quien al final, reflexiona al respecto: “Empieza a admirarle la constancia de esa mujer que, tan sin pestañear, le sigue en su viaje inmóvil, y sospecha un

³²⁸ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 134.

momento que no sea Eva, que sea verdad lo ella ha dicho, ya que los proverbios la quieren voluble.” (p. 160)

El viaje de Ernesto y Eva no culmina ahí, el filme continúa y la ensoñación del viaje en altamar, en un trasatlántico, hace que la mujer adquiera características enternecedoras. Al finalizar si estancia en el cine, ambos están agradecidos. El amor en el viaje inmóvil a través de la pantalla del cine los ha unido. Aunque inevitablemente el siguiente capítulo el final de la vida de Ernesto en la tierra, al finalizar este viaje, se hallará con el disparo que lo lleva de vuelta a Pachuca. Comienza el viaje mítico del que he hablado.

Para que su re-conocimiento se lleve a cabo en la mente de Ernesto, los espejos tienen un papel preponderante en la novela. Primero, porque desde el inicio de la novela el mito de Narciso se evidencia cuando en el primer párrafo, Ernesto camina mirando los espejos. Lo que hace suponer que el lector verá cómo Narciso-Ernesto se enamorará de sí mismo y por no poder hacer realidad el amor, su castigo es morir de amor. Sin embargo en *Novela como nube*, lo que sucede es que Narciso-Ernesto se casa con la representación del *ánimus*, extensión de su masculinidad y por lo tanto se le escapa la *nube-ánima*. Esto quiere decir que Ernesto se une a la masculinidad.

El espejo debe ser el objeto que me permita conocerse. Al mirarse en él, el reflejo muestre una imitación de la realidad. No obstante, esto no sucede en las novelas líricas de los Contemporáneos. El espejo no cumple su misión. En el caso de *Novela como nube*, el capítulo 5, “Espejo hacia atrás”, desde el subtítulo se observa que no será no habrá reflejo alguno. En realidad, este capítulo es un momento de ensoñación de tiempo detenido. Su función es recordar. Rosa García Gutiérrez clara que es uno de los pasajes en el que la novela, como ya hemos dicho es descrita, se convierte en el personaje:

Frente al autor, el narrador en *Novela como nube* es el encargado de reflexionar sobre su modo de escribir sobre las técnicas que utiliza, al tiempo que construye la historia. Especialmente significativos son los subtítulos que acompañan cada sección, en algunos casos obviamente metratextuales. La sección 5, por ejemplo si titula ‘El espejo hacía atrás’ y es, como puede suponerse, una retrospección que rompe lo que hasta el momento había sido una narración fragmentada pero lineal. Se trata de la rememoración nostálgica de Eva.³²⁹

Finalmente, me gustaría detenerme en el uso de las metáforas y figuras retóricas, porque su uso es evidentemente vanguardista. En el tiempo detenido de la novela lírica, en las ensoñaciones, el autor ensaya con la novela. En realidad hace ejercicios de poeticidad que dejan al lector confuso, el tiempo se vuelve lento. Así también pasa en los sueños, Owen usa el mismo elemento narrativo de Villaurrutia, la narración del momento en que el personaje cae en el sueño. En el capítulo 9, el narrador permite escuchar la voz narrativa en el momento creativo donde la vigilia y el sueño se unen, esto es, la ensoñación poética:

Irse tras la noche a conocer sus escondrijos de minutos, vigilarla paso a paso, ruido a ruido por la ciudad, por el campo silencio a silencio, por el cielo estrella a estrella.

