

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas
Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2918-3 (Tomo I)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

III. NOVELAS EN CAMPO ABIERTO

AVENTURA Y REVOLUCIÓN: EL PROYECTO NOVELÍSTICO DE LOS CONTEMPORÁNEOS

ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ
Universidad de Huelva, España

“PARECIDOS DE FAMILIA”

No deja de llamar la atención que en los estudios sobre narrativa hispánica de vanguardia México ocupe, por lo general, un lugar secundario. Mexicana es *La señorita Etcétera*, del estridentista Arqueles Vela, publicada en 1922 y primera novela hispanoamericana que se autopresentó como “vanguardista”. En México se escribió el mayor número de novelas adscribibles a denominaciones del tipo prosa nueva, moderna, de vanguardia, actual o contemporánea, según la variada terminología habitual en el período de los vanguardismos históricos. En México hubo, más que en ningún otro país hispanoamericano, una sólida reflexión teórica cimentando el ejercicio narrativo vanguardista, expuesta en libros y revistas, y fraguada a varias voces por un conjunto de escritores, los Contemporáneos, que no sólo escribieron con conocimiento de causa sobre la crisis occidental del género sino que intersectaron las derivaciones de esa crisis con el entonces problema axial de la cultura nacional y su expresión literaria. En ningún país como en México funcionó una militante y coadyuvante “conciencia de grupo” en torno a la novela de vanguardia,

plasmada en revistas y editoriales, y orientada a dotar al espíritu aventurero, crítico y renovador que internacionalmente le dio al género, un sentido y una función en el polémico contexto de construcción de la cultura nacional entre 1925 y 1932. Y en México nació el escritor hispánico, Jaime Torres Bodet, que con mayor convicción perseveró en la esencia y los propósitos de esta propuesta narrativa, aunque el tiempo fuese desinflando y personalizando, por fortuna, la osadía de sus primeros textos.

Opacadas por el vigor —el real y el canonizado— de la Novela de la Revolución como seña de identidad mexicana a partir de los años veinte, y sepultadas bajo el prestigio poético de sus autores, las novelas vanguardistas de los Contemporáneos se disolvieron durante décadas en el olvido y fueron perdiendo la significación nacional e internacional que buscaron tener en su momento. Tras ser recuperadas y reivindicadas por Guillermo Sheridan en sus indispensables libros de 1982 y 1989, el proceso de incorporación de estas novelas al canon general de prosa de vanguardia hispánica parece haber ido afianzándose, hasta lograr su normalización en el libro monumental de Katharina Niemeyer (2004), que restituye el protagonismo de *Dama de corazones*, *Novela como nube* o *Margarita de niebla* en un panorama intercontinental que, como ella bien dice, permite hablar de un corpus hispanoamericano de novelas que compartieron entre 1920 y 1940 una poética común derivada de la aplicación a la prosa de los presupuestos centrales de las vanguardias, ya fuera en sus versiones más radicales o en las más moderadas. Esa poética no fue la simple traslación de una moda europea, como se ha sostenido intermitentemente desde los mismos años veinte, sino el producto autóctono y legítimo, con ramificaciones transcontinentales, de la hoja de ruta con la que diferentes escritores quisieron intervenir en el complejo proceso de construcción de la expresión nacional, no *contra* sino *desde dentro* del contexto general de la(s) literatura(s)

occidental(es).¹ Niemeyer, como antes otros (Pérez Firmat, Burgos, Verani, Bustos Fernández, Pino), ha señalado algunos de los rasgos generales que estas novelas hispanoamericanas de vanguardia —también las de los Contemporáneos— comparten: la buscada brevedad, el cuestionamiento de la dicotomía ficción/realidad, el carácter metaliterario o autoconsciente, la experimentación, la disolución del yo, el predominio del tiempo subjetivo, la eliminación de la anécdota, el aprovechamiento de técnicas líricas y cinematográficas, lo atmosférico y nebuloso.² Pero más allá de esos “parecidos de familia”, como los llamó en un trabajo pionero Nelson Osorio (17), no deben olvidarse, si se quiere enten

¹ En el caso de la novela, y sin entrar en una discusión que desborda el propósito de este trabajo, creo que debe siempre tenerse en cuenta la visión del asunto que tuvieron los propios Contemporáneos, para los que novelas tan distintas como *Ulysses* de Joyce, la obra de Proust, las novelas “deshumanizadas” españolas y las hoy llamadas vanguardistas hispanoamericanas, participaban en un impulso único de renovación de un género que se sentía anacrónico, envejecido, insuficiente y en decadencia. Se puede hablar, por tanto, de una época general de experimentación en prosa que abarca la década de los 20 y 30 —aunque sus raíces sean anteriores— en la que novelistas americanos y europeos se plantearon la adaptación del género a una nueva sensibilidad, a una serie de cambios que formaban parte de una modernidad para cuya denominación no se había consensuado aún la palabra “vanguardia”, *ensayando* literalmente opciones nuevas, posibilidades, para lograr la renovación. Esas novelas que constituyeron un experimento y un puente hacia la narrativa actual trazaron el horizonte de expectativas de los Contemporáneos, formando lo que Torres Bodet en sus “Reflexiones sobre la novela” llamó indistintamente novela “moderna” y “contemporánea”.

² Muy especialmente, cabría subrayar el papel fundamental que esta narrativa desempeñaría en la consolidación —no sólo en México— de la novela corta que, como subtipo genérico, llevaba décadas explorando sus posibilidades expresivas y delimitando su identidad respecto de la novela tradicional, la mayoría de las veces huyendo de las imposiciones del realismo. A la concentración, la depuración del exceso descriptivo, la eliminación de las digresiones, la simplificación de la anécdota o el boceto buscadamente impreciso de los personajes que ya ponía en práctica la novela corta, las vanguardias añadieron, como veremos en el caso de los Contemporáneos, nuevos objetivos: la desconfiguración de los personajes con la problematización del yo y de la voz narrativa; sorprendentes técnicas en la abolición del tiempo lineal; la eliminación, a veces casi total, de la anécdota; un mayor componente metaliterario; y una exploración más audaz de los inasibles entresijos del yo, sobre todo a partir del surrealismo. El cine y los logros y actitudes de la poesía de vanguardia (desacralización, subversión e inversión de lo académico, exploración al límite de la metáfora como instrumento de construcción —no de reproducción— de la realidad) constituyeron nuevas rutas con las que continuar la vía abierta por el modernismo.

der el sentido completo de la aventura narrativa emprendida por los Contemporáneos entre 1925 y 1932, las particulares circunstancias culturales y políticas del México de Calles y del Maximato, y la estratégica ligazón de las novelas de los Contemporáneos con sus equivalentes españolas.³

Inclinados en sus comienzos hacia la poesía, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen o Salvador Novo abordaron sus novelas, en cierto modo hostigados por las circunstancias, como un deber: el de problematizar el proceso de institucionalización del modelo Novela de la Revolución como in trínsecamente mexicano y revolucionario, y su identificación de lo nacional con un antihispanismo supuestamente emancipador y con un indigenismo y/o costumbrismo supuestamente reconstitutivo de la tradición. Para ello propusieron otras alternativas explícitamente vinculadas con la avanzadilla narrativa internacional; se esforzaron en presentarlas como legítimamente mexicanas y revolucionarias a pesar de su mal visto diálogo con España y Europa; y argumentaron su propuesta como una salida a la condena, a la extemporaneidad y al ostracismo literario que podría derivar de la preceptiva inspirada en *Los de abajo*. Escribieron, coordinaron y planificaron estratégicamente las defensas de sus novelas con voluntad de imbricación significativa en el proceso de construcción literaria nacional, y con la intención de evitar que ese proceso se descabalgase del que afectaba a la crisis y renovación de la novela en todas las literaturas occidentales.

A describir el sustrato, el contexto cultural y periodístico y los detalles de ese proyecto dediqué una monografía en 1999 *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*, cuya tesis general sigo sosteniendo. También ahí ofrecí una lectura detenida de cada una de las novelas de los Contemporáneos que hoy sí com

³ Esa ligazón ya la señaló Pérez Firmat, aunque circunscribiéndose a lo formal y sin entrar en lo que he denominado “estratégico”.

pletaría o modificaría a la luz de algunos iluminadores estudios posteriores.⁴ Aquí recordaré algunos de los aspectos clave que marcaron la aventura narrativa del grupo y me centraré en aquello que considero hoy más vivo y aprovechable para intentar valorar hasta qué punto tuvieron razón y/o éxito al cuestionar la institucionalización de la Novela de la Revolución como única posibilidad narrativa mexicana y revolucionaria: la lectura que hicieron de *Los de abajo* y de su paradójica y discutible relación con el modelo Novela de la Revolución; la reivindicación de legítima mexicanidad de sus textos narrativos; la defensa de su participación —y la de México— en el debate internacional sobre la impostergable renovación estructural y funcional de la novela; el orgulloso abanderamiento de una voz propia en ese debate; y la argumentación de que la palabra “revolución”, que se legitimaba políticamente como seña de identidad nacional, debía traducirse para la literatura y el arte, no en mimesis e iconización pseudocostumbrista del proceso histórico iniciado en 1910, sino en evolución, cambio, aventura, transformación y ruptura crítica y selectiva, no con el pasado —la tradición— sino con lo pasado.

