

NO
VO

ANUAR JALIFE

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

NOVO

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

GALERÍA DE
ideas y
letras

Anuar Jalife

NOVO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Novo

Primera edición, 2018

D.R. © *Del texto:*

Anuar Jalife

D.R. © *De la presente edición:*

Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana 5

Centro, C. P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de la presente obra, a través de cualquier medio, sin el consentimiento previo del editor.

ISBN volumen: 978-607-441-783-8

ISBN obra completa: 978-607-441-767-8

Editado en México

Edited in Mexico

La Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano pertenece al proyecto Galería de Ideas y Letras de excelencia académica. Este volumen fue publicado gracias a que la PGEH fue beneficiada en la Convocatoria Institucional de Investigación Científica (CIIC) 2018 de la Dirección de Apoyo a la Investigación y al Posgrado (DAIP).

Contenido

<i>Presentación</i>	9
Introducción. Tres ensayos sobre Salvador Novo y el motivo del viaje	17
Náufragos incorregibles: los jóvenes Contemporáneos y el motivo del viaje	23
Ya veo Hawái que no me sorprendes: <i>Return Ticket</i> y la resistencia al viaje	41
Se aburre uno: <i>El joven</i> y la ciudad moderna	71
<i>Bibliografía</i>	91
<i>Sobre el autor</i>	97

*Pequeña Galería del Escritor
Hispanoamericano*

En la historia de la literatura hispanoamericana, hay grupos, revistas y personajes que, de una u otra forma, encierran en sí mismos una manera de comprender las manifestaciones literarias de su momento. En el pequeño libro que aquí se presenta, Anuar Jalife se da a la tarea de esbozar, por medio de una serie de ensayos, un personaje que, entre las aparentes irreverencias —o quizá por ellas—, es crucial para la literatura mexicana: Salvador Novo.

Desde las primeras líneas, Jalife enfatiza la personalidad explosiva del escritor y crítico que, lejos de alinearse con una forma de pensar predominante, expresó con un lenguaje mordaz e irónico las realidades, reveses y contradicciones de los diferentes aspectos de una sociedad mexicana que todavía en la tercera década del siglo XX resentía las secuelas de la Revolución. Sin embargo, a pesar del trasfondo erudito de la investigación, Jalife se preocupa por utilizar un lenguaje depurado y sencillo capaz de atraer

tanto a los especialistas como a los curiosos a la obra del poeta; pues si cede en la exhaustividad gana, con demasía, en una reflexión que ilumina la obra de ese joven escritor “genio” de los años veinte.

En la dieciseisava entrega de la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, Jalife delinea una personalidad que a su vez evidencia preocupaciones y gustos de esa generación que se arremolinó bajo las publicaciones de *Ulises* y *Contemporáneos*, y al hacerlo agrega otros espacios y proyectos compartidos que reflejan tanto la evolución de pensamiento como la postura pública que fueron tomando individualmente; es decir, al tiempo que matiza los derroteros del escritor de *Las locas, el sexo, los burdeles* también profundiza sobre los temas y lecturas recurrentes de sus compañeros. Desde la particularidad de la vida del poeta, se pinta una postura general tanto del grupo como de la situación cultural de México.

En los tres ensayos que propone, Jalife utiliza el motivo del viaje y la concepción que este grupo erigió del mismo gracias a las referencias clásicas vistas con un filtro de lectura de escritores que influyeron decisivamente en su formación, como Eliot, Gide y Baudelaire. Lo cual no es infundado, pues como afirma Jalife:

“la presencia del viaje en la literatura del grupo no es azarosa ni gratuita; por el contrario, se trata de una cuestión de primer orden que se vincula con lo más esencial de su pensamiento poético y, en algunos casos, de sus actitudes vitales”.

Por eso, no es de extrañar que desde el primero de los ensayos, Jalife nos proponga un recorrido por la vida, los gustos y los viajes del escritor de *XX poemas*, así como de las afinidades y diferencias que permitieron que éste se distinguiera del resto de sus compañeros. También, en este proceso enfatiza elementos cruciales que estaban en el ambiente, como frustración de los jóvenes ante la imposibilidad de cambiar la cultura, la mirada hacia la literatura norteamericana –que Novo compartió con Villaurrutia– y un cuestionamiento de la tradición en que se insertaban; además, matiza la forma en que la modernidad era asimilada por todos ellos y cómo el tedio se torna en un componente esencial de su visión de mundo. Y de toda esta amalgama el investigador va perfilando con fineza las características que encumbraron al poeta y que justifican la versatilidad de su prosa, la cual danza entre la picardía y la seriedad gracias a las destrezas del ingenio.

Así, Jalife nos ofrece un viaje, como aquellos que sedujeron al “grupo sin grupo” y que fueron motivo rector de muchas de sus pesquisas literarias, sólo que con la intención de acercarnos, revelarnos, a Salvador Novo; es decir, lo que ofrece este librito, más que una disección médica, es el viaje que devela y desmenuza esa figura con una mirada fresca y consciente del papel que ésta desempeña al interior de la generación de Contemporáneos y, también, en el espectro general de la literatura mexicana.

Aquí, cabe agregar las palabras de Asunción Rangel, coordinadora de la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, las cuales han servido para abrir todos los números que esta colección: “La Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano pertenece al proyecto de excelencia académica de la Universidad de Guanajuato denominado Galería de Ideas y Letras. En él, *habitan* la PGEH, la Pequeña Galería del Pensamiento y La Pequeña Galería de la Cinematografía, sin olvidar a su contrapunto —por el formato de estos “libritos”—, llamado *Aguafuerte*.

El número de los cómplices que han hecho posible el surgimiento de estos “libritos” —dedicados a los escritores, a los filósofos y al cine—, crece, como ha crecido la Pequeña

Galería del Escritor Hispanoamericano, que llega a su dieciseisava entrega. Los nombres de las colecciones siguen inspirándose en un ensayo de Walter Benjamin —un pensador curioso, peculiar, como las colecciones de Galería de Ideas y Letras—: “Pequeña historia de la fotografía”. Estas colecciones tienen, como Benjamin, predilección por lo íntimo, por los pequeños objetos que le revelan al curioso un cariz insospechado, un pespunte inadvertido: algo que siempre ha estado ahí pero que nunca hemos reparado en apreciar. Llamarle *Galería*, obedece al origen de la propia palabra. Del latín *galilaea*, que quiere decir pórtico, atrio, estas galerías son la entrada, para el extranjero, para el que no conoce, a la obra de escritores, ensayistas, filósofos y cineastas. De tal suerte que quien tiene en sus manos alguno de los ejemplares de las *Pequeñas Galerías* podrá encontrar una invitación, amena, desprovista de todo lenguaje especializado, a la lectura o a la visita a las obras del creador en cuestión. Cabe decir, al respecto, que los autores de cada uno de los libros —o “libritos”— son académicos que conocen en profundidad el estado de la cuestión y la obra del creador o pensador del que se ocupan, pero, además, escriben sobre ellos con un lenguaje afable, llano, sencillo y sobre todo

amoroso. Se trata de volver a las cosas sencillas, como diría Jorge Luis Borges.

El objetivo que hace años se trazó la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, ahora es ratificado por todas las colecciones del proyecto Galería de Ideas y Letras. Para finalizar me referiré a él: El título de la colección proviene o está inspirado –en el sentido etimológico de la palabra *inspiración*, compuesta del verbo latino *spirare*: respirar– en el ensayo de Walter Benjamín “Pequeña historia de la fotografía”. Creemos, quienes participamos en esta colección, que la escritura sobre las obras literarias no debe ser un encorsetamiento, sino un respirar, un inspirar; esto es, como la misma palabra *inspiración* lo indica en su acepción etimológica, a lo que se refiere a la necesaria iluminación del espíritu, previa a cualquier acción humana”.

ERNESTO SÁNCHEZ PINEDA

ASUNCIÓN RANGEL

*Coordinadora de la Pequeña Galería
del Escritor Hispanoamericano*

*Responsable del proyecto para la excelencia
académica Galería de Ideas y Letras*

*Nos estamos haciendo, inmóviles,
en el ansia de viajar.*

XAVIER VILLAURRUTIA

Introducción. Tres ensayos sobre Salvador Novo y el motivo del viaje

NACIDO EL 30 DE JULIO DE 1904 Y FALLECIDO el 13 de enero de 1974 en la Ciudad de México, a la que tanto quiso, Salvador Novo es uno de los escritores más singulares del siglo XX mexicano. Crítico, iconoclasta y dandi, Novo destaca no sólo por la calidad de su poesía y su prosa sino porque hizo de sí mismo un personaje de la cultura de su tiempo que concitaba por igual admiraciones y rechazos. Consciente de su inteligencia y de las incomodidades que generaba su homosexualidad, su esnobismo y sus reticencias a abrazar una idea edificante de la literatura o a asumir los programas nacionalistas durante los años veinte y treinta, Novo nunca huyó de la escena pública ni cedió ante sus detractores; al contrario, aprovechó las dis-

tintas polémicas en las que se vio envuelto para desplegar una mordacidad pocas veces vista en nuestro medio literario y, lo más importante, consiguió hacer de su obra un luminoso escaparate para exhibirse ante la mirada de sus lectores.

Desde muy temprano, en los albores de la tercera década, a Novo lo rodeó un aura de niño prodigio. Tras vivir seis años en la ciudad de Torreón, regresó a la capital siendo adolescente y se inscribió en la Escuela Nacional Preparatoria, donde tuvo como maestros a algunos de los poetas más reconocidos de entonces, como Enrique González Martínez y Ramón López Velarde, y donde conoció a algunos de sus futuros compañeros: Jaime Torres Bodet, José Gorostiza y, muy especialmente, Xavier Villaurrutia, con quien sostendría una profunda y larga amistad. Debutó como escritor a los 15 años en las páginas de *El Universal Ilustrado* y a partir de ese momento se volvió una figura casi omnipresente en las publicaciones literarias y culturales de la época, desde *México Moderno* (1920-1922), la prestigiosa revista del doctor Enrique González Martínez, *La Falange* (1922), dirigida por Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano, y *La Antorcha* (1925), de José Vasconcelos, hasta el suplemento cultural

de *El Herald de México*, *El Chafirete* (1923), revista dedicada a los chóferes de la capital, o el periódico *El Mundo* (1923), dirigido por Martín Luis Guzmán desde su exilio en España.

En esos momentos, el joven Novo brillaba. Además, era profesor de la Escuela de Verano para Extranjeros de la Universidad Nacional, director del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública y antologador, traductor y prologuista frecuente de la editorial Cvltvra, de la Secretaria de Educación y de las ediciones de *El Universal Ilustrado*. Entre 1927 y 1928, después de publicar los *XX poemas* (1925) y haber estado en el centro de una intensa polémica literaria, Novo figuraba como uno de los autores mexicanos más conocidos del momento, pero sería justo en el transcurso de esos años cuando descollaría definitivamente.

En lo colectivo, Villaurrutia y él, acompañados por Jorge Cuesta y Gilberto Owen, consiguieron a mediados de 1927 cumplir el sueño de publicar su propia revista: *Ulises* (1927-1928), la cual funcionó como una verdadera plataforma intelectual para su grupo. Meses más tarde, con el apoyo de Antonieta Rivas Mercado, crearon el Teatro de Ulises, donde representaron obras de Eugene O'Neill, Charles Vildrac o Jean Cocteau, entre otros autores

de la vanguardia teatral europea. Asimismo, fueron los años en que apareció la escandalosa *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Cuesta, que, para bien y para mal, puso a los Contemporáneos en el centro de la atención pública nacional.

