

EN BREVE

la novela corta en México

EN BREVE

la novela corta en México

Anadeli Bencomo Cecilia Eudave

Coordinadoras

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2014

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Editorial CUCSH-UDG
Juan Manuel 130
Col. Centro, 44100
Guadalajara, Jalisco, México
Consulte nuestro catálogo en
www.publicaciones.cucsh.udg.mx

ISBN

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

La revelación de Proserpina

GABRIEL MANUEL ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ
Centro de Estudios Literarios, UNAM

Es conocido el hecho de que Salvador Novo alentaba, alrededor de 1924, la escritura de novelas entre sus compañeros de generación. En aquel entonces Novo estaba convencido de que su destino consistía en convertirse en novelista (Sheridan *Monólogos* 8). Es también ampliamente difundido el hecho de que, alrededor de 1925, una parte del grupo de escritores que años más tarde publicaría la revista *Contemporáneos* asumió como empresa colectiva escribir novelas cortas, a semejanza de las colecciones publicadas por la *Revista de Occidente* y la *Nouvelle Revue Française*. Su objetivo radicaba en ubicarse dentro de la modernidad literaria; para alcanzarlo, iniciaron su beligerante accionar en dos frentes conectados entre sí: uno ideológico y otro formal. El primero rechazaba la novela de la revolución impulsada por un Estado mexicano urgido de proponer, y obtener, una identidad nacional. A contracorriente de este espíritu nacionalista que exaltaba valores indígenas, prehispánicos, a costa de los hispánicos, y que oponía el espíritu latino a la cultura norteamericana —a decir de Novo, concebido para turistas interesados en el *mexican curious*—, los inminentes escritores de *Contemporáneos* pugnaron por revolucionar la narrativa, pues consideraban, al igual que sus modelos franceses, españoles y americanos, que la novela de principios de siglo se encontraba en crisis letal ya que los recursos estilísticos y formales de la narrativa realista del siglo XIX se habían agotado. Para contribuir a la modernización de la novela, indagaron y experimentaron cambios estéticos que transitaron de la muerte del protagonista y de la anécdota, a la fragmentación del espacio y a la pulverización del tiempo y de la acción; de la metáfora como impulsora

de secuencias narrativas y textuales a la posibilidad extrema de escribir una novela sin argumento, sin arquitectura y sin composición, tal como lo describiera Pío Baroja (Domínguez Michael 226). Fruto de esta empresa conjunta fueron: *Novela como nube*, en 1928; *Margarita de niebla*, de Torres Bodet, en 1927; *El joven*, de Salvador Novo, ya en forma de libro, en 1928; y, finalmente, *Dama de corazones*, de Xavier Villaurrutia, en 1928. Como es también conocido, Torres Bodet fue el único del grupo que perseveró en escribir novela (ápuđ García, *Contemporáneos: la otra novela*, y Sheridan, *Contemporáneos*).

En perfecta consonancia con la valoración crítica del resto de su obra, en la que cohabitan el reconocimiento al lado del reparo,¹ la narrativa de Jaime Torres Bodet se aprecia por sus aportaciones a la literatura lo mismo que se objeta por su constante carencia de espontaneidad (Paz «Poeta secreto» 10). Guillermo Sheridan colocó la novela corta de Torres Bodet a la vanguardia de sus compañeros de ideario estético al indicar que «a partir de 1927, a Torres Bodet no lo para nadie y publica un tomo por año hasta 1937. Rebuscado, altanero y profundamente *snoob*, Torres Bodet pergeña una prosa que, perpetuo ejercicio de estilo, llega a ser genial, como en *Proserpina rescatada*» (Sheridan, *Monólogos* 76).² Christopher Domín-

[1] Aun en el empeño de Octavio Paz, que contiene un esfuerzo auténtico por valorar al «poeta secreto» y por comprender al funcionario público, persiste esta especie de reconocimiento adversativo: si bien Torres Bodet es un poeta moderado y lúcido —lo que bien constituye un aprecio por su labor poética, al menos la que transita entre estos dos adjetivos—, a pesar de su extraordinaria labor como funcionario al servicio del Estado, desde donde «sirvió como pocos a su patria», no se erigió en un intelectual moderno pues la crítica estuvo ausente de su labor (8). Al indudable talento de Torres Bodet, según Paz, le faltó audacia y le sobró decencia, reserva; en sus memorias, para desnudarse emocional, sexual, políticamente; en su crítica de arte, para abandonar el lugar seguro; en su prosa, para evitar caer bajo el peso de los excesivos y calculados contrastes, expresión de su falta de espontaneidad («Poeta secreto» 8-10).