1925: LA GESTACIÓN DE *ULISES* COMO ESPÍRITU, SÍMBOLO Y PROYECTO EDITORIAL

Por dos razones, hay que ubicar en 1925 el origen del proyecto narrativo de los Contemporáneos. Ese año se formaliza el modelo

⁴ Desde entonces casi todas las novelas de los Contemporáneos han sido objeto de reediciones, de desigual fortuna e interés, y han generado artículos, más que monografías, también irregulares. Mencionaré aquí sólo los trabajos recientes que considero indispensables: El atinado y exacto prólogo de Vicente Quirarte a *Novela como nube* (2004) y sus alusiones a la novela en *Invitación a Gilberto Owen* (47-65); el excelente y revelador artículo de Evodio Escalante sobre *Dama de corazones*; y varias de las perspicaces observaciones y lecturas de Yanna Hadatty Mora sobre *El joven*.

Novela de la Revolución a partir de la recuperación y sacralización de *Los de abajo*. Y publica Ortega y Gasset sus difundísimos *La deshumanización del arte: ideas sobre la novela* sintetizando para el ámbito hispánico las claves de un proceso internacional de renovación profunda del género narrativo que, hasta entonces, había tenido manifestaciones y ejemplos potentes pero aislados y carecía de una interpretación integradora y global. La novela como gran problema literario moderno salta a la palestra internacional, y en México, al mismo tiempo, lo hace el modelo narrativo nacional, ambos todavía como discursos invisibles el uno para el otro. Si un grupo de escritores en México podía sentirse concernido por ambos y percibir sus vasos comunicantes, ése era el todavía en ciernes Contemporáneo.

Se ha escrito mucho y bien sobre la polémica de 1925 y sus consecuencias literarias (Díaz Arciniega, “Mariano Azuela”; *Querrela*). Lo que ahora interesa es el citado redescubrimiento de *Los de abajo* y la construcción crítica, sobre la novela de Azuela, de esa ya mencionada propuesta de literatura capaz de traducir el sentido político y simbólico que adquiriría la Revolución. Aunque algunos críticos vieron en *Los de abajo*, con razón y con disgusto, rasgos formales osados e incluso cierto nihilismo sospechoso,⁵ la novela inspiró una especie de preceptiva de literatura mexicana revolucionaria con rasgos muy específicos: estética realista frente al experimentalismo europeo; compromiso con la nación frente a autonomía del arte; conversión épica de la Revolución en un hito distintivo y definidor del país y su literatura; recuperación de la fisonomía indígena y popular frente a la española. Envueltos en

⁵ Dos ejemplos: Eduardo Colín encontró como defecto que la obra era “fragmentaria” y le faltaba “organicidad” (Ruffinelli, “Recepción” 188), rasgos que ya se estaban usando en la novela de vanguardia que, como veremos, serían luego positivamente valoradas por los Contemporáneos en sus lecturas de *Los de abajo*. Para Salado Álvarez *Los de abajo* no sólo “no es revolucionaria porque abomina de la Revolución”, sino “neta y francamente nihilista” (Ruffinelli, “Recepción” 191).

proyectos poéticos, los Contemporáneos apenas entraron en la polémica aunque se les aludió con sorna, como es sabido, bajo el calificativo de “afeminados”. En sólo un año, sin embargo, el contagioso brío de la política y la retórica de Calles, el espaldarazo oficial a Diego Rivera y su escuela, la irrupción de la primera poesía “de la Revolución” con Carlos Gutiérrez Cruz, la politización y adhesión al callismo del estridentismo, y la casi definitiva institucionalización de Azuela como modelo, pasando “del anonimato a la glorificación y a ser el sujeto de una afirmación nacional” (Ruffinelli, “*Los de abajo*” 42), cambiaron la situación. Culminados los proyectos poéticos, los Contemporáneos se dejaron interpelar por las nuevas prioridades que llegaban a través de la *Nouvelle Revue Française* y *Revista de Occidente*, sus principales vías de contacto con la literatura europea. En ambos casos la novela adquiriría un protagonismo evidente. De Francia llegaban, además de los ya conocidos Proust y Gide, los ejemplos de Paul Morand, Marcel Jouhandeau o Jean Giraudoux; y de España, toda una colección de narrativa de vanguardia, Nova Novorum, amparada por Ortega y su revista, y con estimulantes resultados concretos en las novelas y relatos de Pedro Salinas, Antonio Espina o Benjamín Jarnés. La distancia insalvable entre la preceptiva construida sobre *Los de abajo* y la profunda renovación narrativa europea amenazaba con expulsar a México del presente literario y los Contemporáneos, espoleados además por los primeros ataques, censuras insultantes y acusaciones de extranjerismo y traición a la patria, unieron fuerzas y diferencias en torno a un proyecto que ya en el nombre —Ulises— dejó ver que, como años más tarde explicaría Owen en “Encuentros con Jorge Cuesta”, se sintieron unidos por “una expulsión, un rechazo”, que acabó convirtiéndolos en “una agrupación de expulsados, o para decirlo con una frase de Cuesta, ‘una agrupación de forajidos’ ” (*Obras* 241).

“Expulsados” del modelo cultural que se institucionalizaba, los Contemporáneos unieron sus aventuras literarias individuales

en torno al nombre del héroe griego, buscando en él un modo simbólico de definir su situación de exiliados en la propia patria y su propuesta literaria: de aventura y exploración por el espacio de la modernidad occidental, sus aporías, crisis, propuestas y espíritu, para regresar con todo ese bagaje, no ajeno sino concerniente a México, a una Itaca necesitada no sólo de voz literaria y artística propia, sino de su inserción en el horizonte de la renovación internacional. Si hemos de creerles, ya en 1926 Villaurrutia, Torres Bodet y Owen escribían o tenían en mente sus respectivas *Dama de corazones*, *Margarita de niebla* y *Novela como nube*.⁶ Un año antes Novo había publicado fragmentos de *El joven*,⁷ que editaría finalmente Ulises en 1928; y el mismo Gorostiza, a decir de Sheridan, había empezado una novela que no terminó (*Contemporáneos* 274). Tras varios intentos fallidos, el grupo consiguió sacar a la luz su primera revista en mayo de 1927. *Ulises. Revista de curiosidad y de crítica*, dirigida por Villaurrutia y Novo, publicó seis números que son testimonio excepcional del triple diálogo que quisieron establecer públicamente en su autopresentación y defensa como escritores mexicanos: diálogo con México, que exigía confrontación y debate, ante la normativización de los conceptos nacionalistas y antieuropeístas de identidad, literatura y tradición mexicana; diálogo con Occidente como punto de referencia obligado de la modernidad que los Contemporáneos contemplaban como mapa en el que insertar a su país; y diálogo con el resto de Hispanoamérica, explicitado a través de la famosa polémica sobre “el meridiano intelectual”, para discutir un problema compartido: la relación de las literaturas hispanoamericanas con Occiden-

⁶ En 1925 Owen había publicado una novela, *La llama fría*, pero difícilmente puede considerarse prosa de vanguardia. Más bien es heredera de un provincianismo que, aunque irónico, persiste en las modalidades narrativas decimonónicas.

⁷ Sobre la compleja trayectoria editorial de *El joven* hasta su versión definitiva de 1928, véase García Gutiérrez (290-2) y Hadatty Mora (37-44).

te, conseguida la independencia cultural, y muy especialmente, la relación con la literatura española. En sus artículos, reseñas y editoriales expusieron su concepción de la literatura y de la tradición literaria mexicana; y argumentaron la necesidad de normalizar la relación con España como síntoma de independencia y madurez —España ya no es “maestra, dura y agostada”, sino “joven otra vez, y amiga” (Villaurrutia, “Viajes” 90)—, reconociendo la herencia hispánica —cierta herencia hispánica— en la propia tradición y el vínculo legítimo que ese elemento constitutivo irrenunciable establecía con Europa.