En lo individual, en esos años aparecieron dos de sus textos fundamentales: *Return Ticket* y *El joven*. Aunque con fortuna editorial distinta –el primero mucho más conocido que el segundo–, ambos inauguran la veta de un género a caballo entre el ensayo y la crónica, el diario y el relato de viajes, que Novo exploró a lo largo de su trayectoria literaria con obras como *Jalisco-Michoacán*, publicado por la Secretaría de Cultura de Jalisco en 1933; *Continente vacío. Viaje a Sudamérica*, publicado por Espasa-Calpe en 1935, y *Este y otros viajes*, editado en 1951 por Stylo; pero también, de cierto modo, en su obra autobiográfica *La estatua de sal*, terminada en 1945 y publicada póstumamente en 1998 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, así como la serie de *La vida en México en el periodo presidencial de...*, moroso diario de la vida cotidiana y social del autor, que abarca los sexenios desde Lázaro Cárdenas hasta Luis Echeverría. Son, pues, *Return Ticket* y *El joven*, puntos de par-

tida de un itinerario escritural caracterizado por su rapidez periodística y por la variedad de sus recursos, por su carácter autobiográfico y testimonial, y por la presencia del humor y la ironía como lugares privilegiados desde los cuales Novo es capaz de desmontar la realidad y, sobre todo, de desmontarse a sí mismo.

Náufragos incorregibles: los jóvenes Contemporáneos y el motivo del viaje

SI HAY ALGO QUE COMPARTEN LOS JÓVENES DEL difuso grupo de Contemporáneos, además de la búsqueda de rigor estético y la procuración de una actitud crítica, es su fascinación literaria por el viaje. Éste recorre su obra de juventud de distintas maneras: como *leitmotiv* de sus poemarios y novelas; como insinuación a través de personajes como Robinson, Simbad, Ulises y El Hijo Pródigo; como asunto de reflexión en sus ensayos, reseñas y cartas. Durante los años veinte, la presencia del viaje en la literatura del grupo no es azarosa ni gratuita; por el contrario, se trata de una cuestión de primer orden que se vincula con lo más esencial de su

pensamiento poético y, en algunos casos, de sus actitudes vitales.

En el viaje se cifra su vocación cosmopolita y universal. El viaje como signo de indagación en lo desconocido y persecución de lo nuevo está relacionado con uno de los ejes sobre los cuales giró su labor literaria y cultural: la conciencia de que la tradición literaria se erige siempre desde el presente y que dicha construcción exige una búsqueda y una apertura permanentes, pero también una crítica y una depuración constantes. En contraste con el creciente nacionalismo cultural de la época —el cual sentían ajeno a su propia formación y aspiraciones— y en su afán de situarse de cara a la modernidad, procuraron una suerte de nuevo clasicismo, inspirado principalmente en los autores que leían a través de la *Nouvelle Revue Française* y la *Revista de Occidente* o que llegaban a ellos a través de las ediciones del *Mercur de France* o la colección *Nova Novarum*; autores que les ofrecían una mirada a la modernidad menos radical y efímera que la pregona por los movimientos de vanguardia y más plural y abierta que la defendida por los nacionalistas mexicanos.

El motivo del viaje ocupó un lugar central en la obra de esos escritores que para los jó-

venes mexicanos personificaban la actualidad literaria de los años veinte, como Jean Cocteau, Paul Morand, Eugenio D'Ors o Juan Chabás; sin embargo, el prestigio de este motivo literario entre los mexicanos se debió principalmente a André Gide. El autor de *Los alimentos terrestres* representó, en especial para los más jóvenes del grupo (Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Jorge Cuesta), una brújula no sólo estética sino moral.

En el plano de lo estético se ciñeron a su defensa de la influencias literarias, la cual tiene su formulación más clara en un ensayo recogido en *Pretextes* de 1903 y publicado en México en 1920, en una edición seleccionada y traducida por Jaime Torres Bodet para Cvltvra bajo el título *Los límites del arte y algunas reflexiones sobre moral y literatura*. Gide habla en ese ensayo de dos clases de influencias: las comunes y las particulares. Las primeras afectan a un grupo, a una comunidad, a una familia y “tenden a reducir al individuo al tipo común”; las segundas, en cambio, tienen un carácter personal y “oponen al individuo a la comunidad”, pero al hacerlo también lo aproximan de forma insospechada a otros desconocidos que han compartido esas mismas influencias. De este modo, existen influencias que no sólo no opa-

can la originalidad de un autor sino que son, en última instancia, su verdadera fuente, pues al no poder estar nadie libre de influencias, apropiarse de unas distintas a las de los demás es lo que va conformando la propia singularidad y va estableciendo un parentesco con lo que antes resultaba lejano: “Los que temen las influencias y las evitan, hacen el voto tácito de la pobreza de su alma. Nada nuevo tienen que descubrirse, puesto que no quieren dar la mano a nada de lo que pueda guiarlos a través de los descubrimientos” (Gide, 2ª quincena de julio de 1900: 223). De manera paradójica, es justo la apertura a lo que en principio parece ajeno lo que permite al escritor moderno la construcción de lo realmente propio. En ese sentido, el viaje para los jóvenes poetas mexicanos se convierte, al mismo tiempo, en símbolo del encuentro con lo otro y del descubrimiento de sí mismos. Como dice Ottmar Ette con relación a la literatura de viajes:

Lo presabido y lo aún no sabido se ponen en relación a partir de la experiencia empírica o de informaciones de tercera mano, y se incorporan a la ruta del viaje. El itinerario se va convirtiendo literalmente en un camino del comprender: el viajero, en punto de orientación de un movimiento hermenéutico que el lector puede

completar permanentemente mediante sus lecturas. La literatura de viajes es una literatura que siempre tiene presente el movimiento del comprender (2001: 53).

El atractivo que el viaje había cobrado para el grupo desde comienzos de los años veinte se vio marcado de forma especial por el renacimiento de algunas figuras literarias viajeras; entre las cuales, una de las más destacadas fue la de Ulises. Para Juan Pascual Gay, el personaje había echado raíces en México desde las primeras décadas del siglo y para 1920 “formaba parte de las referencias habituales del grupo del Ateneo de la Juventud y adláteres”, cuestión que debió despertar, entre los jóvenes de los veinte, la curiosidad hacia otros personajes viajeros (2014: 97). Guillermo Sheridan, por otro lado, señala que hacia 1927 “el nombre estaba muy vivo gracias a Joyce [...] pero, especialmente gracias a los franceses que, desde principios de siglo, comienzan a hacerlo su emblema: caracterización arquetípica del nuevo siglo” (1985: 281). Rosa García Gutiérrez complementa esta visión sobre la recepción del nuevo ícono por parte de los mexicanos, aclarando que más que la lectura directa del *Ulysses* lo que pudo tener mayor repercusión fue la lectura que T. S. Eliot hizo de la novela, en la

cual promueve la figura del rey de Ítaca como un puente literario entre el pasado y la modernidad, una noción afín a la idea de clasicismo mantenida por la *Nouvelle Revue Française* y el propio Eliot:

Sí hay que decir que, más que el *Ulises* [de Joyce] que los Contemporáneos conocieron probablemente en los fragmentos que Valéry Larbaud publicó en la *Nouvelle Revue Française*, lo que influyó en el grupo fue el artículo *Ulises, orden y mito* que en 1923 Eliot publicó sobre la novela en *The Dial* y donde elogiaba a Joyce por haber recurrido al mito clásico como canon para rehacer, en nueva variación, el viejo motivo (García Gutiérrez, enero de 1998: 208).

En este artículo, Eliot destaca el carácter *clásico* del *Ulysses*, enfatizando el regreso al mito como un nuevo camino que Joyce inauguraba no sólo para la literatura del siglo XX sino para la comprensión y la expresión misma de un tiempo aparentemente desbordado de sus propios cauces y que sólo podría encontrar un asidero en su fuente última, el mito:

Al valerse del mito, con el manejo continuo de un paralelismo entre lo contemporáneo y lo antiguo, Joyce adoptó un método que otros deberán asumir. [...] Se trata simplemente de una forma de controlar, de ordenar, de darle forma

y significado al enorme escenario de futilidad y anarquía que constituye la historia contemporánea. [...] Es un método con un buen augurio en el horóscopo. La psicología (en su estado actual e independientemente de que nuestra reacción ante ella sea cómica o seria), la etnología y *La rama dorada* han confluído para que sea posible lo que era imposible hace unos cuantos años. En vez del método narrativo, hoy podemos recurrir al método mítico (Eliot, junio de 2006: 59).

Pascual Gay comenta, a propósito de este artículo, que “así como es discutible el impacto que en esos jóvenes tuvo la novela del irlandés, quizá no lo sea tanto el interés despertado por esa alusión a la ‘forma mitológica’ mencionada por Eliot y que, de hecho, es la más evidente y rastreada, pero siempre vinculada con el prestigio del viaje mismo concedido por André Gide al motivo del viaje literario” (2014: 95). De este modo, los jóvenes Contemporáneos participaron de esta idea del mito como mediador entre herencia y novedad, y como recurso para dar una expresión más cabal a las realidades de su tiempo. Con el mito buscaron trascender el plano de lo histórico y ubicarse en el de lo universal. Sus poemarios, novelas y empresas culturales se vieron poblados siempre por personajes de esta naturaleza: Dédalo,

Fausto, el Hijo Pródigo, Hipnos, Jacob, Jonás, Lázaro, Orfeo, Perseo, Ruth, Simbad, Ulises. No obstante, de entre todos ellos sólo las figuras viajeras del Hijo Pródigo y la dupla Ulises-Simbad lograron echar raíces hondas en el imaginario poético del grupo. Esto, debido tal vez a los múltiples desarraigos sufridos por la mayoría de sus integrantes, que los hermanaban simbólicamente con las imágenes del exilio, el extravío y el naufragio.

Como ya se señalaba, para los más jóvenes de los Contemporáneos la influencia moral de Gide fue tanto o más significativa que la estética, y cristalizó justamente en la lectura que hicieron de *El regreso del Hijo Pródigo*, novela que, de acuerdo con José Emilio Pacheco, les significó “la necesidad espiritual de perderse simbólicamente antes de encontrarse, de salir al mundo con objeto de volver al hogar” (2001: 10). Desde sus primeros poemas, estos personajes viajeros van trazando una genealogía literaria y vital; por un lado, representan la visita a otras tradiciones para conformar la suya; por otro, simbolizan una búsqueda personal, la construcción de una moral propia. En ese sentido, es significativo que Novo en “A Xavier Villaurrutia” –primer poema publicado por el autor en 1919– tome el motivo del Hijo Pró-

digo para establecer un reconocimiento, en la homosexualidad, entre su joven amigo y él:

Porque nuestras dos almas son como cielo y mar profundas e inconscientes en su grave callar: porque lloramos mucho y rezamos en vano,

y porque nos devora un ansia pecadora,
quiero decirte: ¡Sufre!, quiero decirte: ¡Llora!
quiero decirte: ¡Ama!, quiero decirte:
[¡Hermano! (1995: 9)]

La figura bíblica –siempre resignificada por Gide– tuvo un valor moral más amplio que la sola asunción de la homosexualidad. Como dice Pascual Gay, “el Hijo Pródigo encarnaba al hombre moderno, prisionero de sus decisiones pero, al fin, suyas” (2014: 105). Se trata, en resumen, de una lección de modernidad, de una lección de libertad. En un ensayo publicado en 1943 en la revista *El Hijo Pródigo* a propósito de la traducción hecha por José Ferrel de los *Alimentos terrestres*, de Gide, Owen recuerda la clave con la que su grupo leía al escritor francés:

No entendí nunca la libertad, toda mi vida una sucesión de cárceles, sino como la fortuita ocasión de rendir mi albedrío, de elegir la servidumbre que más cuadrara a un momento dado de mi cuerpo, de mi espíritu, de mi alma. [...]