Y la amargura de sentirse despierto desbordado de cosas profundas, agua negra de las cisternas, hermana bastarda del agua nieve de los volcanes, en esta noche tan igual a la otra, en un puerto, ante el Pacífico, como si viviera el mismo momento, pero en los antípodas, Eva ya tan lejana. (p. 156)

El momento del sueño se describe para el olvido, para saber a Eva lejos. En este preciso momento de la narración la vigilia se confunde con el sueño. Curioso también que el capítulo se llame “Espionaje”, porque el personaje principal, piensa en seguir a Eva, pero no lo hace, ha salido de una cantina, borracho, entre dormido y despierto camina, describe narra, y carga a la noche de comparaciones, metáforas, imágenes como la que he citado. Así como se muestra en la siguiente: “La calle le parece desierta, deformada, redonda, en su centro la

³²⁹ Rosa García Gutiérrez, *op. cit.*, p.373.

pareja, como cuando se avanza con un farol en la mano y uno se siente inmóvil, y uno siente que lo que se mueve es el círculo de luz que lo conduce en su centro. “ (p. 155)

En este mismo sentido, las siguientes páginas mostrarán una novela llena de elementos líricos producto de la ensoñación poética. Así, en el hospital, Ernesto, vuelve por el camino de la imagen poética, aquí la que sobresale es la sinestesia:

Sería una mujer la que le vela, porque el olor de su sexo triunfa sobre la asepsia del hospital que le envuelve como podría envolverle, en el vacío, la nada. Es como si en la tiniebla más honda subiera a él, desde un estanque, oblicua, la luz de una estrella muy roja o mejor muy verde, con ese verde pútrido de los pantanos. Recuerda el olor de otras mujeres, los sábados, cuando con las cabelleras húmedas sobre la espalda, junto al grito de blancura que eran, en la estancia hogareña, las ropas que planchaban, le hacían saborear el inocente licor de lo único limpio que le gustaría después, en la noche sabatina, que al encenegarle los sentidos, sólo le dejaba incólume el olfato. Ellas, las nocturnas le reprochaban luego, desconcertadas, preguntándole, si amaba por las narices.” (p.164)

Asimismo, poco antes de este párrafo citado, el lector observa la metáfora del sueño y la muerte, el sueño equivalente a morir. Más aún, se ve reforzada esta metáfora pues el pasaje se lee justo después del ataque que Ernesto ha sufrido a manos del enamorado despechado: “...Y ese temblor le va haciendo recordar las imágenes impuras que poblaban su vida anterior al gran sueño que acaba de abandonar y que fue, este, una cuaresma huérfana de mujer, de amor, de tristeza” (p. 164)

Todo esto reforzado en el capítulo 15, “Elena” en la que el narrador descubre cuál ha sido la profesión de Ernesto “...él siempre se había propuesto ser poeta lírico, profesión melancólica, elegante y, a pesar de ello, estoica, hecha de la constancia en renunciar a los datos exactos del mundo por buscar los datos exactos del trasmundo.” (p.165) Por lo que el uso constante de los tropos son también una demostración de lo que el personaje piensa, siente y vive en la ensoñación. Entonces, esta novela también, muestra una poética oweniana.

Para muestra el capítulo 22, “Elegía en espiral”, en el que el narrador lamenta, llora la muerte. Momento de narración detenida que da paso a la pura poesía, como en: “El sereno. Avanzaba, dentro de su globo de luz, él tan tenebroso. Era el planeta que en menos tiempo- quince minutos- recorría su órbita, la única cuadrada. Pero cada vez era otra vez lo imprevisto y el suéltame los labios.” (p. 177)

No quisiera dejar de mencionar el elemento autobiográfico propio de las novelas líricas que no pasa desapercibido por *Novela como nube*. Así como sucede en *Dama de corazones* y *Margarita de niebla*, los amigos del protagonista son los miembros de Contemporáneos. En el café se encuentra con ellos “Y por saber ya cómo terminan todas las películas, y por tener amigos -¡qué horribles compañías!- que le leen sus comedias antes de estrenarlas...” (p. 147) y más adelante en el capítulo 12, “*film* de ocasión”, Xavier como amigo de Ernesto se menciona: “O todo se ha desteñido o Ernesto sufre un acromatismo exacerbado, como el alma incolora de su amigo Xavier.” (p.159) Toda la novela ha hecho mención del Owen escritor de narrativa y su búsqueda de la mujer-novela perfecta, pero también hay reminiscencias de su vida real. Así lo muestran estos breves pasajes que aluden al “grupo sin grupo” que un buen día se reunió en torno de muchachas dobles para descubrir en el arte de novelar el amor por la poesía.