[2] Merlin H. Forster enlistó las novelas de Torres Bodet señaladas por Sheridan. De las seis novelas que Torres Bodet escribió en estos años (1927-1937), dos de ellas fueron publicadas en México y cuatro en España: *Margarita de Niebla* (1927) en la editorial Cvltrva de la ciudad de México; *La educación sentimental* (1929), *Proserpina rescatada* (1931) y *Estrella de día* (1933), bajo la editorial madrileña Espasa-Calpe; *Primero de enero* (1934), en la editorial Literatura Madrid; y, finalmente, *Sombras* (1937), impresa en los talleres de la editorial Cvltrva. Asimismo, publicó una serie de relatos, la mayoría de ellos aparecidos en España bajo el sello editorial de la *Revista de Occidente*, reunidos en 1941 en el volumen

guez Michael, en cambio, al comparar la prosa de Torres Bodet con la de Owen y Villaurrutia, efectuó un balance adversativo: «sí, pero». Mientras las dudas y dubitaciones diluían a los personajes de *Dama de corazones* y de *Novela como nube*, la narrativa de Torres Bodet resultaba una «obra de alguien que sabía exactamente lo que quería y cómo hacerlo. Conocía mejor que Owen y Villaurrutia la realidad novelesca, pero la ausencia de imaginación en sus novelas las vuelve más intolerables precisamente por lo que hay de cálculo literario en ellas» (Domínguez Michael 231-2). A diferencia de los vapuleados personajes de Novo o de Villaurrutia en los que, además de traslucir el pudor de la clase media mexicana, se revela una volatilidad de nube, Torres Bodet logró construir, a partir de la misma clase social, un personaje carismático e individualizado, capaz de rebasar ya no el pudor, sino la doble moral mexicana, lo suficientemente profundo para revelar su drama interno: Dolores Jiménez. A punto de recibir sus diplomas de medicina, y tras la propuesta de matrimonio de su amante, Delfino Castro-Valdés, Dolores le dice: «Mejor será que nos separemos, en este reparto de diplomas, yo también te ofrezco uno: tu libertad» (189). Beth Miller interpretó esta respuesta como un rasgo del carácter feminista de la obra, aspecto que le valió el reconocimiento a su autor:

Torres Bodet tuvo éxito en crear en su ficción a personajes femeninos variados, más interesantes y feministas que muchos de los encontrados en las obras de sus contemporáneos, tales como Hemingway cuyas mujeres están fuera de moda en nuestra época. [...] Proserpina, en la novela, es una ex profesional muy inteligente. El narrador [...] se resiste a comprenderla por su propio sentido de superioridad» (98).

Las condiciones genéricas de la novela corta que inciden en la estructura narrativa de *Proserpina rescatada*, muy posiblemente la novela más emblemática y reconocida de Torres Bodet, por otra parte, permiten compren-

Nacimiento de Venus y otros relatos. Forster estableció también uno de los lugares de referencia en los estudios de estas novelas: «Estéticamente militantes a la manera de Jean Giraudoux, en Francia, y Benjamín Jarnés, en España, estas novelas reflejaron de muchas maneras inquietudes artísticas universalistas, y también contribuyeron a definir una oposición a la prosa de tema intensamente social que estaba muy de moda durante aquellos años» (61).

der los niveles de planeación o cálculo que el género exige a los escritores, pues la novela corta, a diferencia de la novela,³ no se concibe sin estructura.

A partir del romanticismo, y hasta principios del siglo XX, diversos escritores y pensadores alemanes contribuyeron a determinar la singularidad de la novela corta. Miguel Vedda sintetizó de manera clara sus aportaciones, que se pueden resumir en: intensidad, clímax, *werdenpunkte* o *punkte* (un giro decisivo en las acciones), personajes antitéticos y paroxísticos, y un hecho poco frecuente pero posible. Si bien estos recursos formales no son indispensables para determinar si un relato pertenece o no al género, como el propio estudioso señala, sí constituyen una referencia para determinar su carácter y evolución («Elementos formales» 5-24).