Creo que Villaurrutia y Cuesta se esforzaron, hace veinte años, en mudarme esa postura del ánimo y en hacerme substituir a mi libre albedrío católico por un libre examen protestante que no me llevó nunca a parte alguna. “Para que substituya a tu Juan Ramón, ten Gide”, me escribía el vivísimo muerto [Cuesta] al entregarme el pequeño volumen de los *Morceaux Choisis* (1979: 247).

Un relieve similar tienen Ulises y Simbad, como representantes de la aventura, la inteligencia y la curiosidad insaciable. Sus nombres aparecen y reaparecen a lo largo de la década en casi todos los poetas del grupo. De acuerdo con Antonio Cajero, Owen es el primero en manifestar “cierta inclinación literaria por el personaje de *Las mil y una noches*” (2010: 15) en “La canción del tardío amor”, un poema de adolescencia, donde el rosarino hace la primera alusión al que sería su personaje poético más emblemático:

Qué más quisiera, ¡triste de mí!, que anclar mi
[nave
pero el remanso está lejos de mi dolor;
ya el corazón inhóspito arbusto es para el ave,
y en mi pecho, pletórico de hieles, ya no cabe
el tesoro mil-y-una-nochesco de tu amor.
(1979: 21)

Sin embargo, es José Gorostiza quien consigue otorgarle una presencia más notable a estas figuras representativas en sus *Canciones para cantar en las barcas*, poemario que desde su aparición fue celebrado de forma unánime. El libro se ve atravesado en algunos momentos, como señala Sheridan, por la nostalgia del viaje; por eso, no es de extrañar que, en la parte final de la sección “Otras poesías”, la voz poética cierre con una invocación:

Robinsón y Simbad, náufragos
incorregibles, ¿mi queja
a quién la podré confiar
si no a vosotros, apenas?
(2007: 75)

Novo, por su parte, en la versión de *Return Ticket* publicada en la revista *Ulises* también escribe sobre el navegante árabe una noche antes de embarcarse rumbo a Hawái. El joven cronista, le otorga un sentido libresco a la posibilidad de viajar en barco con un guiño joyceano:

[...] Miro con curiosidad a estos marinos tan pintorescamente vestidos, que están parados como maniqués en las puertas de los almacenes, tan forrados en sus uniformes estrechos que parecen almohadas, y con esos gorros blancos como coronas o como los que se hacen en la imprenta los aprendices. Recuerdo que, cuando

era niño, mis padres contrajeron el hábito de vestirme de marinero. [...] A los niños de esta generación no sé si todavía los condimenten con esas boinas, que, por lo que veo, no son de marinero. ¿Cómo andaría vestido Simbad el Marino? Joyce. Timbad el tarino, Nimbado el narino. Pasado mañana yo seré Simbad el Marino (Novo, junio de 1927: 24).

Bernardo Ortiz de Montellano hace referencia al viajero en un poema en prosa incluido en *Red*, de 1928: “Simbad, el silencioso, que persiguió tantos años entre los riesgos de las tempestades ese lírico tritón empurpurado, lo encuentra –¡al fin!– preso en la piscina inútil, fuera del alcance de sus redes” (2005: 152). Jaime Torres Bodet, en sus memorias, lo recuerda como parte de sus lecturas de infancia:

El narrador de *Las mil y una noches* me parecía entonces algo profuso. Cuando pienso en lo que ha llegado a ser para mí la fábula de Simbad, me avergüenza que haya excitado tan débilmente los entusiasmos de mi niñez. La encontraba incómoda y fatigosa. Mi sentido lógico se irritaba de lo que constituye la lógica de su historia: ese deseo de perderse –para encontrarse– y esa sed de peligros que hay en Simbad (1955: 40).

La presencia de los personajes viajeros en la obra de los Contemporáneos es tan basta que

requeriría muchas más páginas de las que aquí podemos otorgarle y terminaría por desviarnos del objetivo primordial de estas líneas, más bien introductorias, que no es otro sino mostrar la extensión y la preponderancia que tuvo el motivo del viaje para el grupo.¹ Un último apunte en ese sentido merece la pena, pues servirá para enmarcar el momento en el que aparecerían *El Joven* y *Return Ticket*, de Novo, sobre los cuales se hablará en los ensayos siguientes.

Con toda una mitología viajera asimilada a lo largo de la década, hacia 1927 Novo y Villaurrutia llegan a uno de los periodos más interesantes y fecundos de su producción literaria y cultural. La cristalización de sus afanes de ese momento se daría con la publicación de una revista de título elocuente: *Ulises. Revista de curiosidad y crítica*, la cual circuló seis números entre mayo de 1927 y febrero de 1928. En ella se reúnen las obsesiones del grupo. Mu-

¹ Para una visión al mismo tiempo panorámica y acuciosa se puede revisar el capítulo “Los Contemporáneos y los personajes viajeros” del libro *Regreso al Hijo Pródigo. Ensayo sobre un motivo de la historia literaria mexicana*, de Juan Pascual Gay (2014: 85-154), así como a un artículo donde abordé el tema previamente: “El motivo del viaje inmóvil en la poesía de los jóvenes Contemporáneos” (2009: 135-164).

chos de los autores y temas que habían sido parte de su formación desfilan por sus páginas, al igual que aquellos asuntos y problemas con los cuales querían entrar en diálogo a fines de la tercera década.

Salvador Novo, en un prólogo dedicado a la memoria de Villaurrutia, recuerda así los años de *Ulises*:

*Il faut se perdre
pour se retrouver.*

En nuestras lecturas, tú encontraste esta frase que definía el momento de nuestra adolescencia. De la parábola del hijo pródigo, meditabas la filosofía de su retorno y el consejo que imparte a sus hermanos menores. Nuestra *Odisea* se realizaba impulsada por aquella virtud de la curiosidad que te aquejaba como una sed nunca saciada. Eras, como llamaste a una sección de nuestra revista cuando al fin logramos el sueño de publicarla, “El curioso impertinente”. Fue de curiosidad y de crítica –los dos polos de tu inteligencia; polos eléctricos cuyo contacto generaba la chispa de un poema– aquel *Ulises* cuyo nombre por ti sugerido definía la aventura (1966: 11).

Villaurrutia, por su parte, explicaba en una entrevista de 1930 concedida a Marcial Rojas –seudónimo colectivo del grupo y que en esta ocasión podría enmascarar a Celestino Go-

rostiza— la poética de *Ulises* en los siguientes términos:

Con Salvador Novo dirigí una revista, *Ulises*, que llevaba este subtítulo: “revista de curiosidad y crítica”. La curiosidad era el veneno y la crítica el antídoto. Y viceversa. No había en aquella revista más doctrina que la que encerraban los epígrafes que hablaban de la aventura, del viaje alrededor del mundo y alrededor de la alcoba, de la curiosidad enemiga del tedio, de Simbad que tiene algo de Ulises. Estos epígrafes eran la expresión de mis deseos y de mis temores (octubre de 1930: 7).

Los epígrafes a los que se refiere Villaurrutia inauguraban cada nueva entrega y eran una suerte de carta de navegación para la lectura de la revista. En ellos se muestran las obras que les resultaban más seductoras e influyentes, así como una serie de motivos que tienen en su centro al viaje: al viaje por el mundo y al viaje alrededor de la habitación. En orden aparición los epígrafes son los siguientes:

La Odisea no es un libro de aventuras sino de problemas. Eugenio D'Ors

La tête au pole, les pieds sur l'Equateur, quoi qu'on fasse, c'est toujours le voyage autour de ma chambre.
Paul Morand

Il y a un peu de Sindbad dans Ulysse. André Gide

Going to dark bed there was a square round Sindbad the Sailor's roc's auk's egg in the right of the bed of all the auks of the rocs of Darkinbad the Brightdayler. James Joyce

Il faut se perdre pour se retrouver. Fénelon

L'ennui, fruit de la morne incuriosité. Baudelaire

Contra los programas o los discursos ofrecidos por otras revistas, los editores de *Ulises* prefirieron la insinuación por considerarla más provocadora. De este modo, elocuentes en su brevedad y en lo que guardan de misterio, las frases escogidas bastan para señalar el carácter errabundo e inquisitivo de la publicación y establecen una singular cartografía viajera de la aventura cultural emprendida por el grupo. Lo que Villaurrutia explica respecto a las epígrafes como una cuestión personal vale para el resto de sus compañeros que, como se verá en los años posteriores a *Ulises*, continuarán ahondando en esa “doctrina” expresada por las citas de la revista. El conjunto de esas alusiones conforma un mosaico en el que se pueden ver los matices y los sentidos comunes que guardaba el motivo del viaje para ellos. D’Ors y la reivindicación de Ulises como espejo del

hombre contemporáneo; Morand y el guiño a la obra del conde de Maistre y su viaje inmóvil, el viaje sin salir de la alcoba; Gide y “la figura dual” de Simbad y Ulises como símbolos de la aventura y el autodescubrimiento; Joyce y el nuevo arribo de Ulises al siglo XX; Fénelon y la necesidad de perderse para encontrarse; Baudelaire y la irresistible invitación al viaje.

Envueltos por el aura de esta revista aparecerían los relatos de viaje de Salvador Novo, *El joven* y *Return Ticket*; textos que indudablemente están en sincronía con lo que el grupo se encuentra escribiendo y leyendo en ese momento, pero que guardan la particularidad de ser los únicos que lindan con la crónica, género al que no acudieron sus compañeros pero en el cual Novo desplegó lo mejor de su prosa a lo largo de su trayectoria como escritor.

Ya veo Hawái que no me sorprendes:
Return Ticket y la resistencia al viaje

“TENGO 23 AÑOS Y NO CONOZCO EL MAR”, CON esta frase tan abierta como contundente comienza *Return Ticket*, la crónica que Salvador Novo escribió a partir del viaje que realizó a Hawái como parte de la delegación mexicana que asistió a la Conferencia Panpacífica sobre Educación, Rehabilitación y Recreo, enviada por el entonces ministro de educación —amigo y promotor del joven poeta— Manuel Puig Casauranc. En un lapso de dos años, Novo publicó tres versiones de su crónica: la primera entre el 2 de junio y el 10 de noviembre de 1927, con un total de 18 capítulos, en el magazine de cultura y variedades *El Universal Ilustrado*; la segunda, incompleta, con sólo los capítulos del III al XVI, publicada en los números 2, 3 y 4, correspondientes a los meses de

junio, agosto y octubre de 1927, de la revista *Ulises*, y la tercera, ya en forma de libro, con el sello de Cvltvra en 1928. Además de estas tres versiones de juventud, Novo incluyó *Return Ticket* en el libro *Toda la prosa*, publicado por Empresas Editoriales en 1964. Otras ediciones *post mortem* de *Return Ticket* son la incluida el primer tomo de *Viajes y ensayos*, compilado por Sergio González Rodríguez para el Fondo de Cultura Económica, en 1996, y la de Fernando Curiel Defosse, para la colección Relato Licenciado Vidriera editada por la UNAM en 2004.