Conclusión

Al finalizar este trabajo llego a la conclusión de que las novelas de los Contemporáneos pueden llamarse líricas. Evidentemente son novelas de vanguardia, pero tal es la carga de las imágenes poéticas que sus narraciones son detenidas por la inclusión de metáforas, comparaciones, y demás figuras retóricas. Asimismo, los elementos narratológicos de estas novelas son líricos, también. Entonces, el narrador podrá pensarse como una voz lírica; los personajes femeninos, como aquí se ha tratado, son elementos propios de la mente del personaje principal, proyecciones de sus inquietudes, las mujeres son parte de la creación artística de los narradores o personajes principales. Los espacios mismos son simbólicos, cosmos imaginarios en los cuales reflexionar sobre la preocupación humana del amor.

En general, las obras líricas de los Contemporáneos están llenas de símbolos, el aire, el agua, el viaje, entre otros. Esto puede observarse a lo largo de las novelas aquí analizadas pues es indudable que las mismas novelas son símbolos, significan una necesidad íntima de ensoñar en la narrativa, es decir, de mostrar el paseo por la creación poética en los momentos oníricos.

Otro elemento que me parece esencial como parte de la definición de la novela lírica es el viaje. El viaje mítico que emprende el personaje principal. Así como lo han mencionado los diferentes especialistas, el viaje inmóvil es uno de los temas predominantes en la poética de los poemas de los Contemporáneos. Por lo que en las novelas aquí estudiadas es un tema que se desarrolla. Estos personajes, Carlos, Julio y Ernesto, han emprendido un viaje para reencontrarse. So pretexto de la búsqueda del amor, estos hombres se enfrentan a un viaje hacia sí mismos. El viaje iniciático del héroe es emprendido por los personajes para poder encontrar su camino en el amor. Desgraciadamente estos amores terminan desgraciados. El

viaje termina en matrimonios con las mujeres equivocadas o el regreso a una realidad donde las mujeres amadas no estarán, como sucede en el caso de *Dama de corazones*.

Por otro lado, uno de los puntos importantes de las novelas líricas es la distención temporal, el paso del tiempo horizontal al vertical. De pronto, las narraciones pasan a un estado de letargo para dar entrada a descripciones oníricas, pensamientos poéticos e introducir en ellos las más interesantes imágenes vanguardistas. La intención de renovación narrativa se observa claramente en este elemento, que, desde mi perspectiva es la que hace que la lectura sea de cierta complejidad. Sobre todo porque el narrador o sujeto lírico, lleva al lector por el camino de la ensoñación poética. La invitación a internarse en la mente creativa del autor.

El elemento que ha producido el mayor interés en algunos estudiosos, es la interpretación de estas novelas líricas en verdaderas poéticas. Al tener, como toda novela lírica, atisbos autobiográficos, Torres Bodet, Villaurrutia y Owen, presentan temas, preocupaciones, imágenes poéticas que retomarán en sus textos líricos posteriores. No son autobiografías de vida o anecdóticas, sino que se observa la existencia desde el punto de vista literario. Estas obras son descubrimientos que los autores del “grupo sin grupo” incluyeron en su vida literaria para dar paso a la madurez, baste recordar que los textos fueron escritos en la juventud de estos escritores. Por lo tanto, la vida del escritor es narrada en estas novelas líricas. El viaje emprendido llevó a la lucidez poética.