Ulises fue un símbolo pero también un conjunto de estrategias concretas en el campo literario y cultural nacional, ideadas para defender y hacer visibles una propuesta de literatura nacional alternativa que estaba en vías de convertirse en hegemónica. *Ulises* fue revista, con todo el aparataje enjundioso y provocador del espíritu de vanguardia; fue editorial y compañía teatral; pero sobre todo, el emblema de la propuesta narrativa del grupo y el abrigo ideológico que arropó la publicación de *Margarita de niebla*, *Dama de corazones*, *Novela como nube*, *El joven* y *Return Ticket* entre 1927 y 1928.⁸ La coincidencia de argumento inspirado en Proust de las tres primeras (Sheridan, *Contemporáneos* 309) y su individualización del arquetipo ulisíaco con su apuesta cultural y ontológica por la aventura, la exploración y la inauguración de nuevos caminos (García Gutiérrez 151); la ampliación y reedición del autobiográfico texto de Novo con su fundación literaria de un México urbano y con vocación cosmopolita atosigado por las limitaciones del nacionalismo imperante; la experimentación autoconsciente, revolucionaria formalmente y preñada de

⁸ *Margarita de niebla* apareció en *Cvltura* en 1927. *Dama de corazones* y *Novela como nube* lo hicieron en la colección *Ulises* en 1928. Aunque se anunció en esa misma colección, *El joven* terminó publicándose, con el subtítulo *Novela mexicana*, en *La Novela Mexicana* (1928). También en *Cvltura* aparecería *Return Ticket*, aunque una parte se adelantó en *Ulises*.

esperanzadoras posibilidades de cara al futuro: todo obedeció a la voluntad de ejemplificar una ruta novelística alternativa a la diseñada sobre *Los de abajo* y la cada vez más influyente iconografía del muralismo. En el amplio panorama de salidas formales que la crisis de la novela provocó, se mostraron relativamente moderados —con la excepción de Owen— explicitando en *Ulises* su hermanamiento, como veremos, con los teóricos y novelistas de la *Nouvelle Revue Française* y con los españoles de *Revista de Occidente*. La novela como problema centró el interés de la revista, y en ese problema por resolver México nunca dejó de estar presente: a los fragmentos testimoniales del *Ulysses* de Joyce los Contemporáneos sumaron otros de *La malhora* de Azuela, reconociendo en esa novela rasgos de modernidad —modernidad *made in México* y por el mismísimo Azuela— que justificarían la lectura contrahegemónica de *Los de abajo* que propusieron poco después.

Aunque, salvo Torres Bodet, ningún Contemporáneo publicó más novelas después de 1928, la preocupación de casi todos ellos por el rumbo impuesto a la literatura —a la novela— con la institucionalización de la Revolución no decayó. Tras la fundación del PNR el dogmatismo de la política cultural fue abigarrándose hasta alcanzar su extremo en la segunda mitad de los 30, época en la que los Contemporáneos optaron ya por guardar un estratégico silencio que recuerda al resignado y significativo “callar” con que Paz describió los últimos años de sor Juana. Aun así, todavía en *Contemporáneos* son habituales las reflexiones sobre la novela, sobre la narrativa europea, sobre Azuela y *Los de abajo* y sobre la Novela de la Revolución. Más, tal vez, que *Margarita, Dama, Novela como nube* o *El joven*, esa reflexión coral y dialógica sobre los derechos, realidades y posibilidades del ejercicio narrativo en el México crucial de mediados de los 20 y comienzos de los 30 mantiene hoy una vigencia que dignifica y actualiza unos ensayos

en prosa de vanguardia cuya condición de ejercicio preparatorio, a pesar de todo, conviene, tal vez, no subestimar.⁹

MÉXICO, LA REVOLUCIÓN Y LA CRISIS DE LA NOVELA OCCIDENTAL:
LA PROPUESTA NARRATIVA DE LOS CONTEMPORÁNEOS

Los de abajo, *pedra de toque*

Las referencias críticas de los Contemporáneos a *Los de abajo* son tardías pero incisivas y muy significativas. Si convirtieron *Los de abajo* en piedra de toque de su teoría narrativa fue porque en 1928, tras el éxito internacional de la novela de Azuela, el consenso sobre la representatividad nacional de la Novela de la Revolución se presumía imparable. Aprovechando algunas críticas europeas que habían destacado en *Los de abajo* rasgos de modernidad en

⁹ En sus “Reflexiones sobre la novela”, sin duda un texto clave en la formulación teórica de los presupuestos de la prosa de vanguardia, Torres Bodet advirtió de la necesidad de un gran esfuerzo, y sobre todo, de un cambio radical. Intuía que el instrumento era la forma, el lenguaje, el proceso de construcción, que debían ser nuevos, y entendía que la novela, más que cualquier otro género, necesitaba convertirse en terreno de experimentación formal: “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 una frontera; en la novela un camino” (15). Un camino que convertía al novelista en un aventurero —un Ulises o Simbad— dispuesto a explorar, aprender, investigar, probar, y para el que “escribir una novela” podía ser “tan seductor como emprender un viaje” (15-6). Exploración, ensayos, pruebas: eso fueron para los Contemporáneos sus novelas, y así lo confesaron siempre: Torres Bodet habló en sus memorias del “ensayo de prosa en que había resuelto adentrar(se)” en 1927 y declaró que la prosa le interesó más que nada como “ejercicio” (*Tiempo* 319-21). Villaurrutia, en una página autobiográfica de 1929, reprodujo parte de una carta a Jorge Mañach explicando que sólo pensaba en su relato “como un ejercicio”, y que “sólo así era justo pensar en él” (*Obras* 611). Con respecto a *Novela como nube*, basta fijar la atención en las incursiones explícitas e implícitas del autor en la diégesis narrativa hablando directamente de los experimentos que está poniendo en práctica: en el capítulo titulado “Unas palabras del autor” Owen irrumpe en la ficción para definir algunos de los experimentos que, advierte al lector, requerirán su colaboración.

sintonía con el espíritu europeo de vanguardia,¹⁰ se propusieron desmontar su identificación con el prototipo de la Novela de la Revolución leyendo la novela de Azuela como indudablemente mexicana y revolucionaria, pero por razones distintas a las esgrimidas por los nacionalistas.

De hecho, conviene no olvidar que la primera reivindicación de *Los de abajo* se produjo desde el vanguardismo; en “La influencia de la Revolución en nuestra literatura” publicado el 20 de noviembre de 1924 en *El Universal*, Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela, bajo el seudónimo José Corral Rigan, defendieron la equivalencia entre la vanguardia y “la inercia misma de la Revolución” defendiendo la obra de “Tablada, Salvador Novo, Kyn Taniya y Xavier Villaurrutia” como “producto literario subconsciente del movimiento revolucionario” y declarando que “la Revolución tiene un gran pintor: Diego Rivera; un gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la novela de la revolución” (Schneider 161). Los agrupados bajo el seudónimo se habían propuesto “esclarecer ese error en que se aferran ciertas afirmaciones considerando el movimiento [la vanguardia] como una dosis prohibida, o como una adaptación de otros movimientos que surgieron en Europa” (161), identificando Revolución política con los aires internacionales de renovación. Con la respuesta discrepante a ese artículo se inició la ya aludida polémica de 1925 y la proclamación de Azuela por parte de Francisco Monterde como “el novelista mexicano de la Revolución”, pero por conseguir en sus páginas “el reflejo fiel de la hoguera de nuestras últimas revoluciones” (Ruffinelli, “Recepción” 188). Mf

¹⁰ Enrique Díez-Canedo por ejemplo, que en *El Sol* había admirado sus novedades estilísticas, insistía en el carácter “universal” de *Los de abajo* (Ruffinelli, “Recepción” 194). Díez-Canedo consideraba que Azuela debía publicar en España o Francia sus libros inéditos y olvidarse de México “por una doble razón: la universalidad de su obra y el pobre ambiente cultural de México” (Ruffinelli, “Recepción” 194). Una palabra ésta, universalismo, aplicada a una novela de tema mexicano, a la que se valoraba así por algo más que por su anécdota, y en la que se reconocía un armazón formal elogiado en los círculos intelectuales de España y Francia.

mesis realista, aliento épico e iconización de la Revolución: antes de que se escribiera, el concepto Novela de la Revolución delineaba su función, su sentido y su preceptiva.

En sus comentarios sobre *Los de abajo* los Contemporáneos discutieron su condición de paradigma del mexicanismo desligado del *tempo* literario occidental y aproximaron a Azuela a ese *tempo* asimilándolo a *Ulises*. En su número 2 apareció “Un grifo”, capítulo de *La luciérnaga*, junto a fragmentos de *Novela como nube*, *Dama de corazones*, “El número 479” de Jarnés y *Manhattan* de Jouhandeau, quedando así Azuela estratégicamente incorporado a un pequeño pero incuestionable muestrario de prosa de vanguardia.¹¹ No fue sin embargo hasta 1930, consolidados ya la expresión y el concepto de Novela de la Revolución, cuando los Contemporáneos argumentaron esa incorporación. Ese año, Ortiz de Montellano tradujo en el número 21 de *Contemporáneos* (febrero de 1930) el prólogo que Valery Larbaud había escrito para la traducción francesa de *Los de abajo*, adelantando que, en breve, la revista comentaría “desde su punto de vista y con la atención que merece, la documentada, inteligente visión que de nuestro paisaje literario presenta el distinguido prologuista” (Larbaud 127). En su prólogo, Larbaud elogiaba a *Contemporáneos* como “principal órgano intelectual” del país y argumentaba que el mérito de Azuela había sido lograr que “la revolución mexicana penetrase en la literatura contemporánea de México”, lo que no significaba que fuese “hijo literario de la Revolución puesto que la Revolución no interviene por manera alguna en su formación intelectual y estética” (137),

¹¹ Dessau cree probable que *La luciérnaga* estuviese escrita ya en junio de 1927; algunos fragmentos aparecieron en revistas durante todo el año, pero no se publicó completa hasta 1932, y en España (252). Dessau cita las revistas que publicaron fragmentos de *La luciérnaga*, pero se olvida de *Ulises*, quizás porque Villaurrutia presentó el fragmento como perteneciente a *La alondra*, que pudo ser un primer título barajado por Azuela. *La luciérnaga* es una novela de crítica social pero fuertemente discrepante con el callismo, autoridad desde la que se definía entonces el concepto Revolución. Usa el monólogo interior, la ensoñación o la embriaguez para construir lo que en “Reflexiones sobre la novela” Torres Bodet llamó “la psicología pura de los personajes” a la manera de Joyce y Proust (17). Las mismas técnicas usadas por los Contemporáneos en sus novelas-Ulises.

para acabar mostrando su predilección por *La malhora* y lamentando que *Los de abajo* “se [hubiese] explotado políticamente” (141) a pesar de las protestas de su autor.