En los cuatro testimonios publicados en vida es posible encontrar una gran cantidad de variantes, muchas de ellas de extensión considerable, que evidencian la voluntad del autor por reescribir su relato en su tránsito de las revistas a la primera edición como libro. Por esta razón se encuentra una gran similitud en las versiones de *El Universal Ilustrado* y *Ulises*, por una parte, y de Cvltvra y Empresas Editoriales, por otra. Las primeras dos, por ser las más tempranas y por haber visto la luz de forma hemerográfica, tienen un carácter fragmentario y no incluyen muchos pasajes que las versiones posteriores sí poseen; en el caso de *Ulises*, como se mencionó, el relato incomple-

to se presenta sin algunos capítulos iniciales y finales que sí aparecen en las otras versiones. Por el contrario, para la edición de 1928 Novo se dio a la tarea de corregir el relato, al eliminar algunos pasajes y añadir otros.

Return Ticket muestra muchos de los elementos que caracterizarán la prosa narrativa de Novo: la visión del yo por encima de la realidad exterior, la mirada irónica, mordaz y a veces trivial, el experimentalismo narrativo, la construcción de sí mismo como personaje, la concepción desacralizada de la patria, el excurso lírico o ensayístico, la actitud cosmopolita y esnobista, la convivencia de géneros, la sugerencia elocuente, la insinuación escandalosa. Sobre estos ejes, el autor de los *Ensayos* conduce una narración proteica que bien puede tomar los cauces del diario de viaje y la crónica de costumbres, el ensayo íntimo y la descripción etnolingüística, el monólogo interior y la descripción lírica. A casi cuatro décadas de haberlo escrito, Novo reconoce que en *Return Ticket* —su “hijo consentido”— está presente lo elemental de su voz viajera: “Descubro ya en sus páginas: a los 23 años del viajero asombrado que narra su aventura, todo lo que después (cuando madure, si madura; cuando endurezca, si perdura) habrá de caracterizarle” (Novo,

1996a: 26). Será este crisol de formas, recursos y actitudes el que hará del relato una de las piedras de toque de la prosa mexicana del siglo XX.

* * *

Return Ticket surge en un momento crucial para la narrativa mexicana. A iniciativa de Carlos Noriega Hope —el innovador director de *El Universal Ilustrado*— el semanario comenzó a publicar a inicios de los años veinte una sección llamada “La novela semanal”, en la cual se dieron a conocer una serie de relatos que, en muchas ocasiones, no calzaban con lo que tradicionalmente se entendía por cuento o novela. En “La novela semanal” se publicaron narraciones de jóvenes escritores como Juan Bustillo Oro, Antonio Helú, Xavier Icaza, Eduardo Luquín, Francisco Monterde, Gilberto Owen, Arqueles Vela y el propio Noriega Hope. *El joven* y *Return Ticket* se inscriben en esta nueva línea de la que los futuros Contemporáneos fueron protagonistas a lo largo de los años veinte, con la escritura de obras como *La llama fría* (1924) y *Novela como nube* (1926), de Owen; *Margarita de niebla* (1927), de Torres Bodet; *Viviendas en el mar* (1927), de Enrique

González Rojo, y *Dama de corazones* (1928), de Villaurrutia.

La confección de estas obras, en opinión de algunos críticos, responde a una voluntad grupal que buscaba oponer un proyecto de prosa radicalmente distinto al de la llamada Novela de la Revolución. Sheridan reconoce el carácter colectivo de esta “fiebre narrativa”, por ejemplo, en el hecho de que tres de estos relatos (*Novela como nube*, *Margarita de niebla* y *Dama de corazones*) tengan como trasfondo *A la sombra de las muchachas en flor*, de Proust: “una comparación [de la novela de Torres Bodet] con las novelas de sus amigos obliga a considerar si no habría habido de antemano, cuando se inicia la ‘moda’ de la novela entre ellos, la intención de escribir sobre una misma trama (la de Proust) fijada previamente” (1985: 306). Por otra parte, Rosa García Gutiérrez cree que, además de Proust, subyace a estas tres novelas el mito y el personaje de Ulises, quien las entrelaza y las pone en diálogo. La misma autora comparte la idea de que los esfuerzos narrativos de Contemporáneos buscan oponerse a las novelas de la Revolución y llama la atención sobre otro hecho relevante, la notable presencia de la narrativa en la revista de Novo y Villaurrutia:

[...] los Contemporáneos emprendieron en el marco de *Ulises* la renovación de la novela y el teatro nacionales. Por ejemplo, ante la consolidación del concepto Novela de la Revolución, la práctica totalidad de los Contemporáneos escribieron novelas que, salvo excepciones explicables, se publicaron en la colección “Ulises”, pequeño apéndice editorial de la revista. Fueron novelas-hermanas en las que *Ulises* está en la base de los argumentos, y que en el contexto general de la revista que las publicó deben considerarse, al menos así lo hago yo, como alternativas al concepto Novela de la Revolución (enero de 1998: 206).

En efecto, en *Ulises* la prosa narrativa ocupa un lugar privilegiado. En la revista no sólo se publicaron fragmentos de lo que Juan Coronado ha llamado las “novelas líricas” de Contemporáneos, también ocuparon sus páginas relatos breves o prosas de difícil clasificación, pertenecientes a autores mexicanos y extranjeros, como “Sobre una locomotora”, de Massimo Bontempelli; “Prosas”, de Julio Torri, y “Canicas”, de Rafael Calleja; así como fragmentos de novelas como *La Luciérnaga*, de Mariano Azuela; *Paula y Paulita*, de Benjamín Jarnés; *Manhattan*, de Marcel Jouhandeau, y *Éxtasis*, de Eduardo Villaseñor.

Esto confirma la importancia que por entonces tenía la prosa para el incipiente grupo y, más allá de su relación con la Novela de la Revolución, muestra sus inclinaciones por cierto tipo de relato que encontraba una fuerte filiación con su poética no sólo en el campo de la narrativa sino también de la poesía, el teatro y el ensayo. Los jóvenes escritores de *Ulises* parecieron encontrar en la novela un terreno fértil para poner en práctica una de sus obsesiones estéticas más notables en ese momento: hacer de su obra literaria una obra crítica y viceversa. En ese sentido, los fragmentos novelísticos publicados por el grupo poseen infinidad de momentos autorreflexivos y metaliterarios, a través de los cuales cuestionaban a la novela desde la novela.

De acuerdo con esta poética, visitaron a autores como Joyce, Giraudoux y Proust. Asimismo, quisieron dialogar con sus contemporáneos españoles, como Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Pedro Salinas y Antonio Marichalar, quienes se encontraban llevando a cabo empresas similares y eran leídos por los mexicanos a través de la colección *Nova Novarum* de la prestigiosa publicación dirigida por José Ortega y Gasset: la *Revista de Occidente*.

Su intención era llevar sus mismas preocupaciones poéticas al ámbito de la prosa y practicar una escritura que participara en la actualidad y la universalidad literaria. Con su incursión en el relato, el grupo hizo una apuesta de modernidad literaria que buscaba situarlos a la par de otros escritores alrededor del orbe, en especial de los jóvenes españoles mencionados líneas arriba. Destaca, en ese sentido, el juego planteado en el segundo número de la revista *Ulises*, donde Owen lanza una adivinanza a los lectores, bajo el título “La pesca y la flecha”. En una selección de breves “frases nuevas” pertenecientes a Espina, Salinas, Marichalar y Jarnés, de España, y Novo, Torres Bodet, Villaurrutia y Owen, de México, los lectores debían “pescar” a quién pertenecía cada “flecha”. Las frases eran las siguientes:

Ha dejado ella de hablar. Sus miradas giran por la habitación, como las manecillas de un reloj, y se detienen en él, marcando la hora de besarla.

De pronto, en un cruce, la calle por donde iban hizo un esguince, se torció a la derecha, escapó, toda ondulada y colorinesca, como una huida de gitana.

Aurora había subido a un manzano y me prometía un fruto; en vez de dejar caer la manzana se dejó caer ella, distraída.

En el trayecto, la voz de Carlota, grave y reflexiva, en el corazón de la ciudad, comienza a saltar por el pretil, lanzándose en dirección contraria al viento, pretendiendo vencerlo: es una aguda melodía de flauta que brinca sobre el bordoneo turbio de un enorme contrabajo.

En cambio, el profesor más joven estaba amaneciendo. El deseo de agradar lo había adelgazado súbitamente y la sonrisa, como una pasta dentífrica, le untaba a los dientes una blancura artificial.

El automóvil, adelantándose a sí mismo, se goza en escapar de su propio molde, en escurrirse de ese hueco de aire que va desalojando continuamente.

La tía Gertrudis se parecía a María Estuardo. Era una mujer a quien habían restado del espíritu, toda Inglaterra.

En este cubo perfecto, voy a dormir, con dos páginas de cine a mi izquierda, tirado de los cabellos por la máquina que me lleva (junio de 1927: 25-26).

Es obvio que resultaba prácticamente imposible descubrir a quién podía pertenecer cada

cita pero, precisamente, esa era la intención de la adivinanza: dejar de manifiesto que los cuatro escritores mexicanos estaban en sincronía con sus pares trasatlánticos. Por estas razones, Owen arremete en el quinto número contra el periodista español E. Salazar y Chapela, quien había desatado una polémica en *El Sol* de Madrid, al afirmar: “Ante la prosa de Benjamín Jarnés y ante la prosa de –en último extremo: su discípulo– Jaime Torres Bodet, no hay que pensar en influencias literarias francesas”. Owen no está de acuerdo en llamar a Torres Bodet *discípulo* de Jarnés y piensa que la *nueva prosa* es un fenómeno surgido por una necesidad de época, “como una moda del espíritu”:

[...] Para no hablar –como quiere Salazar– de la aparición de Proust o de Giraudoux en Francia, y de Joyce en Inglaterra, pensemos en la publicación casi simultánea, sintomática, de tres libros de autores españoles nuevos: *Pájaro pinto*, de Antonio Espina; *Víspera de gozo*, de Pedro Salinas y *El profesor inútil*, del mismo Benjamín Jarnés, inconciliables por la diversa personalidad pero ejemplos todos de una manera de entender la prosa (diciembre de 1927: 24).

Para muestra recurre al ejemplo de “La pesca y la flecha” cuya intención, explica, era “anotar la semejanza en el estilo de los nuevos escrito-

res de prosa castellana” y donde lo importante era “demostrar la seguridad de que una de esas frases pudiera ser atribuida indistintamente a cualquiera de los escritores inconformes con la herencia de una prosa muerta” (25).

* * *

De las nuevas prosas que los jóvenes del grupo de Ulises ensayan, *Return Ticket* es la menos lírica y la más narrativa. Se encuentra unida a las demás por una voluntad grupal de incurrir en el género narrativo pero, sobre todo, por tener al motivo del viaje como hilo que conduce al relato. No obstante, el relato de Novo se diferencia de las demás porque es la narración de un viaje verdadero. Juan Coronado dice: “Frente a esta trilogía, la prosa de Novo (*Return Ticket*) hace las veces del contrapunto. Contrapone lo real a lo soñado, el sarcasmo a lo poético, lo directo a lo sutilmente sugerido. La trilogía se mueve en el espacio del ensueño y el texto de Novo, en el del viaje real” (1988: 14). Esta “realidad” tamizada, sin embargo, por una mirada personalísima, deja su mayor testimonio no tanto en la descripción de los lugares visitados o en la crónica de los hechos ocurridos durante el viaje, como en la fugacidad –y en la imposibi-

lidad, en última instancia— del retrato del viaje mismo, que por su naturaleza es inaprehensible. En una temprana reseña, de diciembre de 1928, escribe José Gorostiza: “El argumento es viajar, desplazarse” (2007: 265). Antonio Saborit sigue esta idea al llamar la atención sobre la capacidad de Novo para estructurar su relato desde el desplazamiento como origen y límite del viaje: “Pocos escritores de la generación de Novo, no obstante la atendible fascinación por las locomotoras en casi todos ellos, pusieron la atención que él dedicó a la búsqueda del registro literario de un asunto que ocupa la periferia y el centro formal de la narración de viajes: el desplazamiento” (1996: 606).