Las novelas líricas fueron el paso obligado de Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen hacía la poesía más lograda. Por ello, era indispensable elaborar un breve acercamiento a esta nueva forma de narrar que se gestó en la primera parte del siglo XX y de la que los Contemporáneos son un eslabón importante. Fueron, además continuadores de una forma narrativa que se escribió en el Modernismo final, representada por Amado Nervo,

como aquí se mostró. Una de las conclusiones que puedo concretar es que las tres novelas motivo de este trabajo, se vieron influenciadas por la novela *El donador de almas*, de Amado Nervo.

Mi intención al acercar *Margarita de niebla*, *Dama de corazones* y *Novela como nube* al *Donador de almas* de Amado Nervo, se debe a que el tema que se trata en las tres obras de los Contemporáneos es el amor imposible, pero en esencia la imposibilidad de unión entre el hombre y la mujer en la propia mente del enamorado. Así como sucede en el *Donador de almas*, los personajes de las novelas líricas de los Contemporáneos se ven imposibilitados para lograr unirse a la mujer amada. Lo intentan, sin embargo, en las múltiples reflexiones a las que se enfrentan Carlos, Julio y Ernesto, se van a alejando cada vez más de la imagen ideal de la amada. Así, entonces, los personajes masculinos se ven, conforme avanza la trama, más desilusionados del amor o bien, lejos de alcanzarlo. Las tres novelas, igual que la de Nervo, finalizan con el desamor, el castigo, la huida, el abandono.

Finalmente creo indispensable concluir este trabajo con una definición de novela lírica, con ello intento aportar el criterio de análisis que pueda aplicarse a otras novelas líricas mexicanas. Porque es claro que la novela lírica adquiere convenciones según la época o el espacio geográfico. Las novelas líricas mexicanas están formadas por sentimientos y pensamientos llenos de imaginación poética, de tropos y símbolos que le dan un ritmo especial a la historia relatada. Lo complejo de estas obras es la manera de contar esas historias. Parten de la realidad exterior para ser explicadas en el interior del personaje-narrador (yo lírico), por lo que el lector está frente a una obra intimista y reflexiva, que, en la mayoría de los casos, es una autobiografía literaria, una poética que busca elaborar un sistema de principios literarios que el autor usará en sus siguientes creaciones.

Bibliografía

- Aguilar Mora, Jorge. *El silencio de la Revolución y otros ensayos*, Era, México, 2011.
- Alvar López, Manuel. *Símbolos y mitos*, Consejo superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1990.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*, trad. Jorge Ferreiro, Fondo de cultura económica, México, 1987.
- . *El agua y los sueños*, Fondo de cultura económica, México, 1978.
- . *La poética del espacio*, Fondo de cultura económica, México, 1975.
- . *La poética de la ensoñación*, Fondo de cultura económica, México 1986.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, trad. Tatiana Bubnova, México, 1999.
- Ballestero, Manuel. *Crítica y marginales: compromiso y trascendencia del símbolo literario*, Barral, Barcelona, 1974.
- Beltrán, Francisco, Cynthia Ramírez y Marco Urdapilleta, “Palabras que calan: la escritura de Julio Torri”, en *La colmena* Revista de la Universidad del Estado de México, Número 79, 2013, pp. 79-86.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica, analogía y símbolo*, Herder, México, 2004.
- Blanco José Joaquín. *Crónica Literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, Cal y arena, México, 1996.
- Brushwood, John. *México en su novela*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

- Bustos Fernández María José, *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet*, Pliegos, Madrid, 1996.
- Calvo Martínez, Tomás (editor). *Symposium internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricœur, Paul Ricœur: los caminos de la interpretación*, Granada, 1987.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, Porrúa, México, 1994.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, trad. Luisa Josefina Hernández, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- Cassirer, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, trad. Carlos Gerhard, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Cordel McDonald, “La novela moderna vista por Ortega”, en Darío Villanueva (coord.), *La novela Lírica II*, Taurus, España, pp. 136-146.
- Coronado, Juan. “Owen, Poeta de los cuatro elementos”, en Revista casa del Tiempo, Univerisdad Autónoma Metropolitana, 2004, en Línea
<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/nov2004/coronado.html>
- Cuesta, Jorge. “Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet”, en *Contemporáneos [Prosa]*, Domingo Ródenas de Moya (selección y prólogo), Fundación Santander Hispano, Madrid, 2004.
- Dessau, Adalbert. *La novela de la Revolución*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- Devereux, Georges. *Mujer y mito*, trad. Enrique Lombrera Pallares, Fondo de cultura económica, México, 1989.