Ortiz de Montellano glosó a Larbaud en el número 23 de *Contemporáneos*, en “Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria”, subrayando cómo el crítico francés había incidido “en puntos de actualidad, todavía nebulosos para algunos, como el de la discutida calidad revolucionaria de la nueva literatura mexicana alejada de los hechos y recuerdos de la Revolución que *Los de abajo* reflejan con desinteresada fidelidad” (78); aunque no fue eso exactamente lo dicho por Larbaud, el párrafo revela que la intención de Ortiz de Montellano era establecer dónde radicaba el verdadero carácter revolucionario de la novela:

Sabemos que *Los de abajo* y *El águila y la serpiente* —aquella más íntegramente artística— son, hasta ahora, las obras mejores de nuestra literatura de la revolución por sus cualidades específicas que otros escritores afectos a los mismos temas no han logrado alcanzar, pero la curiosidad que despiertan en el extranjero ¿se debe, en buena parte, a la interpretación que ofrecen de la vida mexicana revolucionaria que los diarios de todo el mundo se han encargado de propagar? (79).

Tras concluir que “el tema de la revolución no creará nunca para nosotros la literatura revolucionaria, nueva en su concepto estético y en su propia expresión” (79), cerró su ensayo defendiendo a los Contemporáneos como escritores que, por un camino diferente al de la retórica nacionalista de la Revolución, no dejaban de esforzarse por conseguir una literatura que fuese expresión nacional.

Un año más tarde Villaurrutia escribió “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” (*Obras* 799-801),¹² situando a éste en el contexto general de la renovación narrativa occidental.

¹² El artículo se publicó por primera vez en *La Voz Nueva* I.46 (feb-mar 1931).

Tras citar a novelistas y teóricos de la *Nouvelle Revue Française* como Jacques de Lacretelle, Ramón Fernández o Gide, diferenció “relato” de “novela”: si el primero se vale de la memoria, la segunda “es dueña de un campo más apasionante por vivo y por vasto: el presente”; por esa razón “el novelista nos hace asistir a la vida —o al fragmento de vida que ha escogido— como a una representación teatral cuyos personajes no son algo acabado, sino que viven ante nosotros improvisándose” (800). Hasta ahí Villaurrutia define claramente la novela tal y como él la entendió al escribir *Dama de corazones*, poniendo el acento en el interior de los personajes y dejando cierta vía libre a la autonomía del texto sobre la conciencia del narrador. Desde el punto de vista técnico, la novela debía asumirse, según Villaurrutia, como algo susceptible de investigación (aventura, curiosidad) y perfeccionamiento, como un género problemático y en evolución, cuyos conflictos “han resuelto o han pretendido resolverlos” los que para Villaurrutia eran “los mejores novelistas actuales (Joyce, Virginia Woolf, Gide)” (800). Como ejemplo mexicano de lo expuesto, Villaurrutia cita a Azuela desgajándolo de la Novela de la Revolución institucional y sumándolo a su causa:

Los de abajo y *La malhora*, de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen, más concientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que las precedieron inmediatamente en el tiempo.

Sólo en ese sentido Mariano Azuela, que no es el novelista de la Revolución mexicana, es un mexicano revolucionario.

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 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 (801).

En lo formal, Villaurrutia diferenció el realismo decimonónico propio de la Novela de la Revolución de la obra de Azuela, insis-

tiendo en la fidelidad de éste a una causa exclusivamente literaria —ese “punto de vista de escritor de novelas”—, frente a la sumisión política o ideológica —“el punto de vista que, fuera de él, se le propone”—. Sin pronunciarse, Azuela le daba la razón: hacía ya algunos años que había escogido “su punto de vista de escritor de novelas” —la llamada por Monterde “etapa de hermetismo” (286)—, había permitido que *Contemporáneos* reprodujese fragmentos de *La luciérnaga*, e incluso participó con un artículo en el homenaje que la revista tributó a Proust.¹³

El último artículo de un Contemporáneo sobre Azuela lo escribió Celestino Gorostiza para *Examen*, al publicarse *La luciérnaga*. El artículo repite el imaginario ulisíaco de años atrás, acusa el mimetismo realista de captación superficial de la realidad, y divide a los escritores en dos tipos de viajeros: los turistas, víctimas de “incomprensión viajera”, y los verdaderos, impulsados por la curiosidad (25-6). La aproximación del extranjero a un país distinto, explica, posee “dos únicas desembocaduras: el exotismo, principalmente, y la cultura, igualmente exótica para la ignorancia del viajero” (25):

México disfruta, en la geografía y en el espíritu, de ambos aspectos. El último, transmitido de generación en generación desde la colonia hasta nuestros días entre minorías cuyo eco [...] sólo recibe de vez en cuando la visita de amistad de Ulises verdaderos —Castro, de los Ríos, Chadourne, Díez Canedo— que nos dan la impresión de arribar a nuestras costas, como Quetzalcóatl, en mínima barca de remos.

El otro, el exotismo selvático, es, pues, el único en que desembocan las corrientes de turismo en México, y no tendría mayor importancia si, además del choque de uno y otro no naciera un tercer aspecto, el del mestizaje espiritual, que incapaz de incorporarse a la evolución de la cultura, pero tampoco lo suficientemente selvático

¹³ Fragmentos de *La luciérnaga* aparecieron en el núm. 3 (agosto 1928): 235-52 y núm. 23 (abril 1930): 20-33. Fragmentos de *La malhora* en el núm. 30.1 (nov-dic 1930): 193-215 y núm. 32 (enero 1931): 42-70. El artículo “Por el camino de Proust” apareció en el núm. 6 (noviembre 1928): 291-2.

para presentar la faz inconvencible del trópico y del indio a la necia curiosidad turística, opta por la actitud simiesca y se convierte en caricatura de turista de su patria, se sale de ella y de sí mismo para contemplarla y contemplarse con la nimia superficialidad de los ojos extranjeros (26).

Subrepticamente, Celestino Gorostiza acusa a los extranjeros —salvo los “Ulises verdaderos”— de no haberse acercado a México en profundidad, quedándose en el turístico exotismo selvático: lo que, como ya vimos, Torres Bodet llamó “un espectáculo sin fondo, la ola decorativa de una tormenta” (“Reflexiones” 38). De paso, denuncia el “mestizaje espiritual” del nacionalismo folclorista mexicano al haber adoptado “simiescamente” —plagiariamente—, una impropia visión exótica del país propio. La Kodak del turista, “captadora de superficies”, es el instrumento del realismo mimético preceptivo de la Novela de la Revolución. Esa superficialidad es el único logro de los nacionalistas, que “quisieran limitar lo mexicano al colorín que seduce a las hordas del turismo” y que, en lugar de seguir “nuestra herencia literaria”, buscan “cuanto de pintoresco puedan ofrecer a las doctoras de las universidades texanas”. Para ellos “la psicología de nuestro pueblo no tiene mayor interés que el de la sangre derramada”, sangre que “los había llevado a escoger *Los de abajo* como prototipo de novela mexicana”, cometiéndose “la mayor de las injusticias con Mariano Azuela” (C. Gorostiza 26).

Frente a los que vieron en *Los de abajo* una novela-Kodak, Celestino Gorostiza exalta a Azuela por ser “un mexicano auténtico como pocos, que no desdeña, sino más bien cultiva su curiosidad de provinciano, la confronta y la alimenta con el pensamiento humano y la utiliza para dar a luz el fruto con que la tierra lo ha preñado, no el que se quisiera exigir a la tierra” (25). Ulises verdadero, curioso y mexicano auténtico en su indagación de lo humano, traductor de “los contornos espirituales de su país sin ocuparse del aplauso de la gradería” (25), quedaba definiti-

vamente incorporado, con Villaurrutia, Owen, Torres Bodet o Novo, a la galería de novelistas modernos mexicanos verdaderamente revolucionarios.