De las características formales anteriores se desprende la siguiente observación: la gran apuesta de la novela corta es la intensidad. Varios elementos se articulan entre sí para lograrla. La disposición de las acciones hacia el clímax,⁴ donde los hechos precedentes cobran sentido, los personajes antitéticos (que según Goyet «cargan al relato como si fueran polos magnéticos», en Vedda 17), la sorpresa causada por los giros decisivos en la historia y finalmente, el tema basado en un acontecimiento pocas veces visto. De este modo, si la novela fundamenta su fluir narrativo en una visión extensa, evolutiva y abarcadora del mundo objetivo, la novela corta lo hace en favor de un segmento vital del personaje que se destaca por su particular intensidad o por su estado crítico; «intensidad y crisis logran que las demás partes de la vida, a su lado, resultan superfluas» (Lukács en Vedda 16).

Las condiciones genéricas de la novela corta que inciden en la estructura narrativa de *Proserpina rescatada*, entonces, permiten coincidir con el

[3] Creo oportuno recordar aquí la idea que sostenía Baroja sobre la arquitectura formal de la novela: «En la novela apenas hay arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela: un soneto, como un discurso, tiene reglas; un drama sin arquitectura, sin argumento, no es posible: un cuento no se lo imagina uno sin composición, una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición» (citado en Domínguez Michael 226).

[4] La tendencia a los finales climáticos y a las inversiones súbitas produjo, a su vez, una característica más de la novela corta: su apartamiento de lo épico y su afinidad con el drama (Schleirmacher, en Vedda 11).

juicio de Domínguez Michael: Torres Bodet tenía muy claro lo que hacía. Como se desprende de las siguientes líneas, Torres Bodet, al igual que sus compañeros, era partidario de la novela que emanaba de la poesía pues en 1928 se inclinaba por las novelas volátiles como las que alude en las líneas finales, en un juicio que oscila entre la caracterización de lo que él llamaba la novela moderna y un espaldarazo a la obra de Owen:

Todas las tendencias modernas de la poesía, de la pintura y del pensamiento han encontrado eco en la novela y han querido destruir su unidad esencial, imponiéndole un sello extraño. En tanto que el drama se hacía lírico en d'Annunzio, en Maeterlinck y en Lord Dunsany, la poesía —tan ajustada dentro de la estrecha túnica que le ciñeron las escuelas posteriores al simbolismo— se vaciaba toda en las novelas de Régnier, de Jammes y, más tarde, de Giraudoux y de Larbaud. El valor de la imagen se exagera hasta la viciosa delicia en estos autores. El refinamiento del estilo adelgaza el perfil de los caracteres y los viste apenas con ese lúcido encaje con que la espuma del mar cubre, sin borrarlo, el nombre que escribimos con el dedo en la arena de la orilla («Reflexiones» 17).

Pero, en algún momento posterior a 1927, después de la aparición de *Margarita de niebla*, Torres Bodet debió plantearse la necesidad de una estructura mayor para dar cabida a la exploración (e introspección) de un personaje que no se diluyera como la espuma, porque para 1928, año de aparición de *Contemporáneos*, libro en que aparecen sus «Reflexiones sobre la novela», ya aparece el término «novela de psicología pura». *Proserpina rescatada* resultó ser la puesta en escena de este concepto.

El análisis de esta novela, a partir de la perspectiva de género, permite, además, considerar que Torres Bodet no se basó solamente en la imagen poética para escribir *Proserpina rescatada* sino en una elaborada estructura que contemplaba algunos elementos destacados por los pensadores alemanes. En principio, la novela posee una estructura bipartita y repetitiva, en cuya base se encuentra la metáfora, fruto esta última de su lectura de Marcel Proust que, como años más tarde el propio Torres Bodet establecería, se encuentra más en el olvido que en la fidelidad de la memoria, como suele establecerse: «Lo que Proust se empeña más en hacernos ver no es el precio de la memoria, sino el valor del olvido, como

fórmula del embalsamamiento del pasado y como muralla de protección para defender al recuerdo de la acción deformante de la memoria imaginativa» (Proust 37).

Desde luego, no soy el primero en sostener que la metáfora reside en el centro de la narrativa de *Proserpina rescatada*. Sheridan ha mostrado en otro lugar el modo en que esta se desarrolla en los textos del grupo.⁵ Sin embargo, me parece importante distinguir que Torres Bodet pone en acción la metáfora aprendida en Proust de una manera menos evidente, vale decir, interna —siguiendo la propuesta de Sheridan—, con la finalidad de ejercer una de las leyes de la psicología proustiana, la cual establece que no es posible conocer a un ser «mientras no podemos confrontar con una impresión reciente una impresión antigua, ya que todo conocimiento se hace en dos tiempos» (Proust 23). En otras palabras: la metáfora poética de Proust ostenta un poder de reconocimiento ya que asocia dos realidades aparentemente irreconciliables, una presente —el ejemplo célebre de la madalena y el té— con otra del pasado —el recuerdo de su infancia en Combray—; a través de este encuentro es posible recuperar la parte de nuestro ser encerrada en el olvido. Este instante en que se nos revela el pasado nos muestra la felicidad que obtuvimos en aquel momento que, cuando sucedió, no fuimos conscientes.