El viaje en Novo es múltiple por esta razón. El desplazamiento no implica tanto un traslado de un lugar a otro como un movimiento interior del viajero, que se abre o se cierra a lo otro o a sí mismo, que altera o reafirma su perspectiva, que recuerda u olvida. El desplazamiento es, sobre todo, eso: la reelaboración de lo sucedido. No hay viaje hasta que se decide qué es lo ha pasado, hasta que los hechos se sopesan, se seleccionan y se ordenan; es decir, hasta que se les otorga un sentido. Esta conciencia del regreso tiene presencia en todo el libro y se hace evidente desde el título.

Para Villaurrutia el viaje no es tan importante como el deseo mismo de viajar: viajar alrededor de uno mismo. En “Cartas a Olivier” en el segundo número de *Ulises*, el poeta explica la naturaleza específica de este viaje que él y sus amigos procuran:

Algún día pensaba yo en la diferencia última que viene a separarlo de los poetas de México que inmediatamente le siguen en el tiempo, y concluía por decir que para Carlos Pellicer la poesía ha sido el viaje alrededor del mundo, en vez del viaje alrededor de nuestra alcoba que la poesía ha sido, hasta ahora, para nosotros. Este espíritu se hizo viajando. Los demás, los que usted ya sabe, nos estamos haciendo, inmóviles, en el ansia de viajar (junio de 1927: 14).

Más que del viaje efectivo se trata del ansia viajera, es decir, del viaje en sus posibilidades. Esto es claro en *Return Ticket*. A lo largo del relato es posible observar a un narrador que vacila entre entregarse o no a la aventura, entre salir de sí mismo o adentrarse en su yo más profundamente. La apertura y el encierro, el conocimiento y el desconocimiento, el viajar hacia afuera o hacia adentro son los polos entre los cuales se mueve este dubitativo viajero que, de entrada, se niega a la posibilidad de desplazarse.

Return Ticket comienza, paradójicamente, con la resistencia a emprender el viaje. Tras confesar su edad y su desconocimiento del mar, el cronista lanza una queja frente a la aventura que le espera:

Ahora me mandan fuera de esta ciudad de la que no esperé salir nunca y en donde me esperan algunas cosas terminadas y muchas pendientes. Siento un vago disgusto al abandonar mis pequeñas costumbres; la diaria y familiar comunión de su beso, mis clases, los libros que ya no deben tardar y que necesito absolutamente. Ya no me tienta la aventura. Si yo hubiera tenido fuerzas a tiempo... Pero ahora ya gordo, con anteojos, con poco pelo... La idea es verdaderamente ridícula (Novo, 1996b: 616).

El autor no sólo se niega al viaje exterior, se lo niega también a sus lectores. La crónica comienza con su partida de la Ciudad de México hacia Torreón, para llegar de ahí a El Paso y luego a San Francisco, donde habrá de embarcarse rumbo a Hawái. En su trayecto mexicano Novo desprecia el paisaje fuera y dentro del vagón del tren: "Va el tren por la ruta tan conocida de San Juan del Río, Querétaro, Irapuato, en donde se venden limas, canastas, cajetas y camotes. A toda esta gente ya la conozco. Estos tipos desconocidos, oscuros, pintorescos,

buenos para los cuadros de caballete, son de lo más vulgar que pueda encontrarse. No hay nada que apuntar en el diario” (616). Para Novo, el viaje en tren ha perdido su primer encanto, el cual se encuentra en los *XX poemas*, libro hermano del poemario de Villaurrutia *Reflejos*, el cual, a decir de Sheridan, “tiene como constante un viaje en tren que se convierte en símbolo de la vida misma que ni llega ni parte, y conserva una calidad estacionaria en la que los objetos son los mismos y lo único que cambia es la mirada” (1988: 223). El cambio de mirada parece imposible para el cronista, quien busca una escapatoria en un libro de viajes de Blasco de Ibáñez que pronto le aburre; en la plática poco afortunada con sus compañeros de vagón y con el maquinista; hasta que por fin encuentra un motivo para “viajar” al llegar a Torreón, ciudad de su niñez, que le permite comenzar una larga remembranza autobiográfica que se prolonga hasta su llegada a El Paso. Las páginas dedicadas a su infancia, donde evoca a sus padres, sus primeros amigos, el asesinato de su tío y sus primeros hallazgos sexuales sólo son comparables por su nostalgia a las de *La estatua de sal*. Como dice Carlos Monsiváis, la intimidad de Novo está siempre a la disposición de los lectores (2000: 12). Novo, uno

de los primeros lectores de Freud en México, entrega una imagen psicoanalíticamente sugerente del cariz del viaje que está realizando. Por la noche, un poco aburrido, en el vagón del tren que lo conduce al norte acude a su propio centro como distracción: “Toco mi panza, lisa y un poco abultada. Detengo mi índice en el ombligo. Cabe su yema perfectamente” (617).

Conforme se aleja de México, Novo va distanciándose también del recuerdo y comienza a dar entrada a lo exterior, sin abandonar nunca la perspectiva de un yo solar en torno del cual todo lo demás gira. En Estados Unidos unos nuevos protagonistas irrumpen en la crónica: las palabras. En su reseña sobre *Return Ticket*, Gorostiza pone énfasis justamente en el lenguaje. Para el poeta la forma de rodearse de las cosas, de apropiarse del mundo, tiene un carácter adánico; se consigue mediante la acción de nombrar:

Yo creo que el espíritu del ensayista, y en particular el de Novo, asume una incorregible tendencia a definir y nombrar nuevamente las cosas; más que a definir las, a modelarlas, a irlas dando forma, peso y expresión en la elástica arcilla que es todo lenguaje. Novo procede como si las palabras no tuviesen sentido alguno. A sus ojos, los nombres representan a los objetos en sólo dos

dimensiones y son como su fotografía. Les falta espesor, es decir, sentido. Por eso su primer movimiento es de repugnancia hacia los nombres y prefiere examinar directamente las cosas, que mide, prueba, analiza, recorriendo todos los grados de gestación del nombre, hasta que al fin lo pronuncia, pero cargado de aquella profundidad que haría caber un poco de agua, por ejemplo, entre las paredes de la palabra vaso (2007: 263).

El viaje de Novo, entonces, parece realizarse fundamentalmente en el lenguaje. Quizás por eso su recorrido a través de México y los personajes mexicanos son igualmente opacos e incluso despreciables, por demasiado conocidos. En cambio, ya en San Francisco las posiciones se invierten: Novo se convierte en el otro, en el desconocido.

En las versiones de la crónica publicadas en *El Universal Ilustrado* y *Ulises*, Novo incluye un pasaje, eliminado posteriormente, donde el inglés es, a la vez, una preocupación y un malestar: “Ahora sí dependo completamente de mi inglés” se dice y un poco más adelante “No encuentro sino restaurantes y sigo de frente. Rendido, entro en uno muy malo y bebo ese horrible café. ¡Inglés, inglés! ¡Y no cesan de hablarlo!” (junio de 1927: 22). En medio de ese ambiente extraño, Novo —conocido por su

afición a las letras norteamericanas— encuentra un oasis, una librería donde adquiere ejemplares de Edgar Lee Masters, Carl Sandburg, Amy Lowell, Emily Dickinson, Jesse R. Lasky jr., Yeats. Al salir de la librería, confiesa:

Me he recuperado a mí mismo. Ya no me siento inferior a todas esas gentes robustas que van de prisa por la calle recién mojada. Me he dejado puestos los anteojos y este largo abrigo. Nadie sabe quién soy, pero yo sí lo sé, y creo saber quiénes son estas gentes que no me importan nada. Me dirijo al hotel. Allá he de refugiarme a hojear mis libros (1996b: 633).

Algo similar ocurre cuando visita Berkeley, donde es recibido por el doctor Priestley, quien le muestra morosamente los manuscritos de la Biblioteca de José María de Andrade, adquirida por Maximiliano y posteriormente por la Universidad de California: “¡Cómo quisiera quedarme algún tiempo largo entre estos árboles y estos libros!” (635). Sin embargo, el encanto para el neurótico protagonista nunca es total. En una muestra de su frecuente mezcla de atracción y rechazo por lo norteamericano como símbolo de la modernidad —muy presente en sus ensayos de 1925— Novo vive cierto deslumbramiento por la Universidad y su biblioteca, pero al mismo tiempo no puede

ocultar la nostalgia que le produce lo que esta institución moderna y sus nuevas formas representan:

Llegamos a la biblioteca, de varios pisos, que tiene un verdadero aspecto de banco, en que tantos cientos de jóvenes trabajan febrilmente sobre sus libros, sus tarjetas y sus apuntes. Ha muerto el teatro crítico universal. Cada uno de estos alumnos será doctor en un solo aspecto de un solo problema y citará en la bibliografía de su tesis todos los autores que por orden alfabético encuentra en el cajoncito de su especialidad (634-635).

Una vez en el *Maui*, la embarcación que llevará a la comitiva mexicana a las islas del Pacífico, la crónica adquiere un tono más novelesco o, mejor dicho, teatral. Novo narra las peripecias de un pequeño mundo flotante donde aparentemente nada sucede. De los camarotes a cubierta, de cubierta al comedor y del comedor de regreso a los camarotes, entre juegos de *shuffleboard*, caminatas circulares, dominó y bailes nocturnos se teje un mundo “tan ridículo como una opereta vienesa” (645). Los personajes de la pequeña comedia son el ingeniero Vázquez y el maestro Tovar, que acompañan a Novo como parte de la delegación oficial; un par de australianas omnívoras, Mrs. Cohen y

su hija Miss Cohen (esta última enamorada de Novo), una doctora en belleza –“segura de que las hawaianas le darán su dinero si logra hacerlas creer que se pueden blanquear”– y Rupert Mason y su esposa, Eugenie, la única pasajera con quien el poeta logra hacer migas, gracias a cierta frivolidad compartida. Novo la describe así: “No he visto nunca un aire más indolente que el suyo ni una cara más adorablemente infantil” y luego asegura “Por fin hallo mi sitio. No me separaré más de esta encantadora Mrs. Mason. A ella parece que también le ha agradado conocerme. Somos igualmente perezosos y no nos guardamos cortesías. Si no queremos, no hablamos” (643). Cansado del acoso de Miss Cohen, aburrido de la candidez de sus compañeros mexicanos, agobiado por el abandono de sus hábitos cotidianos, Novo encuentra en Mrs. Mason una compañera para tomar el sol y, otra vez, recrearse a través de las palabras y sus juegos:

Eugenie decide aprender español conmigo. Apunta en las guardas del *Oxford Book of English Verse* las frases que le delecto: “estás muy cuero”, “vámonos a vacilar”, “lástima de ropa”, “caramba”. Paso grandes trabajos para determinarle las circunstancias en que puede aplicar este *slang*; por ejemplo, cuando una vieja fea, como esa que

ahora da vueltas sobre cubierta, lleva un traje así de costoso, dice uno: “lástima de ropa”. “Caramba” puede decirse siempre (643).