- Díez Revenga, Francisco Javier. *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Ediciones Devenir, Madrid, 2005.
- Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, trad. Marta Rojsman, Amorruto ediciones, Buenos Aires, 1968.
- Capistrán, Miguel. *Los contemporáneos por sí mismos*, CONACULTA, México, 1994.
- Cassirer, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, trad. Carlos Gerhard, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Trad. Martín Blanco Álvarez. Gredos, Madrid, 1974.
- Jorge Cuesta, “Un pretexto: Margarita de niebla de Jaime Torres Bodet”, en *Obras*, Ediciones El equilibrista, México, 1994, pp.132-133.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. “Azorín, Miró y la novela lírica”, Monteagudo, Murcia: Universidad, Cátedra Saavedra Fajardo de Literatura, 1983, pp.49-52.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, trad. Marta Rojsman, Amorruto ediciones, Buenos Aires, 1968.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*, Conaculta, México, 2010.
- . “Espectralidad y eficacia de la Revolución en *Dama de Corazones*” de Xavier Villaurrutia”, en *Signos Literarios*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, No. 5, Enero –Junio, 2007, pp. 97-107.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 2001.

- Freedman, Ralph. *La novela lírica (Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf)* Barral, Barcelona, 1972.
- Flores, Ociel. “La búsqueda del otro: la invención de sí mismo”, en *Fuentes Humanísticas*, Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco, México, No. 35, 2008, pp. 157-169.
- Forster, Merlin. “Las novelas de Jaime Torres Bodet”, en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2762/1/196534P207.pdf>
- Fuentes, Víctor. “La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación”, en Darío Villanueva (coord.), *La novela Lírica II*, pp. 155-163.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1996.
- Gálvez, Marina. *La novela hispanoamericana (hasta 1940)*, Taurus. Madrid, 1991.
- Garagalza, Luis. *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Garavelli, Bice Mortara. *Manual de Retórica*. Trad. María José Vega. Madrid: Cátedra, 1991.
- García Castillo, Jesús Eduardo. “La estructura especular de *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia”, en *Fuentes Humanísticas*, No. 28, México, 2004, pp. 95-109.
- García Gutiérrez, Rosa. *Contemporáneos: la otra novela de la revolución mexicana*. Universidad de Huelva, Huelva, 1999.
- . “Dependencia, Independencia, codependencia: Las relaciones México España a través de la obra de Genaro Estrada”, en *Philologia hispalensis*, número 25, 2011, p. 77-105.

- . “El novelista en la frontera Jaime Torres Bodet”, en *En pie de prosa: la otra vanguardia hispánica*, Selena Millares (ed. lit.), Iberoamericana, Madrid, pp. 151-184.
- Genette, Gerard. “Fronteras del relato”, en *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 2002.
- Gómez Morín, Manuel. *1915*, Partido Acción Nacional, México, 2013 (versión electrónica).
- González de Mendoza, José María. *Ensayos selectos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1998.
- Gullón, Ricardo. *La novela lírica*, Cátedra, Madrid, 1984.
- . *La invención del 98 y otros ensayos*, Gredos, Madrid, 1969.
- Hamburger, Käte. “Narración de ficción-una ficción narrativa (fluctuante)”, en María Stoopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, Facultad de Filosofía y letras, UNAM, México, 2009, pp. 67 -97.
- Henríquez Ureña Pedro. *Historia cultural y literaria de la América hispánica*, Verbum, Madrid, 2008.
- Krauze, Enrique. “Regreso a la generación de 1915”, Septiembre de 2007, en <http://www.enriquekrauze.com.mx/joomla/index.php/ensayo/87-ensayo-critica-historica/492-regreso-generacion-1915.html>
- Lakoff, George y Mark Johnson. *La metáfora de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1986.
- López Baralt, Luce. “El cántico espiritual: EL júbilo de la unión transformante”, en *Mary Malcom Gaylord y Francisco Márquez Villanueva (editores)*, San Juan de la Cruz