Proust se sirvió de la memoria consciente más que de los elementos imprevisibles con que enriquecieron su obra las revelaciones súbitas del olvido: los fortuitos enlaces entre la impresión del momento actual y la evocación de ese pretérito instante que, merced a la prontitud del instante —a hurto y a pesar de la inteligencia— afirma la continuidad profunda de nuestro ser (Proust 51).

Este concepto ayudaría a construir lo que Torres Bodet llamó, como decíamos líneas atrás, una novela de «psicología pura». Su interés no radicaba, desde luego, en la exploración del psicoanálisis novelado, sino en revelar

[5] «El signo más evidente, más externo de esta idea de la prosa (patente en Owen, Villaurrutia y Torres Bodet, principalmente) es la importancia de la metáfora, ya no como ingrediente sino como el impulso mismo del texto [...] Desplazar el impulso metonímico —aquél que se significa en el “y luego” o el “y entonces”— por el metafórico —el que se significa por el “como”— puede considerarse el cambio formal más susceptible» (*Monólogos* 10).

la profundidad del personaje, los distintos niveles en que existimos simultáneamente, como apuntaba Huxley en el epígrafe de *Proserpina rescatada*. Para Torres Bodet, en franca oposición a la corriente naturalista, no era la realidad el asunto que debía exponer la novela, a través del determinismo científicista de la narrativa decimonónica, sino los «fondos más sutiles de la conciencia», ese lugar que «en Freud es defecto», pero que en el arte resulta «la flor de la intención oculta en que la acción y el pensamiento se resuelven» («Reflexiones» 11).

Como he señalado al principio, una parte de la estructura narrativa bipartita que Torres Bodet desarrollará en *Proserpina rescatada* se desprende de esta metáfora: confrontar hechos del pasado con los del presente con el objeto de que se revele la profundidad del personaje. De aquí que emplee el nombre de un personaje mitológico temporalmente dividido en dos, se narren las circunstancias pretéritas y presentes de Proserpina, que el espacio narrativo se duplique en México y Nueva York, y que la novela contenga, en la misma historia, dos significados: uno resultado de la trama y de los personajes, y otro de su empleo simbólico.

Por otra parte, Torres Bodet no se limita a poner en práctica las capacidades revelatorias de la metáfora, también emplea su poder de evocación pues, como ya se ha señalado, es justamente esta la que echa andar la maquinaria de la narración. Desde la primera frase de la novela se nos advierte de manera indirecta la existencia de una herida que en Delfino no termina por cerrar: «—Sería mejor que se pusiera usted un poco de yodo...» (157). Más adelante nos daremos cuenta de que la herida es provocada por el recuerdo de Proserpina. Es justamente una llamada telefónica suya la que despierta el recuerdo de su relación inconclusa: «De pronto, sobre la mesa, arde la llamarada opaca del teléfono» (162).⁶ En

[6] Desde luego, se podría objetar que el recuerdo de Proserpina no emerge de un recuerdo involuntario, sino de una llamada telefónica, que nada tiene de espontáneo. En primera instancia tendríamos que estar de acuerdo, pero resulta que las llamadas telefónicas o timbres similares, como el del reloj, están anidados en la memoria de Delfino y relacionadas con la aparición de Proserpina. Así sucede cuando Delfino se encuentra pensando en su asistente, pero su recuerdo es desplazado por el de su ex amante: «El pensamiento de Hortensia ha venido a borrarle la impaciencia del tiempo, esa memoria de Proserpina. Las cuatro campanadas del reloj me la recuerdan» (188). Además, como se recordará, durante su estancia en Nueva York, a medio sueño de Del-

ella se observa la relación que guarda esta imagen sinestésica con el concepto de memoria involuntaria. El propio Torres Bodet la describió de esta manera en su libro sobre el narrador francés:

Esta metáfora no puede inventarla a su gusto la voluntad; no obedece a una lógica del recuerdo. Brota, al contrario, de una rendija abierta —quién sabe cómo— en el muro sólido del olvido.