A pesar del tedio o, quizás, gracias a él, Novo termina por descubrir en el barco la forma perfecta del viaje: el viaje inmóvil. Se trata de uno de los motivos predilectos del grupo de Ulises que encontró en el *Viaje alrededor de mi habitación*, de Xavier de Maistre, una de las representaciones más lúdicas de la aventura interior, del autodescubrimiento, del viaje alrededor de uno mismo. A punto de arribar a las islas, escribe Novo:

Mañana llegaremos a primera hora. Casi no se cree, después de tantos días de mar, que la tierra exista. Y llega uno a resignarse, primero, y luego a gozar de la situación hasta el punto de entristecerse a la idea de dejar el barco. No las gentes, que hay tantas y todas se parecen, sino el barco mismo, que llega a amarse más que un hogar, que hotel alguno, que ningún tren. Porque el hogar, para no hablar del hotel, lo formamos nosotros en cualquier parte, con libros, lámparas, sábanas y platos. Pero se está ahí, desesperadamente clavado en su sitio, y somos nosotros quienes vienen y van a su inmóvil cáscara, impersonal y definitiva (647).

Algunas palabras con las que Villaurrutia se presentaba a sí mismo en una antología preparada en 1928 por el dibujante español Gabriel García Maroto, valen para explicar el valor que Novo ha reconocido en su viaje en alta mar: “Viajar es una manera de nutrir la quietud, si se conserva la quietud en el viaje. Por eso prefiero nutrir el viaje con un movimiento tan lento que no pueda distinguirse de la quietud. Quizá el viaje, así, resulte más corto; sé que resulta más intenso” (1994: 93).

En Hawái, la mirada del cronista rechaza de inmediato lo exótico. “Voy viendo Hawái, que no me asombras mucho” (1996b: 652), afirma al descubrir que la isla lo recibe con papayas, piñas, cocos, petates, tunas, nopales. El viajero, con un gesto irónico, rechaza de una sola vez lo conocido y lo aparentemente nuevo. La aparición de la diferencia más que provocarle nostalgia por el terruño es una provocación para el escarnio:

Existe la palabra tuna, pero designa un desagradable pescado, y existen verdaderas tunas, pero aquí les llaman *panini fruity*, ¡nadie se las come! Los pobres nopales, que se asocian en mi mente patriótica al águila y a la serpiente, a los lagos de

Tenochtitlan y a todo lo que sea marcha triunfal, pabellón y ejemplo, asoman aquí en vano sus planas cabezas, sin que esta ignorante mayoría americana repare en su trascendencia simbólica y ni siquiera en sus posibilidades estomacales [...] ¿Pero qué vamos a esperar de su obtusa imaginación si en las películas cómicas utilizan los nopales como asientos? (653)

La verdadera diferencia que Novo advierte entre Hawái y México es una suerte de virginidad histórica que la isla posee. En lo que podría parecer una crítica velada a los programas nacionalistas de los años veinte, lo primero que señala el cronista a su llegada es lo siguiente:

Sospéchase que la isla es pequeña. Desde aquí veo cómo el mar la sostiene levemente en sus brazos, como un presente mimado. No sobran tierras baldías ni debe haber inmensos ferrocarriles. Esta isla feliz no tiene ni un presente fastuoso de negocios ni un futuro posible de grandeza. Ni el odio de los miserables ni la conmiseración de los odiados, ni otras naciones al sur que les sean hermanas, ni grandes sentimientos tragicómicos, ni propósitos. De todo ello la aleja el prudente océano, apartándola, como a lo selecto, de los malos contactos. Y así se siente en ella el goce alegre de vivir sin pasado (650).

Y, líneas más adelante, insiste en la valoración de lo que hasta hace muy poco parecía ser una tierra bárbara pero por eso mismo immaculada: “En seguida comenzaron a llegar inmigrantes. Los primeros son los caucásicos, que a partir de 1820 introducen el cristianismo, la ropa, las enfermedades, las escuelas y toda clase de decadencias” (657). Novo, siempre con esa relación tan ambigua frente a lo moderno y a lo norteamericano, parece invertir, mediante la ironía, los valores de la civilización y la barbarie. Con lo mejor de su estilo, recurre a remates tan sutiles como anticlimáticos que ponen en evidencia justamente el choque de dos mundos opuestos, el pasado y la naturaleza frente a la modernidad tecnológica. Sobre unas aves traídas por los estadounidenses escribe:

[...] pululan unos chocantísimos pájaros por toda la isla. Se llaman *nyna birds*. El gobierno americano los trajo para exterminar cierta plaga, y aquí, cumplida su misión, se han quedado, creyéndose tan dueños de la isla como el propio gobierno americano. Son del tamaño de una paloma, pero con colores de pato y una nariz repulsiva. Todos hablan inglés, y aunque vuelan muy bien, prefieren caminar pedantemente, e insultar a los automóviles que los atropellan (656).

Y en otro momento, a propósito de un lugar emblemático para la historia hawaiana:

Todavía es uno de los sitios interesantes de visitar en Honolulu el Nuuanu Pali, donde una piedra dice que, desde allí arriba, Kamehameha arrojó a su último contrario, que murió al caer. Puede uno ir en automóvil hasta aquel histórico sitio. El camino es magnífico. Y siempre se encuentran paquetes vacíos de *Kodak-films* (657).

Resulta curioso que sus días en Hawái ocupen tan poco espacio en el relato, a lo mucho una quinta parte. Se hace evidente, de nueva cuenta, la resistencia al viaje. De hecho, Novo prefiere acudir al conocimiento enciclopédico para perfilar el rostro de la isla antes que a su propia experiencia. Quizás es su condición de enviado oficial, más remarcada que antes, lo que le estorba en suelo hawaiano para dar rienda suelta a su propio personaje. En las líneas que dedica a hablar del discurso que pronunciará en la Conferencia, se nota una buena dosis de displicencia e incredulidad ante su propia labor como representante del gobierno mexicano:

Desde ahora voy a estar muy ocupado en abrir mis cajas de libros y en preparar el saludo de México que he de pronunciar en el inglés más

correcto posible. Por supuesto que no lo voy a leer, sino a aparentar que lo improviso. Me encuentro dotado de una buena memoria y será fácil. Habré de empezar diciendo que el gobierno de México agradece la invitación que le hizo el de los Estados Unidos para concurrir a esta conferencia pampacífica, y que espera de ella los mejores frutos. Luego algo más y pro fin algunas frases solemnes con solidaridad, intereses del espíritu, etc. (660)

En algún momento de su estadía, Novo hace amistad con Tony Guerrero, un *beach boy* hawainano —nativos que pasan el día en la playa enseñando a los turistas a nadar o a tocar el ukulele—. En ese momento, pone en evidencia el malestar que le produce su condición de enviado del gobierno:

Hay un grotesco contraste entre su desenfadada manera de gritarme: '*bello, Novo!*' y el trato solemne de los delegados: doctor Novo. ¡Ay!, y todavía a veces me siento enteramente joven, y bien sé que en el fondo querría correr hasta las olas y tomar parte en esos ágiles juegos en vez de estarme aquí tan serio, sonriendo amablemente (663).

Son precisamente estos personajes marginales los que despiertan la curiosidad y la simpatía del poeta, en contraste con el fastidio que le

provocan las figuras oficiales. Conocido por su fascinación por los choferes de la Ciudad de México, parece encontrar en los *beach boys* sus símiles hawaianos:

Si yo fuera escritor, meditaría en la vida de estos muchachos, seres mitológicos, producto del mar. Algunos hay ya viejos, con un amargo y duro brillo en los ojos pletóricos de océano. Van siendo vigías, luego encargados de las regaderas de agua dulce y luego, supongo yo, se mueren. Debe haber una infinita poesía en sus existencias (661).

Sin embargo, ni aún el contacto con Tony Guerrero, con quien ha tomado una clase de nado en el mar, logra vencer la resistencia de Novo a la aventura efectiva, por sobre la cual elige la placidez del viaje inmóvil. Con una última sugerente frase, que tal vez enmascare las verdaderas razones de su negativa a la playa, describe así su predilección por lo imaginario antes que por lo real:

Vuelvo a sentirme cohibido al desfilas hacia el elevador. No volveré a bajar en estas fachas a la playa. A las cinco, cuando mire desde la ventana que ya están nadando las gentes, me pondré en traje de baño, llenaré la tina y, cerrando los ojos, agitaré en ella los brazos. Siempre he preferido la imaginación a la realidad. En este elevador que baja a la playa hay unos avisos: UNDER NO

CIRCUMSTANCES WHATSOEVER WILL BEACH
BOYS BE ALLOWED INTO GUEST-ROOMS (662).

Como el propio Novo explica, sus libros de viajes son “exploraciones de mí mismo en el tránsito incómodo del contraste con atmósferas desconocidas” donde lo que predomina es “la fuga, no hacia el viaje, sino desde la aventura hacia la seguridad de la rutina: hacia la reconstrucción en el cuarto de hotel del estudio y la biblioteca” (*Apud* Carballo, 2003: 277). Terminadas las sesiones de la Conferencia, Novo y el resto de los delegados aprovechan para conocer algunos sitios más. Parece que no queda mucho por decir e incluso se advierte en el cronista cierta premura por dar fin al relato. Sin embargo, en la versión publicada por Cvltvra en 1928, Novo da muestras de una auténtica curiosidad al margen de la crónica propiamente dicha a través, no podía ser de otro modo, del recurso de la erudición y de un tema vinculado con las palabras. Como anexo a la edición mencionada –que desafortunadamente no aparece en ediciones posteriores– incluye un “Apéndice gramatical para uso del lector que no haya ido a Hawái y quiera”. En él nuevamente se lamenta por la irrupción de lo norteamericano, que en este caso significa un atentado contra la

lengua hawaiana: “Declarado el Inglés idioma oficial, todo el mundo lo habla, si bien con peculiar acento, y el hawaiano es sólo un adorno snob de las conversaciones, roto y maltrecho, pintoresco”. No obstante, el autor de los *XX poemas*, logra rescatar el encanto de algunas palabras –verdadero tesoro traído de Hawái por el viajero– como algunas onomatopeyas: “¿Da alguna palabra más fiel idea del bostezo que la voz *hiaome*, sueño? ¿No es sugestivo el *Hoomalimali*, que significa adular, “hacer la barba”? *Huhu*, estar enojado. *Wiki wiki*, date prisa, ‘ándale” o la famosísima *Aloha*: “mágica palabra, significa cuanto hay de bueno en el mundo: amor, saludo, bienvenida, adiós, buenos días, cástate conmigo” (1928: 136-137).

* * *

Return Ticket es una de las expresiones más acabadas y sutiles de la ironía que caracterizó la escritura de Salvador Novo. Inscrita en la tradición del *Viaje sentimental por Francia e Italia*, de Lawrence Sterne, es la crónica de un viaje que constantemente se niega a sí mismo. Novo muestra lo mejor de esa pluma camaleónica capaz poner a su servicio los recursos de distintos géneros para dar cuenta de lo propio

y lo ajeno, de la realidad exterior y la interior, de la nostalgia por el pasado y el asombro por el presente. Reticente a la visión exotista pero dueño de una curiosidad marcadamente personal, Novo aprovecha el viaje para desplegar una mirada anticlimática atravesada por la crítica y la ironía, por la autorreflexión y la exhibición de sí mismo. Como señala un anónimo en la revista *Ulises* al recibir la crónica: “Ulises, Novo ha vuelto. Un poco más joven aún; es decir, un poco más maduro. Las erratas no se equivocan: *Partir c'est mourir un peu*” (s/f, junio de 1927: 76).