- and Fray Luis de León. A commemorative International Symposium*, Juan de la Cuesta, Newmark, Delaware, 1996, pp. 125-189.
- Luiselli, Valeria. "Gilberto Owen, narrador" en "Los contemporáneos hoy. El grupo sin grupo", en *Letras Libres*, Enero 2009, pp. 50-59.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*, Grijalbo, Barcelona, 1970.
- Martínez Ramírez Fernando. "Novela de aire y novela de agua", en Revista *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, Mayo, 2004, pp. 9-14.
- Maillard, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Anthropos, Barcelona, 1992.
- Minnemann-Meyer, Klaus, et al. *La narración paradójica*, Iberoamericana, 2010.
- Montemayor, Carlos. *Tres contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*, UNAM, México, 1981.
- Moretta, Eugene. *Gilberto Owen en la poesía mexicana. Dos ensayos*, Fondo de cultura económica, México, 1985.
- Nervo, Amado. *El donador de almas*, La Oca editores, México, 1989.
- Niemeyer, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Iberoamericana, Madrid/ Frankfurt, 2004.
- Olea Franco Rafael y Anthony Stanton (coord.). *Los contemporáneos en laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994.
- "Julio Torri: un lujo mexicano", en *Caravelle*, Número 78, 2002, pp. 143-161.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Espasa, Madrid 1985.

- Owen, Gilberto. *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- Palou, Pedro Ángel. *La casa del silencio: aproximación en tres tiempos a los Contemporáneos*, El colegio de Michoacán, Zamora, 1997.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de cultura económica, 1978.
- . *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas*, Fondo de cultura económica, México, 1987.
- Pérez Amezcua, Luis Alberto “Crítica simbólica y mitológica en las novelas líricas de los Contemporáneos” en EUDAVE, Cecilia (coord.), *Ensayos sobreliteratura mexicana II*, México, Universidad de Guadalajara, Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (Col. Libros de Letras), Jalisco, 2010.
- . *Novela como nube de Gilberto Owen. Identidad y amor en un contemporáneo*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 2011.
- Pino, José Manuel del. “Desarrollo y límites de la narrativa española de vanguardia”, en Harald Wentzlaff- Eggbert, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en España*, Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 481-482.
- Platon. *Diálogos*, Porrúa, México, 1991.
- Poot Herrera, Sara. “Margarita, Proserpina, el narrador y Torres Bodet”, en Olea Franco Rafael y Anthony Stanton (coord.). *Los contemporáneos en laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994.
- Quirarte, Vicente. “Sueños de los de los Contemporáneos”, en *Tema y variaciones de literatura 4*, UAM, México, s/f, pp. 33-42.
- . *Invitación a Gilberto Owen*, UNAM, México, 2010.