Pasamos y pasamos, durante días, durante meses, frente a ese muro, sin percatarnos de lo que esconde y de pronto, por una circunstancia fortuita, vemos que sale —de entre las piedras— un tembloroso rayo de luz (*Proust* 41).

El hecho de que Torres Bodet ubique el conocimiento de su personaje —o mejor aún, el reconocimiento, ese instante en que todos los hechos anteriores se revelan y cobran un significado— como objetivo central de la narración y, además, en el momento climático de la trama, conecta su creación con la *anagnórisis*, recurso tradicionalmente asociado al teatro, pero que Cervantes adaptara a la narrativa tras la lectura del libro *Philosophia Antigua Poética*, de López Pinciano, versión española de la *Poética* de Aristóteles.⁷ Como es sabido, el estagirita consideraba que la *anagnórisis* era una de las partes que mejor contribuía a la generación de sorpresa y tensión en la tragedia y la establecía como «un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio» (en Teijeiro 539). La *anagnórisis* requiere de un elemento indispensable para lograr el efecto deseado: el desconocimiento que los personajes y, por tanto, el lector tienen sobre algunos hechos no contados, necesariamente ocultos (en Teijeiro 540).

fino, Proserpina, en su papel de médium, lo despertaba con una llamada telefónica para que fuera a entregarle sus sueños.

[7] Sobre la presencia de la *anagnórisis* en la obra de Cervantes, remito al estudio de Miguel A. Teijeiro Fuentes, «El recurso de la *anagnórisis* en algunas de las Novelas ejemplares de Cervantes» (se puede consultar en línea en el Centro Virtual Cervantes). El estudio de Teijeiro muestra que el recurso de la *anagnórisis* fue adoptado no sólo por Cervantes y que su uso fue recurrente en la narrativa, de manera particular en los relatos de corta extensión, más propensos y adecuados «para el juego ignorancia-reconocimiento», pues la atención en ellos se centra en el desenlace de la trama con la finalidad de concluir o rematar una intriga escasamente elaborada (452).

Del mismo modo, el reconocimiento de Proserpina efectuado en la narración de Torres Bodet admite y valida la tesis realizada por Ricardo Piglia para caracterizar a la novela corta, a saber, la correlación entre enigma, secreto y narrador débil, que propone la exploración y revelación de lo que alguien mantiene oculto, secreto, que no dice y que permanece guardado.⁸ A diferencia de las novelas cervantinas, en las que la anagnórisis revela lo oculto, en la novela de Onetti estudiada por Piglia —*Los adioses*—, como en *Proserpina rescatada*, los enigmas que plantea su lectura, nunca se revelan por completo, símbolo de su modernidad.⁹ La anagnórisis la tiene que consumir el lector; de aquí que, como señala el escritor argentino, la relectura se vuelva imprescindible.

El enigma planteado en la novela de Torres Bodet es conocer qué o quién es Dolores Jiménez, cuáles son las determinaciones que impulsan su accionar. Su autor, a lo largo de la novela, se ha propuesto proyectar a una mujer dividida en dos, encarnación del mito de Proserpina. Debido a su forma de amar y a su extraordinaria facilidad para desaparecer, sus manías y costumbres extrañas, genera en Delfino Castro-Valdés, como en el lector, una atracción inmediata: lo mismo «exagera las dificultades de todo lo que se propone» que, desafiante, coloca un *¿por qué no?* en sus cartas (176); igual resulta la mejor alumna de su generación que «desproporcionada y romántica» (163). Incluso ella misma se asumía como partidaria de los enigmas: «Lo único que exijo es hallar todas las noches, sobre mi mesa, un caso reciente, un nuevo cadáver, un enigma nuevo por resolver» (169). De igual forma, su conducta en Nueva York resulta inexplica-

[8] El escritor argentino concibe a este narrador como aquel que, aunque narra un acontecimiento, no lo «termina de entender»; es entonces que pone sus esfuerzos en realizar una búsqueda que tiene por objeto «proporcionar una significación a lo que se encuentra vacío de ella» («Tesis» 193-4). Delfino es el narrador débil pues, al preguntar a sus compañeros sobre el carácter y virtudes de Proserpina, echa a andar su búsqueda en aras de saber quién es en realidad Dolores Jiménez: las versiones opuestas —si Gamboa la refiere como ambiciosa e intrigante, Navarro destaca que es encantadora, conocedora de filosofía, preocupada por ayudar a los demás (entre ellos a Gamboa), cuyo único defecto es saber «demasiado bien gramática»—, próximas al chisme, lo conectan con el secreto, es decir —en términos de Piglia—, con ese «quién sabe qué, quién no lo sabe...» (191).