Se aburre uno: *El joven* y la ciudad moderna

AL IGUAL QUE *RETURN TICKET*, *EL JOVEN* TUVO un itinerario de varias redacciones, las cuales inician con una primera versión para la sección “Kódak” de *La Falange*, aparecida el 1 de julio de 1923, con el título “¡Qué México! Novela en que no pasa nada”; otra llamada “El joven. Novela histórica”, que publicó la revista *La Antorcha* en tres entregas durante febrero de 1925 y, por último, en 1928, una versión en forma de libro con el título *El joven*, publicada con ilustraciones de Roberto Montenegro en la colección Novela Mexicana de la Editorial Popular Mexicana, cuya segunda edición salió bajo el sello de Imprenta Mundial en 1933. Finalmente, en la edición de su prosa completa, que preparó en 1966, Novo colocó el relato

como un “apéndice” a la *Nueva grandeza mexicana*, con la aclaración “ensayo previo sobre la ciudad escrito en 1928”.

Novo era famoso por ser un bibliófilo apasionado —“confieso que tengo más libros que tiempo que dedicar a su lectura” afirma en *Return Ticket*—, un editor sobrio y un aficionado a la corrección de pruebas de imprenta. Es célebre la anécdota de Villaurrutia que cuenta cómo en un viaje a Puebla, “ávido más que siempre de agua de corrección”, Novo salió una madrugada en busca de algo para corregir hasta llegar a los talleres de *La Opinión*, el único diario de la ciudad, donde “con voz trémula rogó al redactor que preparaba la edición matinal: —¿Quiere usted dejarme corregir las pruebas?” (septiembre de 1924: 11). Exquisito, pues, para las cuestiones editoriales, consideró la edición de *El joven* de 1928 no más que “un folleto inmundo” (*Apud* Carballo, 2003: 277) por la abundancia de erratas y la mala calidad con la que salió a las estanterías. Quizá por ello, se trató de un libro poco difundido y un tanto ignorado por el propio Novo y sus compañeros en el momento de su aparición. Tras el fiasco, la idea era que el relato saliera como parte de los suplementos de *Ulises*; sin embargo, éste y otros títulos prometidos en la revista

como la traducción de *El retorno del Hijo Pródigo*, preparada por Villaurrutia; *Exágonos* [sic], de Pellicer, y *Estudios*, de Cuesta, nunca vieron la luz, seguramente por falta de recursos. El autor de *Nostalgia de la muerte* recuerda lo malogrado de la primera edición y la opción frustrada de que otra versión saliera posiblemente bajo el sello de Cvltvra o de Ulises:

Cinco años más tarde se le fugó una vez en la mala compañía de muchos anuncios, más erratas y precio vil. Anuncios, erratas y bajo precio impidieron, como los árboles, ver el bosque en que se perdió el joven. Intentó una segunda salida con mejores armas. Todo estaba listo. Agustín Lazo trazó los mejores dibujos que se han hecho para un libro mexicano moderno. Y sucedió que la segunda salida no se llevó a cabo. Los dibujos se extraviaron y el joven cambió su billete de salida por un *return ticket* (Villaurrutia, 1966: 684).

Independientemente de su buena o mala fortuna editorial, la reescritura y reaparición de *El joven* en 1928 no parece obra de la casualidad sino parte de ese programa de escritura colectivo en el que los jóvenes Contemporáneos se habían embarcado con entusiasmo; así como una demostración personal, de parte de Novo, de lo polifacética que podía llegar a ser su prosa:

evocativa, morosa y más narrativa en *Return Ticket*; fragmentaria, vertiginosa y más ensayística en *El joven*.

* * *

De acuerdo con Novo, *El joven* está ambientado en 1917, fecha de su regreso a la capital del país. En el libro se narra la jornada de un muchacho que, después de haber pasado unos días en cama debido a una enfermedad, decide recorrer la Ciudad de México desde la salida del sol hasta el anochecer. El motivo inicial recuerda a “El hombre de la multitud”, cuento de Edgar Allan Poe donde un personaje que se ha encontrado enfermo por un tiempo sale al encuentro de una moderna Londres, multitudinaria, anónima y temible.

Hacia fines de la segunda década y comienzos de la tercera, la figura del joven gozaba de un amplio prestigio. El siglo XX hispanoamericano había amanecido con un potente llamado a la juventud lanzado por José Enrique Rodó desde las páginas del *Ariel*, un ensayo capital donde el uruguayo convocaba a los jóvenes a emprender una renovación moral del continente. En México, el libro de Rodó hizo las veces de manifiesto para el Ateneo de

la Juventud, grupo de jóvenes pensadores que mostró la fuerza intelectual, cultural y política de la que era capaz la nueva generación. Con la llegada de uno de ellos –Vasconcelos– al poder político a comienzos de los años veinte –primero en la rectoría de la Universidad y luego en la Secretaría de Educación– el mito del joven, vigoroso y generoso por naturaleza terminó por afianzarse. El llamado Maestro de la Juventud de América confió su programa de renovación de la Universidad y su campaña de alfabetización del país a los nuevos héroes modernos: los universitarios.

En este contexto, no parece casual que las primeras versiones del relato de Novo aparezcan en dos publicaciones patrocinadas por Vasconcelos y que tome el nombre de *El joven* justamente en *La Antorcha*, la revista vasconcelista por excelencia. Sin embargo, Novo –siempre a contracorriente– reivindica en su narración la imagen de un joven distinto al que encumbraban los discursos oficiales: su personaje –identificado con él mismo, como todos sus personajes– no coincide con la pureza, el brío y el compromiso cívico que signaban el ideal de juventud de la época. Esta distancia crítica sostenida por Novo y los más jóvenes del grupo de Contemporáneos frente a los discursos

sos nacionalistas y revolucionarios, en general, y frente a la mística vasconcelista, en particular, se explica como una cuestión generacional: la experiencia de dos países –de dos “revoluciones”–, uno vivido por los jóvenes que, como Torres Bodet u Ortiz de Montellano, salían de la Preparatoria hacia 1917 y otro muy diferente vivido por esos jóvenes que, como Novo o Villaurrutia, ingresaban a la escuela alrededor de ese año. Para José Joaquín Blanco, Vasconcelos fue el primer “nudo de la generación de Contemporáneos” y las diferentes actitudes manifestadas por sus miembros responden en alguna medida a su relación con el pensador; mientras que los mayores “quedaron cada cual a su modo marcados por el impulso espiritual, positivo y mesiánico que prevaleció durante la estancia de Vasconcelos en el poder; los menores [...] quedaron marcados por el desastre y el escepticismo ante ese espíritu mesiánico y positivo” (2002: 18).

Así, el viaje emprendido por el personaje noviano no se encuentra motivado por la vitalidad o el entusiasmo juveniles sino por su contrario: la experiencia del tedio. En una reseña a propósito de la edición de 1933, Villaurrutia recuerda ese ambiente secreto, cómplice

y libresco en el que Novo y él se desenvolvían a comienzos de los años veinte:

El tedio nos acechaba. Pero sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad. A ella nos entregábamos en cuerpo y alma. Y como la curiosidad es madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caíamos en la aventura peligrosa e imprevista y, además, escribíamos. La vida era para nosotros –precisa confesarlo– un poco literatura. Pero también la literatura era, para nosotros, vida. Leíamos para dialogar con desconocidos inteligentes. Vivíamos para entablar diálogos inteligentes con desconocidos. Escribíamos para callar o, al menos, para hilar entre sueños o entre insomnios la seda de nuestro monólogo (1966: 683).

Es cierto que existe una vivificación de este joven que, recuperado de su enfermedad, siente el llamado de la ciudad, que como un imán lo atrae con la promesa de lo nuevo: “Siguió caminando. Todo lo conocía. Sólo que su ciudad le era un libro abierto por segunda vez, en el que reparaba hoy más, en el que no se había fijado mucho antes” (Novo, 1996c: 239). Sin embargo, llama la atención que –como suele ocurrir con Novo– la invitación al viaje se encuentre revestida de un sentido literario. La

ciudad es “un libro abierto” y la primera experiencia que tiene el joven de ella es literalmente leyéndola:

Leía con avidez cuanto encontraba. ¡Su ciudad! Estrechábala contra su corazón. Sonreía a sus cúpulas y prestaba atención a todo.

Man Spricht Deutsch. Florsheim. Empuje usted. Menú: sopa moscovita. *Shampoo.* “Ya llegó el Taíta del Arrabal”, ejecute con los pies a los maestros, *Au Bon Marché*, Facultad de México, vías urinarias, extracciones sin dolor, se hace *trou-trou*, examine su vista gratis, diga *son-med*, *Mme.* acaba de llegar, estamos tirando todo, hoy, la reina de los caribes. *The Leading Hatters*, quien los prueba los recomienda, pronto aparecerá, ambos teléfonos, consígase la novia. Agencia de inhumaciones Eveready. ¿Tiene usted callos? Tome Tanlac. Sin duda, a pasos lentos, pero su ciudad se clasificaba. Para cada actividad señalada, remedios o gentes especiales (239).

La enumeración de letreros y carteles dan cuenta de una ciudad en pleno proceso de modernización aunque no exenta de cierto candor. La mirada del joven Novo nunca termina por entregarse de lleno al deslumbramiento de lo moderno y, como en sus ensayos de 1925, rescata más bien la tensión que persiste entre el presente y el pasado, entre las tradiciones nacionales y la llegada de hábitos y costum-

bres extranjeras, principalmente estadounidenses. En su paso por el restaurante de moda, el Lady Baltimore, apunta: “Ya los helados no son solamente de limón, de chocolate, de fresa o de *amantecado* como solían. En aquel Lady Baltimore las listas eran largas e incomprensibles. ¿Quién no sepa pronunciar osará comerse un *marshmallow puff*?” (239). Al leer la obra de Novo escrita en los años veinte queda evidenciada la miopía de sus críticos al acusarlo de extranjerizante, de descastado, de traidor a la patria. Es innegable que, junto con el joven poeta Rafael Lozano pero también con el mismísimo Pedro Henríquez Ureña –pilar del Ateneo de la Juventud–, fue uno de los primeros difusores de la poesía norteamericana en México y que sus principales modelos literarios fueron franceses; sin embargo, el autor de los *XX poemas* fue también un profundo conocedor de la tradición hispánica y un devoto de lo mexicano. El gran tema de sus poemas, ensayos, crónicas y relatos de la segunda década, además de su propia persona, es México y su relación con lo moderno; un motivo al que se acerca sin embeleso por ninguno de sus dos polos, sino desde una posición crítica. Es cierto que –hombre del naciente siglo XX– manifiesta cierto encandilamiento por la novedad, pero

es también evidente la nostalgia permanente con la que observa las cosas. Una nostalgia que, sin embargo, no es suficiente para mermar su espíritu crítico y, por lo tanto, derivar en un mexicanismo absoluto.

En ese sentido, lo que parece impacientarse realmente al joven Novo es la incapacidad de la cultura mexicana para ser verdaderamente moderna. Pues, por una parte, prolifera la adopción superficial de modas que desacralizan la vida cotidiana y desdibujan la historia, y, por otra, permanece una resistencia a abrazar lo mejor que tiene para ofrecer esa misma modernidad. El poeta contrasta las relaciones con el pasado y el presente que sostienen México y Estados Unidos para señalar justamente los extremos de dos actitudes equívocas frente a la modernidad:

Ha de ser de Franklin la fórmula: “No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy”. Porque para el americano del Norte, el ayer es cosa poco sabida. [...]

El pueblo “de allende el Bravo” descubre el pasado ocasionalmente. Nosotros descubrimos el presente, tan exterior a nuestra vida, tan casualmente como ellos la historia. Por eso nuestra cultura se detiene en 1900 y es, sobre todo, francesa (251-252).