EL HORIZONTE INTERNACIONAL: *HACIA UNA NOVELA MEXICANA*
“CONTEMPORÁNEA”

Dentro del amplio campo internacional de renovación narrativa en que participaron los Contemporáneos, se distingue con claridad la afinidad con la postura y la imaginería de la *Nouvelle Revue Française* y de *Revista de Occidente*. Hasta la aparición de la ya mencionada colección Nova Novorum la novela vanguardista no se había presentado en el ámbito hispánico de manera tan coordinada y urgente, y desde luego, no se le había dado la trascendencia que adquirió al convertirse en el programa de un grupo liderado además por un intelectual polémico pero de renombre como Ortega y Gasset.¹⁴ Si *Los de abajo* serviría a los Contemporáneos de contrapunto en su propuesta narrativa dentro del contexto cultural mexicano que la determinó, la novela “deshumanizada” española se convirtió en el referente de la discusión teórica y formal, y en el puente a través del cual llevar la voz de México al debate internacional.

En *Ulises* las referencias, guiños, diálogos e incluso hermanamientos con los Nova Novorum son constantes, aunque conviene aclarar que los mexicanos establecieron esos vínculos desde una posición desjerarquizada, de liquidación absoluta de la sombra ce

¹⁴ Efectivamente, “la fundación, en 1926, de la colección Nova Novorum, vinculada intelectual y editorialmente a la *Revista de Occidente*, supuso el asentamiento en España de un movimiento amplio y organizado de novela vanguardista, profundamente compenetrado con el pensamiento filosófico de su artífice, José Ortega y Gasset” (Fuentes Mollá 27). En la visión de la novela moderna que expuso en *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, Ortega se había inspirado en los debates de *Nouvelle Revue Française* sobre el género.

lonial, y así lo explicitaron casi hasta la jactancia en varias ocasiones. Un ejemplo claro está en el artículo ‘*Margarita de niebla y Benjamín Jarnés*’, publicado en el número 5 de *Ulises*, y “*one of the earliest and most encompassing acknowledgements of the vogue of a new kind of fiction, cultivated in Spain and Spanish America, which the reviewer characteristically labels ‘new prose’*” (Pérez Firmat 18) [uno de los reconocimientos más tempranos y coordinados de un nuevo tipo de ficción que se puso de moda, cultivada en España e Hispanoamérica, que el crítico característicamente etiqueta como “nueva prosa”]. Ahí presumiblemente Villaurrutia explica que *Margarita de niebla* las obras de Jarnés se parecen porque “el tono de esta manera de prosa lo pide y lo da una porción de la época” que empuja a una “manera de entender la prosa” —también perceptible en Proust, Giraudoux, Joyce, Antonio Espina, Pedro Salinas, o Marichalar— opuesta a la “heredada, académica” (24-5). Pero subraya que la novela de Torres Bodet es anterior a la de Jarnés borrando cualquier sospecha de imitación y defendiendo que “como una imperiosa necesidad, como una moda del espíritu” —como algo consustancial a un nuevo México moderno— “se ha cultivado esa nueva prosa” cuyos frutos podían también leerse en el fragmento de *Dama de corazones* publicado en el número 3 de *Ulises* (pero fechada en 1925-1926, como se resalta intencionadamente en el artículo), el *Return Ticket* de Novo o *La llama fría* de Owen, que a Villaurrutia le interesa incluir en la nómina por haber sido publicada en 1925, a pesar de su provincianismo posmodernista. En síntesis, el artículo revela conciencia de pertenecer y participar en el horizonte occidental, proyección constructiva hacia el futuro en la creación de una literatura nacional, y definición de la novela moderna como reacción a la tradicional. En sus “Reflexiones sobre la novela” Torres Bodet lo diría del modo más expresivo: “La novela, con sus características actuales, es un género de ayer” (12). Frente a la obsolescencia y extemporaneidad de la Novela de la Revolución, *Ulises* ofrecía

un modelo narrativo “de hoy” que, en su esencia y razón de ser constituía una revolución *strictu sensu* y una conquista definitiva por parte de México de su mayoría de edad y de su independencia.

Al margen de algunas referencias a la novela mexicana o europea en artículos anteriores a *Ulises* como “En torno a Jean Giraudoux” (1924) de Villaurrutia, los artículos de los Contemporáneos sobre el tipo de novela que cultivaron comenzaron con *Ulises*. En casi todos domina un lenguaje metafórico para definir lo que todavía era más un impulso y un intento que una realidad, con evidentes puntos de contacto con lo que escribían los correligionarios franceses y españoles. El primero, de Owen, tomó como pretexto *Pájaro pinto*, de Antonio Espina, publicada en Nova Novorum ese mismo 1927. Owen traza así lo que a su juicio había sido el gran acontecimiento literario de su tiempo: “Un día del siglo xx la novela se enamoró del poema y la literatura pareció que iba a descarrilarse sin remedio, pero ya Giraudoux había inventado unos neumáticos que hacen inútil la vía. Antonio Espina, con *Pájaro pinto*, viene a agravar la parábola, viajero en una nueva zona entre la cinematografía y el poema novelar, y es como si ahora el conflicto resuelto hubiera sido el amor de la rueda derecha por la izquierda” (“*Pájaro*” 26).

Además del motivo de la literatura como exploración y viaje, Owen señaló como “neumáticos” para explorar y recorrer la nueva “vía” de la prosa de vanguardia la poesía (metáfora) y el cine: “Dos influencias que jugaron un papel esencial en el proyecto renovador de la novela” (Pino 52). La disolución de la frontera entre los géneros poético y narrativo fue el primer paso hacia la renovación, y de hecho, “novela lírica” o “poética” fueron términos acuñados para la nueva prosa. El 19 de agosto de 1927, en carta a Torres Bodet, Gorostiza advertía ese trasvase en *Margarita de niebla*, cuya “semilla de novela germinó en poesía” (“Carta” 138). Aun así, ningún Contemporáneo recurrió a la metáfora con tanto fervor como Owen, cuya *Novela como nube* está

plagada de greguerías, aunque en puridad la novela más intensa y auténticamente poética de las escritas por el grupo fue *Dama de corazones*, germen de *Nostalgia de la muerte* y completo andamiaje del espacio poético que Villaurrutia construyó desde que escribió en 1928 su primer “Nocturno”.

En lo relativo al cine, es indudable su enorme influencia en las nuevas técnicas narrativas. El impacto que causó en los vanguardistas en general, desde dadaístas a surrealistas, comenzó a dar sus frutos de manera fulgurante cuando los novelistas se percataron de la posible traslación verbal de sus técnicas. En España, análisis penetrantes de Francisco Ayala, Antonio Espina y Jarnés en torno al cine y su magisterio sobre la novela aparecieron pronto en *Revista de Occidente* (Fuentes 201).¹⁵ Por su parte, Torres Bodet y Villaurrutia ejercieron la crítica de cine y Owen adoptó procedimientos cinematográficos como el dinamismo, el claroscuro, o la técnica elíptica y sintética. De hecho, en “Poesía —¿pura?— plena” llegó a comparar el único lenguaje moderno posible, en poesía, teatro y novela, con una “afinación estilística” que el escritor debía aprender del cinematógrafo: “A poesía pura, aspiración imposible, oponemos poesía plena, modestos. Su fórmula estética se integraría por dos cualidades básicas, arbitrariedad y desinterés, y su formalidad expresiva —elaboración en metáforas de un sistema del mundo— requeriría una afinación del estilo a que obliga al escritor el nacimiento de un arte nuevo, el cinematógrafo, por su superioridad en el dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata” (*Obras* 227-8).

En *Novela como nube* Owen ensayó ese estilo “afinado” a base de imágenes inmediatas y un dinamismo narrativo inusual,

¹⁵ Ya advirtió Víctor Fuentes que la crítica ha minimizado la importancia del cine en la literatura de los veinte. En su opinión de entonces “un tratamiento totalizador del tema, extendido a la narrativa en español, debería incluir a narradores hispanoamericanos con Huidobro y los del grupo ‘Los Contemporáneos’ de México a la cabeza, y otros narradores españoles de vanguardia” (210). Para el caso de los Contemporáneos, ya existen al menos los trabajos de De los Reyes y Niemeyer.

hecho de planos encadenados, escenas independientes, sin conectivos sobrantes, capaces de crear una ilusión de continuidad rápida y nueva, vertiginosa como lo era la vida misma en medio de la modernidad. No deja de resultar interesante cómo Owen relaciona poesía y cine y encuentra en este último —así lo dice más adelante— la facultad de “crear” que en sus *Ideas sobre la novela* Ortega propuso al novelista. De alguna manera, la pantalla hacía las veces de recinto hermético sin fisuras por las que colarse la realidad y proporcionaba una impresión de autonomía y lenguaje distinto muy inspirador. Esa identificación, pantalla de cine/microcosmos “creado” fue de hecho la base de “Film de ocasión”, una de las secuencias-fragmentos de *Novela como nube*. Otros rasgos, además, destacó Owen en “Pájaro pinto” que remiten a la poética narrativa de su grupo: hermetismo, complicidad del lector, exploración del subconsciente, lenguaje metafórico.