[9] Miguel Vedda establece que en la novela corta de «las primeras décadas del siglo xx (Kafka y Thomas Mann), la trascendencia del efecto inmediato retrocede frente a una mayor apelación a lo simbólico o alegórico» (22).

ble: tras abandonar la medicina se ha convertido en espiritista, teósofa y devota de la *Christian Science*. Dolores Jiménez resulta ser lo que Florence Goyet ha dado en llamar un personaje paroxístico.¹⁰

Por ello, cuando Dolores, sobre su lecho de muerte, le confiesa a Delfino en el momento climático de la novela: «Te he mentido siempre, para ponerme a la altura de la leyenda en que me rodeabas» (244), se produce un cambio de giro inesperado y dramático, y se revela con ese «tembloroso rayo de luz» que produce la metáfora, el sentido de todo el espíritu que guiaba sus acciones:

Te sorprende la naturaleza de mis enfermedades. No lo dudo. Todo lo mío te ha sorprendido siempre: mi vida, mis costumbres, mi falta de costumbres, el color de mis trajes, mi manera de amarte, mi facilidad para huir [...] Sin embargo —protesta— yo hubiese querido que te ingeniases en retenerme. Las mujeres exigimos siempre estas cosas (243).

Proserpina, la brillante alumna de medicina capaz de personificar el mito que en torno a sí se había creado, la mujer desafiante («¿por qué no?») e independiente que rechazó el ofrecimiento de matrimonio después de haber mantenido relaciones sexuales con Delfino, resultó ser una mujer enamorada, cuyo único requisito consistía en que le rogaran un poco. Ella sólo huía para reaparecer: una nueva esperanza nunca está de más. Invadida hasta los confines de literatura, Dolores demandaba, como en aquellos personajes de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, que su enamorado pagara un precio por su amor.¹¹

[10] En la caracterización paroxística, propia de la novela corta, de acuerdo con Goyet, cada uno de los trazos de los personajes es llevado a su máxima intensidad (citado en Vedda 16).

[11] En *La Gitanilla*, por ejemplo, Cervantes narra que, ante la promesa de amor eterno de don Juan, enamorado de Preciosa, esta se da a la tarea de descubrir sus reales intenciones. Con la excusa de leer la mano, se presenta en casa de don Francisco de Cárcamo, padre de don Juan; allí reconoce a don Juan y, tras interpretarle las líneas de la mano, le vaticina una salida de casa y un matrimonio feliz. El análisis de Tejeiro acota que Cervantes describe las comodidades de la vida cortesana con el objeto de que el lector valore el sacrificio que don Juan está dispuesto a llevar a cabo para lograr el amor de Preciosa, pues no le importa incorporarse a la vida nómada de los gitanos con el nombre de Andrés Caballero, requerimiento de la gitana. El análisis completo de Tejeiro puede consultarse en las páginas 544-7 de su artículo referido.

Por otra parte, la ambientación de la novela, realizada en dos ciudades, no funciona solamente como escenario donde transcurren las acciones; su conformación se interrelaciona con los personajes para proporcionarnos la clave del carácter simbólico de Proserpina, su condición de novela. Uno de los sucesos narrativos que propician esta representación se presenta cuando Delfino escucha el disco en el que Proserpina cuenta dos episodios de su infancia. En primera instancia, este episodio genera duda e incertidumbre sobre su carácter y su accionar: ¿cuál de las dos es realmente?: la que perfila la narración o la que llega y le dice a Delfino, arrepentida por el efecto causado, que no volverá a inventar ese tipo de historias); pero, en segunda, una peculiaridad más del personaje: le gusta contar historias (en una de ellas, la que concierne al abuelo, se objeta de manera indirecta el determinismo naturalista: Proserpina imita los gestos epilépticos, no los hereda).

En la ciudad de México, Dolores Jiménez está delineada con las características de la narrativa que Torres Bodet combatía en sus «Reflexiones sobre la novela», la naturalista. Una de los aspectos que objetaba el novelista de *Contemporáneos* era la excesiva demora en contar una historia: una tajada de vida, es lo que pedían tanto el personaje de Gide como Torres Bodet en sus «Reflexiones sobre la novela», frase con la que se decantaba por el carácter vertical más que longitudinal de la novela corta; su rechazo a la vida minuciosa y extendida que la novela naturalista proponía y, a la vez, su preferencia por la exposición de la complejidad humana (11). De allí la razón del aburrimiento de Proserpina y sus manías para elegir el camino más largo para llegar a la escuela, su interés por los ojos de un hombre, «y dentro de los ojos, las pupilas. Y en las pupilas el iris. Y en el iris...» (176). Delfino termina expresando su cansancio: «Ahora comprendo por qué dices que estás extenuada cuando no has hecho sino subir la escalera» (176).