- Reverte Bernal, Concepción. “Los contemporáneos: Vanguardia poética Mexicana”, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008.
- Rey Briones, Antonio del. “Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna”, en Javier Pérez Bazo (ed.) *La vanguardia en España. Arte y literatura*, CRIC, 1998, pp. 227-250.
- Richards, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Nueva York, 1965.
- Ricœur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*, trad. Armando Suárez, Siglo XXI, México, 2007.
- _____. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI- Universidad Iberoamericana, México 1995.
- , “La identidad narrativa”, en <https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/identidad-narrativa-paul-ricoeur.pdf>
- Riffaterre, Michael. “The poems signifance”, en *Semiotics of poetry*, Indiana University Press, 1984, pp.1-22.
- Rougemont, Denis. *El amor y occidente*, trad. Ramón Xirau, Consejo Nacional para la cultura y las artes, México, 2001.
- Ródenas de Moya, Domingo. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Península, Madrid, 1998.
- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles. *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa hispánica*, Reichenberg, 1996.
- Sefchovich, Sara. *México, país de ideas, país de novelas*, Grijalbo, México, 1987.

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

-----, *México en 1932: La polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo, la vanguardia en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999.

-----, “La Generación de 1915: ¿Emblema o realidad?”, *Boletín*, Número 2, Volumen II, México, segundo semestre 1997.

Spineto, Natale. *Los símbolos en la historia del hombre*, trad. Ramón Ibero, Lunberg editores, España, 2002.

Spang, Kurt, *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, 2014.

Stoopen, María (coord.). *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, UNAM, México, 2009.

Suárez, Mercedes, *La América real y la América mágica a través de su literatura*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002

Torres Bodet, Jaime. *Margarita de niebla*, en *La novela lírica de los Contemporáneos*, UNAM, México, 1988.

-----, *Obras escogidas. Poesía, autobiografía, ensayo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

Toussaint, Manuel. “La obra literaria y educativa de Jaime Torres Bodet”, en http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/pdf/1953/07%20-20Cronicas%20e%20Informes_%20Labores%20realizadas%20por%20El%20Colegio%20Nacional%20durante%20el%20ano%20de%201953.pdf

- Vargas Lozano, Gabriel. “El Ateneo de la Juventud y la Revolución Mexicana”,
 ww.iifilologicas.unam.mx/litermex/uploads/volumenes/volumen-21-
 2/3.%20Gabriel%20Vargas.pdf
- Viano, Tudor. *Los problemas de la metáfora*. Trad. Manuel Serrano Pérez, segunda edición,
 EUDEBA, Buenos Aires, 1971.
- Villaurrutia Xavier. *Obras*, pról. Alí Chumacero, Fondo de Cultura Económica, 1953.
 ----- . *Obra poética*, edición crítica y notas de Rosa García Gutiérrez,
 Hiperión, Madrid, 2006.
- Vitale, Ida. “Xavier Villaurrutia: una experiencia Latinoamericana” en *Letras Libres*, agosto
 de 2008, pp. 32-37.
- Vuelvas Solórzano, Marco Antonio. “La poética del desarraigo: el viajero en la obra de
 Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia, en *Revista Interpretos*,
http://www.uco1.mx/interpretos/pdfs/302_inpret502.pdf
- Xirau, Ramón. “La presencia de una ausencia” en *Poesía iberoamericana contemporánea*,
 CONACULTA, México, 1995, (Lecturas mexicanas, 100), pp. 63 –73.
- Ziolkoski, *Imágenes desencantadas: una iconología literaria*, Taurus, Madrid, 1980.

El reflejo, la mujer y los símbolos en las novelas líricas *Margarita de niebla de Jaime Torres Bodet, Dame de corazones de Xavier Villaurrutia y Novela como nube de Gilberto Owen.*



REVISÓ
 LIC. JULIO CESAR DE BARRASASSI
 DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

En la Ciudad de México, se presentaron a las 9:00 horas del día 26 del mes de octubre del año 2017 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

- DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT
- DRA. ROSA GARCIA GUTIERREZ
- DR. GERARDO BUSTAMANTE BERMUDEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)
 DE: LILIANA FABIOLA MOLINA RAMIREZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acte continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

 DRA. JUANA JUÁREZ ROMERO

PRESIDENTE

 DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

VOCAL

 DRA. ROSA GARCÍA GUTIERREZ

SECRETARIO

 DR. GERARDO BUSTAMANTE BERMUDEZ