Como ejemplos de sus propuestas teóricas, *Ulises* reproduce numerosos fragmentos de prosa de vanguardia, en un intento contundente de conectar el debate sobre la literatura nacional con el de la modernidad occidental. En sus páginas están Bontempelli, Jouhandeau, Azuela o Jarnés, y prácticamente todos los Contemporáneos: Villaurrutia, Owen, Torres Bodet, González Rojo y Novo. El perfil de la nueva novela se completó con algunas reseñas y notas breves como las recogidas en la sección “El Curioso Impertinente”. Es el caso de la titulada “Paul Morand”, presumiblemente redactada por Villaurrutia, aplastante:

Paul Morand está situado en el ángulo de ese gran viraje de la historia (1914-1918) desde el cual se puede cómodamente medir la vida, las gentes y las costumbres con la ayuda de tres puntos (el narrador presente; el pasado y el porvenir), como hacen los navegantes para orientarse y determinar su situación. El ángulo es favorable para ver en el tiempo. Paul Morand ha buscado otros en el espacio que le permiten conocer el exterior, viendo su patria desde afuera —con amor pero con lucidez—, estableciendo entre Francia y Europa en un principio y, después, entre ella y el resto del mundo, vínculos

de razas, de sentimientos y de ideas, si no nuevos, al menos muy claros (41).

El narrador moderno, se deduce, ha de tender a la universalidad tanto en el tiempo como en el espacio. En el tiempo, la época obliga al novelista a agudizar su sentido de orientación, analizar el estado de cosas literarias —el pasado— y marcar un rumbo hacia el futuro sin perder la perspectiva de la tradición. La universalidad en el espacio o la necesidad de salir de la patria para verla desde otros ángulos que conduzcan a su conocimiento verdadero, acaba desembocando en una comunidad internacional de intereses espirituales que en sí es síntoma de modernidad. Todos los novelistas de *Ulises* respondieron a ese esquema viajero que Villaurrutia tradujo de Morand. No es casual que en *Margarita de niebla*, *Dama de corazones* y *Novela como nube* haya siempre un viaje de fondo y que el protagonista mexicano se relacione con algún personaje norteamericano o europeo extrayendo del contacto un impulso o incluso alguna conclusión. Tampoco que la misma circunstancia vertebre *Return Ticket*, editado por entregas en *Ulises*, o el relato breve de González Rojo “Corto circuito”, publicado en el número 6. En ese mismo número, en la nota anónima “Jean Cocteau”, se lee: “Jean Cocteau: tú nos has demostrado que el arte romántico es un arte del tiempo y el arte moderno, el arte de última hora, un arte del espacio” (19). Esta convicción también tuvo su aplicación en la colección *Ulises*: todas son novelas en las que el tiempo lineal o histórico sucumbe al subjetivo, y la anécdota al sueño o la memoria. El resultado son novelas en las que todo es atmósfera, un ambiente nebuloso e impreciso, más espacial o ambiental que cronológico.

En “El Curioso Impertinente” del mismo número, los Contemporáneos fueron aún más explícitos al señalar sus modelos y presupuestos narrativos. Aludiendo a los *Cuadernos de ejercicios* en los que Gide hizo autocrítica de *Los monederos falsos*, aprovecharon para referirse a algo que es fundamental para definir-

los como generación y para entender sus novelas: “Momento de crítica, sí. Y, sobre todo, momento de autocrítica [...] El escritor vivo de hoy no sólo trabaja, sino que, desdoblándose, se mira trabajar” (35). En esa frase se resumen dos constantes en las novelas de *Ulises*: la reflexión metaliteraria y la intertextualidad. Ambas tienen que ver con el modo que los Contemporáneos tuvieron de asumir sus novelas como ensayos o ejercicios, o usando la terminología ulisíaca, como exploraciones de viajero y osadías de aventurero.

Cercenado el impulso de *Ulises*, *Contemporáneos* tomó el testigo de la novela. Su primer número (junio de 1928) coincidió con la salida al mercado de *Dama de corazones* y *Novela como nube*. En el segundo apareció “Aventuras de la novela”, apretada síntesis del ideario ulisíaco aplicado a la narrativa: “Entre Robinson y Simbad anda el novelista contemporáneo”, explica su autor, Ortiz de Montellano, añadiendo a la curiosidad de Simbad el simbolismo de un Robinson que sitúa al escritor en una isla desierta, en una tierra por construir desde la selectiva experiencia del pasado y liberado de la tiranía de las leyes que quedaron atrás y lejos (207). El “robinsonismo” permite al novelista moderno cartografiar su nuevo mapa traspasando las inoperativas fronteras que lo separaban de la poesía y el cine inaugurando nuevas arquitecturas, nuevos cimientos. Entre ellos, Ortiz de Montellano destaca dos: el narcisismo o carácter metaliterario y el autobiografismo:

En la novela autobiográfica y narcisista de hoy, alejada de la anécdota que enriquece desde afuera al personaje creado, el autor quiere crearse a sí mismo, mira a su interior, vuelve sobre sus pasos en vez de animar otros personajes que a su vez se convierten en autores de sí mismos, que es lo que ha sucedido en la gran novela desde *eQuijote*. El autor lo es todo como en la poesía, y como en el poema, cada palabra, cada frase vale por sí, por su propia virtud. Como habla el autor, no el personaje, en la flecha partida, dirigida, en el juego de palabras, difícil consonante de la prosa, hallamos el valor de su

espíritu y los matices tónicos de su concepción. Así esto que puede dejar de ser la novela en el porvenir es ya su instrumento inevitable (208).

Como puede inferirse, no se refiere Ortiz de Montellano a la autobiografía tradicional. Desde el idealismo e irracionalismo filosófico del XIX hasta Freud, la vida del hombre pasó de ser acción pública a interioridad y lo autobiográfico dejó de concebirse como “una simple recuperación del pasado” para devenir “uno de los medios de conocimiento de uno mismo” (Gusdorf 13). La radicalización de esta tendencia se produjo en los veinte, generando lo que Olney llama “autobiografía pura” (40) y ejemplifica con *La Jeune Parque*, denominado por el propio Valéry “autobiografía poética”. Justo este modo de autobiografía es el de *Dama de corazones*, exploración minuciosa de un yo poético, el del mejor Villaurrutia, que debió gran parte de su contorno definitivo a este ejercicio narrativo.

Precisamente Villaurrutia aprovechó *Puerto de Sonilva* del español Juan Chabás para hablar, en cierto modo, de sus propósitos en *Dama de corazones*. De nuevo, tiempo subjetivo frente a tiempo objetivo: el día del *Ulysses* frente a la cantidad ingente de sus páginas; lo que en *Ideas sobre la novela* Ortega llamó “morosidad”: “Muchas páginas y sin embargo, la acción presentada suele ser brevísima” (400). Tiempo sin tiempo y un protagonista que “viaja inmóvil” creando esa atmósfera novelística por encima de la tiranía de la historia, tan ponderada por Torres Bodet en sus “Reflexiones sobre la novela”:

El mismo personaje de la novela de Gide que cité en un principio se refiere al género en estos términos: “¡Una tajada de vida! decía la escuela naturalista. Su defecto consistió siempre en cortarla en un solo sentido: en el sentido del tiempo, en longitud. ¿Por qué no en anchura o en profundidad?” Esto es lo que ha pretendido hacer la novela contemporánea, la novela de Proust o de Joyce: desprenderse de la noción de tiempo a la que yo hago responsable del desastre del teatro como entidad tradicional, y penetrar los fondos más

sutiles de la conciencia, mediante una serie de escenas insistentes —de experiencias de memoria— en que el artista enfoca el campo de las expresiones inferiores, el mundo de los actos pequeños y encuentra ahí, con la misma malicia que es, en Freud, un defecto, la flor de la intención oculta en que la acción y el pensamiento se resuelven (10-1).

En el número 4 de *Contemporáneos*, Torres Bodet retomó la idea al reseñar *Novela como nube*, apuntando de lleno hacia un asunto fundamental en la caracterización teórica de la nueva novela, y en particular, en la lectura de las novelas de los Contemporáneos. Lo notable del texto de Owen, advierte Torres Bodet, es que el asunto, “si no ha desaparecido del todo, si no se ha del todo evaporado, queda apenas, como pretexto amable” (“*Novela*” 87). Recogiendo la frase de Rémy de Gourmont —“toda la novela humana, desde Grecia, hubiera podido escribirse, sin perder variedad, sobre los amores de Dafnis y Cloe” (“*Novela*” 87)— decreta Torres Bodet la irrelevancia del argumento en la originalidad de una novela. Demuestra su teoría recordando que los relatos de *Víspera del gozo* de Salinas, *El profesor inútil* de Jarnés o *Le Coeur d’Or* de Philippe Soupault, describían exactamente lo mismo, “un idilio incompleto”, “un viaje alrededor del amor”, que llevaba a los narradores a explorar por rutas y con resultados distintos los caminos del enamoramiento. No está de más recordar que esos vericuetos del sentimiento amoroso ensayado, buscado, intentado con pasión y desconfianza por distintas vías —dos mujeres diferentes—, constituyen el argumento compartido de *Margarita de niebla*, *Dama de corazones* y *Novela como nube*, como si sus autores hubiesen querido demostrar la tesis de Gourmont construyendo novelas distintas con la misma mínima anécdota.