Es justamente la identidad entre los espacios físicos de la novela y las características de la criticada novela naturalista la que se expresa al describir el anfiteatro de la escuela de medicina, uno de sus lugares preferidos de Proserpina (bien sea para realizar esta especie de «delectación morbosa» con los cadáveres, bien para hacer el amor con Delfino):

Le encantaban —me lo declaró— esos cadáveres esbeltos de mujeres que la marea del opio, de la morfina, de los suicidios, de los crímenes pasionales arrojaba todas las noches sobre las mesas del hospital. Prefería a las vírgenes. Ponia el amor de un artista en acariciar el volumen de un torso. La astucia de un abogado en divorciar los goznes de una clavícula. La curiosidad de un geógrafo en perseguir el curso de cierta arteria profunda a través de las latitudes de la carne, en el músculo de un brazo o de un antebrazo perdido (169).

En esta delectación morosa ante los muertos está implícita la crítica dirigida a la novela naturalista de Torres Bodet: el objeto de la novela no reside en analizar cadáveres de nota roja, sino en el drama de los seres vivos. Las siguientes líneas, por otra parte, provenientes de sus «Reflexiones» nos muestran esta relación entre teoría y práctica que el novelista desarrolla en el ensayo y la novela corta. Puede notarse la extraordinaria correlación entre la Proserpina del párrafo anterior y el Flaubert del siguiente:

Podremos descubrir, en un momento afortunado, el color de los ojos de Mme. Bovary pero, desde el primer instante, de un modo casi doloroso, la sentimos a ella en nosotros, su tragedia nos domina y no hay un solo pliegue oscuro en esa conciencia atormentada que el dedo de Gustave Flaubert no nos haya hecho tocar. No en vano fue Flaubert hijo de médico. Hay en la tenacidad con que describe los defectos de sus personajes algo de encarnizada curiosidad, de delectación morbosa. Toca mal. Lo deja. Pero sus manos, crueles manos de operador, no descansan hasta volver a tocarlo (18).

En Nueva York, en cambio, la descripción de la urbe más cosmopolita y vanguardista de aquellos años, Torres Bodet exhibe la velocidad de los automóviles, el movimiento acompasado y automatizado de las masas, vale decir, la fisonomía vanguardista de la novela, al mismo tiempo que su escepticismo frente al desarrollo tecnológico y artístico (Delfino se lamenta, por ejemplo, de la premura por abatir el pasado que esta ciudad ostenta, al describir el derrumbe del hotel más famoso de 1890):

Frente al mostrador de siete mil ochocientos noventa y siete boticas análogas, cuatro millones de mandíbulas idénticas se disponían a devorar el primer bocado de *sandwich* de jamón. Las oficinas se desangraban. En las esquinas, al oír el timbre del tráfico, las dactilógrafas se detenían dócilmente, como

si creyesen aún que aquella señal brotase de la campanilla de alarma de sus máquinas de escribir (200).

La causa por la que Proserpina ahora está acorde con el ritmo de la ciudad radica en su vinculación con la vanguardia: «—Tómame el pulso [...] Sesenta segundos. Sesenta pulsaciones. Soy el cronómetro más exacto de Nueva York» (204) y, en sentido irónico, el motivo por el que Proserpina «Se sentía tan joven, tan rica» (209), pero, al mismo tiempo, con los ojos adelgazados por la falta de sueño, motivo que nos lleva a su carácter de médium. Como se recordará, a media noche, Proserpina despertaba a Delfino para que fuera a entregarle su sueño recién cortado, en clara alusión al valor que estos tenían para el surrealismo. Entre humorista y crítico de la vanguardia, Torres Bodet perfila a una Proserpina poseída por espíritus que emprendía, nuevamente, su gusto por relatar historias; aunque a veces se equivocaba de géneros.

Al identificar a su personaje con la novela, Torres Bodet recurría nuevamente a su condición de poeta y a la modernidad de la que quería volverse contemporáneo. Relacionar a la amada con la poesía es un recurso surgido de la tradición poética romántico-simbolista en la que Torres Bodet se forjó. En el ámbito hispanoamericano Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda y el mismo Torres Bodet escribieron notables poemas en los que se puede advertir esta fusión de la amada con la poesía: «Mía», «Vino, primero, pura...», todos los poemas de *El hondero entusiasta*, y muchos aparecidos en *Fervor* son muestra de ello.