Tres meses más tarde, en diciembre de 1928, Gorostiza publicó “Alrededor de *Return Ticket*” en el número 4, de octubre-diciembre de 1928, de *Mexican Folkways*. Combinando su triple condición de viajero, ensayista y poeta, Novo anunciaba, según

Gorostiza, “el advenimiento de la novela” (*Toda* 123). Como viajero, Novo había sido capaz de superar la gideana culpa de abandonar la patria, “falta original y grave contra la tierra”, en la que “de Marco Polo a Paul Morand” habían incurrido todos los viajeros de la historia; y de vencer el pecado porque “no viaja, transmigra. No se trasplanta, se siembra” (123). En ese autobiográfico relato de viajes que fue *Return Ticket*, no sólo es el protagonista aprendiz que asimila lo que ve por el extranjero, sino que también el trayecto mismo se somete a la influencia del viajero que al nombrar, opinar, actuar y calificar, configura y recrea el viaje desde su propia identidad. No es que Novo descubra lo nuevo con su viaje: es que también modela y recrea, “innova”, lo que ve. De nuevo la recurrencia al viaje, a la mezcla productiva de géneros, y a la autobiografía, para engendrar la novela moderna con su lenguaje nuevo, fundacional, propio del artista moderno al que Gorostiza no es el primero en comparar con Adán: “Para mi propósito, basta con señalar cómo este Adán recorre una y otra vez su paraíso, nombra al león, bautiza al árbol, apoda a sus amigos” (123-4).

En el número siguiente de *Contemporáneos*, Gorostiza reseñó *Luna de copas* de Antonio Espina formulando por primera vez con absoluta claridad el carácter ensayístico-experimental de la narrativa moderna. La novela en lengua española, dictamina Gorostiza, atravesaba por un período de metamorfosis o transformación en donde todo eran tanteos, pruebas y ensayos más o menos arriesgados que había que seguir con atención si se quería participar en el estadio futuro de la literatura, en el esperado resultado final de la metamorfosis. Lo interesante del artículo es la rotundidad con que expresa una idea clave para entender el modo en que los *Contemporáneos* abordaron su narrativa: como la participación desde México en el cultivo de un terreno en fase experimental del que habrían de salir frutos posteriores enraizados ya y definitivos de la tradición nacional.

Desde esa advertencia de Gorostiza no resulta extraño que a partir de 1930 *Los de abajo* se convirtiera, como se ha visto, en el centro de las reflexiones de los Contemporáneos sobre la novela. Terminaba la aventura y la exploración, y era el momento de emprender, de regreso a la casa-patria, las realizaciones definitivas. Hubo espacio, de todos modos, para que Rubén Salazar Mallén comentara *La educación sentimental* de Torres Bodet, publicada en Madrid en 1929. Tras reiterar la línea genealógica Giraudoux-Proust —“Adán y Eva para una Biblia de la prosa actual” (187)— el artículo mostraba su desprecio indirecto por toda novela que pudiera estar escribiéndose en México por vía distinta de la practicada por los Contemporáneos; para Salazar Mallén, “el litoral exiguo de la novela mexicana moderna flota débilmente en la líquida asiduidad de la indiferencia” y si algunas obras “definen su relieve y componen su contorno” (186), eso es gracias, exclusivamente, a libros como *Margarita de niebla*, *Dama de corazones*, *Novela como nube* o *La rueca de aire*.

Precisamente sobre esta novela, sacada a colación por Salazar Mallén, publicada por José Martínez Sotomayor en 1930, escribió Gorostiza su último, más extenso y polémico artículo sobre la narrativa de su grupo. *La rueca de aire*, “brote tardío, aunque no extemporáneo, de la rama Giraudoux-Jarnés” (“Morfología” 241), supuso ya a los ojos de Gorostiza un paso más allá en la primigenia naturaleza aérea, atmosférica, difusa, indefinida, metamórfica de la novela vanguardista: el libro de Martínez Sotomayor suponía, por fin, a decir de Gorostiza, la recuperación del “sentido de la gravedad” (242). Expresada con sutileza, el artículo contiene una crítica a las novelas de sus compañeros de grupo, por excesivamente experimentales, más que una renuncia a la novela de vanguardia en sí. Frente a aquella exacerbación de la forma, *La rueca de aire*, “el mejor libro mexicano que hemos leído en los últimos meses”, aportaba “una actitud clásica a nuestra prosa moderna” (“Morfología” 242), prosa que para Gorostiza había perdido las profundas convicciones morales sobre

el arte que enseñó Gide y cuyos autores no habían conservado la modestia que convierte una novela en obra de arte y no en simple exhibición de virtuosismo. Para Gorostiza, la aportación de *La rueca de aire* a la literatura mexicana iba más allá de un valor que empezaba a considerar tan poco real como el de la originalidad o innovación formal: “Después de todo, ser original —en el sentido de apariencia exterior inconfundible, puramente formal— no es ser, sino una manera de ser que no vale el sacrificio que se le ofrece a menudo de la personalidad. Martínez Sotomayor lo entiende así e impone restricciones a su ambición, al par que elimina de su obra toda apariencia de excentricidad” (242).

En esa referencia a la excentricidad es fácil imaginar que Gorostiza tenía en mente *Novela como nube*. Su crítica a las novelas del tipo de las de Owen se concreta al afirmar que *La rueca de aire* no pretende ser la resolución de un problema estético de carácter general, sino la narración de una experiencia íntima de José Martínez Sotomayor. Es una obra de arte, no un manifiesto” (“Morfología” 242). En su independencia de la crítica, en la obediencia a unas normas de construcción interior y no a las cada vez más tiránicas y huecas exigencias retóricas de la novela de vanguardia, había encontrado *La rueca de aire* su sentido de gravedad perdido, la posibilidad de tomar, tras los tanteos y experimentaciones, nuevamente tierra, tierra mexicana.

El repentino descontento con las novelas de *Ulises* que se deriva del artículo debe ponerse en relación con el cambio que Gorostiza empezaba a experimentar en su manera de entender la literatura mexicana, cambio que, a raíz de una entrevista con el periodista Febronio Ortega acabó originando la polémica de 1932.¹⁶ En Gorostiza no hubo, como dijo Ortega, “rectificación”, pero sí una autocrítica oportuna y sincera que a la larga resultó, para la obra literaria e intelectual de los Contemporáneos, de

¹⁶ Me refiero a la famosa “Gorostiza y la situación de las letras mexicanas”, que apareció en *Revista de Revistas* el 27 de marzo de 1932. Sobre este asunto, García Gutiérrez (129-36).

enorme utilidad. Al final del artículo Gorostiza volvió a distinguir a *La rueca de aire* como hija díscola de la familia formada por las novelas de su grupo, pero desde una perspectiva diferente: la mexicanidad. Lo que entusiasmó a Gorostiza de la novela de Sotomayor fue lo que calificó de “gusto por lo barroco”, entendiendo por tal el contraste entre “la suntuosa fachada” y “el interior severo” de la novela. Para explicar ese contraste que consideraba espontáneo, surgido naturalmente sin la presión de la retórica vanguardista, Gorostiza sugería la siguiente hipótesis: “Que la contradicción, si existe, está viva en la raza. Nuestra cultura —la hispánica, puesto que no tenemos otra, a pesar de los falsos nacionalistas— nos da un poco de la austeridad y la llaneza castellanas, sobre todo a los hombres de la altiplanicie; pero la geografía perpetúa en nosotros, al mismo tiempo, una irreductible inclinación de los antiguos mexicanos hacia lo deslumbrante” (“Morfología” 246-7).

Manteniéndose con precaución en el terreno de la hipótesis, Gorostiza aprovechó para diferenciar, oponiéndose a lo que luego sería la emblemática teoría de Cuesta, el clasicismo —que considera, retomando al mismo Gide, un fenómeno intrínsecamente francés¹⁷— de “esta indecisión entre uno y otro extremos” que podría ser característico del “espíritu mexicano, bicápite, español e indio” (247). En su opinión, fuera correcta o no su hipótesis, “*La rueca de aire* estará marcada aún con el sello de nacionalidad de su autor” siendo esa “mexicanidad” “su más valiosa aportación” y lo que distinguía “a Martínez Sotomayor en el conjunto de nuestros jóvenes prosistas” (“Morfología” 247). Sin decir nombres, Gorostiza terminó con una última crítica a las novelas de Villaurrutia, Owen o Torres Bodet, a las que consideró fracasadas en su intento de expresar íntimamente a México:

¹⁷ Gorostiza cita en su artículo la frase de Gide que corrobora su opinión: *‘Le classicisme me paraît à ce point une invention française que pour un peu je ferais synonymes ces deux mots: classicisme et français’* (247).