Estos aspectos de la novela me permiten concluir con dos hechos. Por un lado, que Torres Bodet se basó en la combinación de técnicas narrativas tradicionales y modernas para conformar su *Proserpina rescatada*: la elaboración de una secuencia narrativa que tiende al clímax, la metáfora con el poder revelador del vínculo que une a dos realidades que, en primera instancia, permanecen ocultas, con el propósito de crear un efecto dramático cuando se produzca la revelación del enigma y, asimismo, la creación de un personaje paroxístico cuya profundidad y significado lo vuelven uno de los más entrañables de este género en aquella época: Proserpina Jiménez.¹²

[12] Christopher Domínguez Michael señaló que «algunos personajes líricos de Torres Bodet gozan de la profundidad que Martínez Sotomayor logra en Anita», personaje de su novela

Por otro lado, desde la perspectiva del género, que el recurso del reconocimiento —aunque ha evolucionado pues, entre otras cosas, no revela todos los acontecimientos que se ocultan, hecho que lo lleva a perder su carácter dramático—, se mantiene como una de las posibilidades de estructuración de la novela corta pues al reflejar un segmento vital del personaje que se destaca por su particular intensidad o por su estado crítico, «a través de un viraje del ánimo y del destino, nos revela con acentos más nítidos, la naturaleza de la vida humana» (Friedrich Theodor Vischer, citado en Vedda 1).

En marzo de 1929, Jaime Torres Bodet ingresó al servicio diplomático mexicano. Un año antes había publicado *Contemporáneos*, libro de ensayos sobre diversos temas de literatura en el que, en un breve apartado, «Reflexiones sobre la novela», expuso sus ideas del género. Como es ampliamente conocido, el breve ensayo constituía una respuesta en torno a la idea de la decadencia de la novela que Ortega y Gasset había venido sosteniendo en su libro *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925). *Proserpina rescatada* se publicó en Madrid en 1931. ¿Qué mejor escenario para presentar su propuesta narrativa que el ambiente intelectual español? Ni naturalismo, ni vanguardia: novela rescatada, novela humana. El moderado Torres Bodet extendía, así, su tarjeta de presentación que lo insertaba en el debate contemporáneo de la narrativa en lengua española.

Bibliografía citada

- Domínguez Michael, Christopher. «Los hijos de Ixión». En *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Eds. Rafael Olea Franco; Anthony Stanton. México: El Colegio de México, 1994: 225-236.
- Forster, Merlin H. «La obra novelística de Jaime Torres Bodet». En *Ensayos contemporáneos de Jaime Torres Bodet*. Comp. Beth Miller. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976: 61-72.
- García, Rosa. *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución mexicana*. Huelva, España: Universidad de Huelva, 1999.
- Gómez, Marte R; Alfonso Caso; José Luis Martínez. *Jaime Torres Bodet en quince semblanzas*. México: Oasis, 1965.

La rueda de aire («Ixión» 233-4). No comparto su opinión; a mí me parece que Dolores Jiménez es un personaje de mayor complejidad y profundidad que el de Martínez Sotomayor.

- Miller, Beth. «La desmitificación de la mujer en las obras de Jaime Torres Bodet». En *Ensayos contemporáneos de Jaime Torres Bodet*. Comp. Beth Miller. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976:95-106.
- Olea Franco, Rafael; Anthony Stanton, eds. *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, 1994.
- Paz, Octavio, «Poeta secreto y hombre público». En *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Rafael Olea Franco; Anthony Stanton, eds. México: El Colegio de México, 1994.
- Piglia, Ricardo. «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*». En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006:187-205.
- Sheridan, Guillermo. *Homenaje nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de narrativa*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, 1982.
- . *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Á. «El recurso de la anagnórisis en algunas de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes». *Anales cervantinos*, vol. XXXV, Madrid (1999): 539-570.
- Torres Bodet, Jaime. *Contemporáneos. Notas de crítica*. México: Herrero, 1928.
- . *Tiempo y memoria en la obra de Proust*. México: Porrúa, 1967.
- . *Proserpina rescatada*. En *Narrativa completa*, vol. I. México: EOSA (Colección Biblioteca), 1985.
- Vedda, Miguel. «Elementos formales de la novela corta». En *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*. Buenos Aires: Colihue, 2001:5-24.