No conocemos otro libro de un mexicano —moderno, joven, se entiende— en el que México aparezca con tanta espontaneidad, con tan poco artificio como en el de Martínez Sotomayor. El suyo no es el México de exportación, literariamente soviético, que satisface las ideas de Europa acerca de nuestra energía vital, ni tampoco la jícara literaria que han fraguado por allí para impresionar a los americanos turistas de pie ligero. No, se trata de México simplemente y de una mexicanidad sin bandera ni soldada que Martínez Sotomayor ha podido captar —no el primero, ya que Salvador Novo lo consigue también, aunque en menor grado, en su *Return Ticket*— gracias a que sólo describe, como el gran conversador de Maurois, lo que pasa por su abismo interior (248).

El párrafo es lo bastante claro como para que sobre el comentario. Obviamente, debe relacionarse con cierto apartamiento de Gorostiza respecto a los Contemporáneos en torno a los primeros años treinta, no tanto por sus ideas como por los insatisfactorios resultados. Da la impresión de que Gorostiza, tras años de lectura atenta de la nueva novela, había llegado al convencimiento de que la única novela fiel a los presupuestos ideológicos de *Ulises* había sido *La rueda de aire*, frente al extravío de Owen, Villaurrutia o Torres Bodet por laberintos formales y teóricos, espacios nebulosos y neblinosos, trampillas en las que la tierra había acabado desapareciendo bajo los pies por efecto de la falta de “gravedad”, en el doble sentido de la palabra. *Novela como nube* o *Dama de corazones* podían ser novelas revolucionarias pero les faltaba esa mexicanidad anunciada al final del periplo de Ulises, la dosis de patria tras la aventura, el viaje y el exilio.

Este artículo marca el final de la empresa narrativa de los Contemporáneos. Aunque Torres Bodet siguió escribiendo novelas algunos años más, su impulso y su fondo ideológico no fueron los colectivos de *Ulises* sino los estrictamente personales. De Gorostiza procedió la única autocrítica explícita, sincera y dura, de una empresa de frutos inciertos en la praxis, aunque decisivos y determinantes para la historia de la literatura mexicana en lo teórico. La otra autocrítica, la no explícita, la hizo cada uno de los

novelistas de *Ulises* de puertas adentro, al abandonar un proyecto que no había logrado su objetivo. En el caso de Villaurrutia, José Joaquín Blanco opina que “dejó de intentar novelas porque exigían un público que no existía en México, del mismo modo que sí existían lectores para la Novela de la Revolución” (186); y aunque eso es cierto habría que pensar también que, como supo ver Gorostiza y demostraría la historia literaria, la novela de vanguardia, mezcla de creación, ensayo y autocrítica, contenía el germen de su propia destrucción, o más bien, nació con fecha de caducidad, aunque su simiente no haya dejado de activarse periódicamente desde entonces, en México también. En cualquier caso, tras *Dama de corazones* Villaurrutia ya tenía lo que quería, su imagen delante del espejo, y la determinación aventurera para adentrarse hasta lo más hondo en ella. En lo que respecta a Novo, después de *Return Ticket* sólo empezó una novela secreta sobre travestismo y homosexualidad que no terminó y que anunciaba la que sería desde 1930 su cínica, aunque elegante, estrategia de supervivencia —personal y social— en el desierto cultural mexicano. En el caso de Owen, su llegada a Nueva York en 1929 significó la llegada a su particular infierno interior, infierno que soportaría escribiendo ese libro mexicano como pocos que es *Sindbad el varado*, en el que la sinceridad le obligó a sustituir la emoción del viaje por la esclavitud del naufragio y la anchura de los océanos por el agua estancada del lago de su ciudad, en cuyas orillas, que conectan a México con México, pasó la parte más feliz de su vida, esa infancia sin destierro, ni viaje, ni fracaso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN. *Crónica de la poesía mexicana*. México: Katun, 1983.
- BURGOS, FERNANDO, edición. *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid: Orígenes, 1986.

- BUSTOS FERNÁNDEZ, MARÍA JOSÉ. *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid: Pliegos, 1996.
- “El Curioso Impertinente”. *Ulises* 6 (feb 1928): 35.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR. “Mariano Azuela y *Los de abajo* entre ‘ser’ y ‘representar’”. *Investigación Humanística* 3 (otoño 1987): 117-41.
- _____. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. México: FCE, 1989.
- DESSAU, ADALBERT. *La novela de la Revolución mexicana*. México: FCE, 1986.
- ESCALANTE, EVODIO. “Espectralidad y eficacia de la Revolución en *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia”. *Signos Literarios* 5 (ene-jun 2007): 97-107.
- FUENTES MOLLÁ, RAFAEL. “Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española”. *Revista de Occidente* 96 (1989): 27-44.
- FUENTES, VÍCTOR. “El cine en la narrativa vanguardista española de los años veinte”. *Letras Peninsulares* 3 (Fall-Winter 1990): 201-12.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA. *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.
- GOROSTIZA, CELESTINO. “La luciérnaga”. *Examen* 2 (sep 1932): 25-6.
- GOROSTIZA, JOSÉ. *Toda la prosa*. México: CONACULTA, 1995.
- _____. “De Gorostiza a Jaime Torres Bodet [19 ago 1927]”. *Epistolario. 1918-1940*. México: CONACULTA, 1995: 137-8.
- _____. “Morfología de *La rueda de aire*”. *Contemporáneos* 25 (jun 1930): 240-8.
- GUSDORF, GEORGES. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento de *Anthropos* (dic 1991): 9-18.
- HADATTY MORA, YANNA. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia 1921-1932*. México: UNAM, 2009.

- “Jean Cocteau”. *Ulises* 6 (feb 1928): 19.
- LARBAUD, VALERY. “Prólogo a *Los de abajo*”. Bernardo Ortiz de Montellano, traducción. *Contemporáneos* 21 (feb 1930): 127-43.
- “*Margarita de niebla* y Benjamín Jarnés”. *Ulises* 5 (dic 1927): 24-6.
- MONTERDE, FRANCISCO. *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. México: SepSetentas, 1973.
- NIEMEYER, KATHARINA. “Los misterios de la pantalla. Cine y vanguardia literaria en México”. Wolfram Nitsch, Matei Chihaia y Alejandra Torres, edición. *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna*. Colonia: Universitäts und Stadtbibliothek Köhl, 2008: 291-308.
- _____. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- OLNEY, JAMES. “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento de *Anthropos* (dic 1991): 33-47.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela. Obras Completas*, vol. III. Madrid: Revista de Occidente, 1947.
- ORTIZ DE MONTELLANO, BERNARDO. “Aventuras de la novela”. *Contemporáneos* 2 (jul 1928): 207-9.
- _____. “Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria”. *Contemporáneos* 23 (abr 1930): 77-81.
- OSORIO, NELSON. “*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de vanguardia hispanoamericana”. *Actualidades* 3.4 (1977-1978): 11-36.
- OWEN, GILBERTO. *Obras*. México: FCE, 1979.
- _____. “*Pájaro pinto*”. *Ulises* 1 (may 1927): 26-7.
- “Paul Morand”. *Ulises* 3 (ago 1927): 41.

- PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO. *Idle fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham, N. C.: Duke University Press, 1982.
- PINO, JOSÉ M. DEL. *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995.
- REYES, AURELIO DE LOS. "Aproximación de los Contemporáneos al cine". Anthony Stanton, et al. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, 1994: 149-71.
- QUIRARTE, VICENTE. "Introducción". Gilberto Owen. *Novela como nube*. México: UNAM, 2004: VII-XIII.
- _____. *Invitación a Gilberto Owen*. Yucatán, México: DGE-Equilibrista-UNAM, 2007.
- RUFFINELLI, JORGE. "Los de abajo y sus contemporáneos. Mariano Azuela y los límites del liberalismo". *Literatura mexicana* I.1 (1990): 41-64.
- _____. "La recepción crítica de *Los de abajo*". Mariano Azuela. *Los de abajo*. Madrid: Archivos, 1988: 185-212.
- SALAZAR MALLÉN, RUBÉN. "La educación sentimental". *Contemporáneos* 21 (feb 1930): 186-8.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: FCE, 1975.
- SHERIDAN, GUILLERMO. *Homenaje a los Contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de narrativa*. México: INBA-SEP, 1982.
- _____. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1989.
- TORRES BODET, JAIME. "Novela como nube". *Contemporáneos* 4 (sep 1928): 87-90.
- _____. "Reflexiones sobre la novela". *Contemporáneos. Notas de crítica*. México: Herrero, 1928: 7-21.
- _____. *Tiempo de arena. Obras escogidas*. México: FCE, 1983.
- VERANI, HUGO, edición. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM, 1996.

VILLARRUTIA, XAVIER. *Obras*. México: FCE, 1966.

_____. "Viajes, viajeros". *Contemporáneos* 1 (jun 1928): 87-91.