Es esta imposibilidad de encarar el presente y de transformar la propia cultura la que hacían a Novo y su grupo considerar como falsas las salidas que ofrecían los discursos intelectuales de la época. No se trataba de subirse al tren de lo moderno en plena marcha, fascinados por la velocidad y las transformaciones tecnológicas, como lo harían los estridentistas, ni volver al pasado indígena o colonial, como lo querían los nacionalistas, sino de entender lo moderno como una pregunta constante en cuyo centro se encuentra el ejercicio de la libertad individual. Por esta razón, parece darse una suerte de repliegue interior en los jóvenes Contemporáneos que a lo largo de la década acuden reiteradamente a la intimidad y a la cultura libresca como espacios donde ellos mismos pueden desplegarse. Esos mundos privados son trasunto del tedio que les produce una realidad que parece tener poco para ofrecerles. En una conferencia sobre los orígenes del Teatro de Ulises, Novo sitúa al aburrimiento precisamente como el motor de sus búsquedas artísticas:

Este grupo de Ulises [...] fue en su principio un grupo de personas ociosas. [...] En largas tardes, sin nada mexicano que leer, hablaban de libros extranjeros. Fue así como les vino la idea

de publicar una pequeña revista de crítica y curiosidad. Luego, ya de noche, emprendían ese camino que todos hemos recorrido tantas veces y que va, por la calle de Bolívar, desde el Teatro Lírico por el Iris, mira melancólico hacia el Fábregas, sigue hasta el Principal, no tiene alientos para llegar al Arbeu y, ya en su tranvía, pasa por el Ideal. Nada que ver. La diaria decepción de no encontrar una parte en qué divertirse. Así, les vino la idea de formar un pequeño teatro privado, de la misma manera que, a falta de un salón de conciertos o de un buen cabaret, todos nos llevamos un disco de vez en cuando para nuestra victrola (1999: 187)

La descripción de esas tardes abúlicas de 1928 es muy parecida a la jornada relatada en *El joven*, donde lo que priva es la individualidad de la voz narrativa frente a la ciudad y sus masas. Se trata de un tópico decimonónico que adquirió carta de naturaleza con el *flâneur* baudelairiano, al que Novo acude para dar cuenta de una experiencia particular de lo moderno, reflejada claramente en la relación del poeta y la ciudad. Rosa García Gutiérrez señala que:

Esa especie de culto a la individualidad mezclado con el sentimiento de soledad, que es tanto más significativo cuando se expone en la escritura en contraste y a pesar del contacto con multitudes, es bastante claro en *El joven*, donde

la soledad e individualidad del hombre se relacionan con la vocación literaria y sobre todo con ese espacio moderno por antonomasia que era ya entonces la gran ciudad (2º semestre de 1996: 215).

El tedio no es sólo un motivo literario que le permite a Novo cifrar, en tanto joven escritor, su relación con los nuevos tiempos; es también una actitud vital y moral que lo deja situarse en un presente en constante fuga. Juan Pascual Gay considera que el hastío es una “forma de resistencia frente a la modernidad” así como una forma de contenerla, una actitud que en última instancia funciona como “convicción decisiva al servicio de la libertad individual” y que permite al escritor moderno “preservar la vocación del individuo a contrapelo de las modas y las moralidades más o menos convenidas” (Pascual/Jalife, 2016: 31). Así, la ciudad funciona para Novo como una permanente invitación al viaje; es decir, como un espacio más generoso por lo que insinúa que por lo que efectivamente ofrece; como un lugar, pues, capaz de crecer en la medida en que se convierte en algo literario. Sobre esa polis literaria habitada por los jóvenes del “grupo sin grupo”, escribe Carlos Monsiváis:

La frase gideana que el joven Villaurrutia le repite incesante al joven Novo: “Hace falta perderse para recobrase”, adquiere enorme sentido en ese paisaje de tertulias en librerías, ediciones mínimas, plaquettes de poesía que le representan al autor un esfuerzo económico, acercamientos devotos y mitológicos a la cultura francesa, uso de ritmos poéticos distintos y perturbadores, miedo al destino de los escritores que adulan a su público inmediato, libertades que el medio interpreta como libertinaje, chismes que son medios masivos de comunicación (2000: 54).

Novo encuentra el contrapunto a esa realidad interior y signada por la literatura en un tipo que encarna el vértigo del nuevo siglo: los choferes. Asociada a las transformaciones de la ciudad moderna, la figura del chofer representa lo mundano que hay en lo moderno. Novo no desperdicia la oportunidad de retratar a estos personajes a los que era especialmente afecto. Hay que recordar que llegó a ser el redactor casi único de la revista *El Chafirete* y cómo en sus memorias recuerda sus encuentros sexuales con éstos al grado que, confiesa, prácticamente podía recorrer la ciudad sin pagar un solo pasaje. Opuestos a los antiguos aurigas “serios”, “un poco viejos”, “respetuosos y leales”, “siempre

con algo de daguerrotipo” los choferes de los Fords son ejemplos de libertad y arrojo:

En la carrera de chofer se empieza el escalafón, si es un fordcito, por ayudante; si es un camión, por cobrador. Estos últimos son los más inteligentes. A menudo no tienen 10 años y no han ido jamás a la escuela; pero brincan mucho, gritan más y hacen prodigios de equilibrio; crecen, sin darse cuenta saben ya sumar, restar, multiplicar, y manejar; en las largas terminales se enseñan y su voz enronquece y se hace dúctil y persuasiva. ¡Hay lugar, parados! ¡Bueno! ¡Vámonos! Se les diría dados al ínclito gobierno del Estado. Y si no se bañan es porque de las cinco de la mañana a las 10 de la noche gritan y cobran. Ya luego sacan su licencia; conocen su carro al dedillo: el diferencial tienen rota la flecha, las balatas, el chasis... Y de repente asaltan un puesto de lubricantes, y gritan en clave: “¡Diez y uno!” (1996c: 244)

La presencia de nuevos medios de transporte y los cambios en la fisonomía urbana implica una nueva experiencia de la ciudad donde, gracias a la velocidad y a la arbitrariedad de los desplazamientos, distintos tiempos se traslapan, unidos por los “lazos intangibles de los camiones”:

En primer lugar, los santos ya deben de estar sordos. Se explica uno que Heine diga: “Llamé al diablo y vino al punto”. Y que Don Juan repita todos los años: “Llamé al cielo y no me oyó”. Porque en México el diablo no es traído y llevado en bocas sacrílegas como la corte celestial. Y esto es culpa del Ayuntamiento, por una parte, y de doña Isabel la Católica, por otra; porque los lazos intangibles de los camiones han unido a don Vicente Guerrero con San Lázaro, y a San Rafael con San Lázaro, y a Santa Julia, la Guayaba y San Cosme, y a Santa María con la herética Roma al través de los Insurgentes (245).

La escritura misma de *El joven* parece participar de esta sintaxis urbana, un tanto caótica, que permite realizar conexiones entre las cosas más disímiles. El relato fluye mediante una serie de asociaciones libres –nunca del todo despóticas– que como las calles de la Ciudad de México llevan al paseante de un escenario a otro completamente distinto al doblar la esquina, de un conjunto de ideas a otro: “Los últimos [*ice cream*], caprichos del destino y deber del joven de la fuente de sodas, sabe a *life-savers*. Los *life-savers* tiene el sabor que deja una extracción de muelas. Los dentistas. Estos hombre son especialistas. También los son aquellas matronas de que hablaba Sócrates y que colaboran en nuestra edición” (239).

Tras el excursus sobre los choferes y un breve repaso histórico del transporte público en la Ciudad de México, de los autos privados, a los tranvías, las bicicletas y los colectivos, el itinerario del joven de Novo incluye una parada en el Café América, mítico lugar de reunión de la juventud universitaria en el que se puede observar un mosaico de la cultura juvenil del momento. Se congregan en el café distintos tipos, los provincianos que llegan con “su preparatoria positivista terminada”, los del Colegio Francés que “usan automóvil y tienen apellidos elegantes” y los que “aborta la Escuela Nacional Preparatoria”. Las pláticas de los universitarios versan sobre Rabindranath Tagore y Gabriela Mistral –dos favoritos de Vasconcelos–; el misticismo en Fray Luis de León, Maeterlinck y Enrique González Martínez; los recorridos que llevan de Huysmans a Wilde y de ahí a Walter Pater; los franceses Baudelaire, Verlaine y Villon. Todo este fragmento parece una mirada de autoescarnio que Novo –quien se sentía prematuramente viejo– dirige al idealismo de su primera juventud a comienzos de la década; el erudito diálogo entre los estudiantes se interrumpe ante la vista del maestro de economía: “—¿Qué se me da mí del productor ni del consumidor? Déjame soñar, burócrata; dé-

jame ser romántico. ¿Quién que no es romántico? Se apagó el fuego de mi cachimba” (247).

La evocación del café y sus charlas estudiantiles derivan en un fragmento ensayístico donde Novo reflexiona sobre una vieja obsesión suya y de su grupo: la conformación de la tradición literaria mexicana como una tarea pendiente, en la medida en que ésta se muestra como una imitación de la literatura europea o como una impostación de un falso popularismo. Cuestión que ha terminado por postergar la construcción de una *literatura propia* en oposición a una *literatura nacional*, como ya lo quería Manuel Gutiérrez Nájera al declinar el siglo XIX; es decir, una literatura que más allá de exaltar los “sentimientos patrióticos” fuera el fruto una “suma de muchas poderosas individualidades”, en otras palabras, el resultado del ejercicio de la libertad creativa (2 de agosto de 1985: 1). Escribe Novo:

¿Cuándo será que pueda haber literatura mexicana, teatro, novela, canción, música? No ser normales es, en los pueblos, un defecto mayor que en las mujeres ser sietemesinas o gemelas. Que la ontogénesis nos ayude a descubrir que a esta América mía, que palpo toda en el mapa de relieve de mi corazón, le ha faltado algo. ¿Cuándo debieron las hijas de Europa empezar

a huirse a su casa? ¿Por qué no tuvimos, como todos los pueblos, primero lo épico y luego lo lírico? (1996c: 250)

Es justo después de estas reflexiones que el viaje del joven está por concluir. La modernidad inconclusa de la ciudad y la literatura mexicanas se entrecruzan; ambas tienen el disfraz de lo moderno pero carecen del atractivo y las novedades suficientes para serlo realmente. Con la caída de la tarde, el joven emprende el regreso por las mismas calles y sitios que recorrió por la mañana, “todo el mundo, más o menos, iría a llenar la avenida Madero”, a pasar revista por San Francisco, El Globo, Sanborns, el Salón Rojo: “Sanborns, The House of Tiles, se atesta de la misma gente. Hay displicencia en los pedidos y en las actitudes. ¡Qué México! Se aburre uno. ¡Todas las tardes té, mermelada!” (253). Sin la promesa del viaje, el tedio reaparece en toda con todo su peso, la ciudad se desencanta y al joven le quedará sólo la esperanza de un nuevo viaje a la mañana siguiente. El viaje es siempre algo por emprender.

Bibliografía

- Cajero Vázquez, Antonio, (2010), “Historia textual de *Perseo vencido*”, en Gilberto Owen, *Perseo vencido*, Antonio Cajero Vázquez (ed. crítica y estudio), San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Eliot, T. S., (2006), “*Ulises*, orden y mito”, *Casa del Tiempo*, Aída Espinoza (trad.), vol. III, época VIII, núm. 89, junio, pp. 58-59.
- Ette, Ottmar, (2001), *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Servicio Alemán de Intercambio Académico.
- García Gutiérrez, Rosa, (1996), “*El joven* de Salvador Novo: hacia la novela urbana moderna en México”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, nueva época,

- vol. I, núm. 2, segundo semestre, pp. 209-253.
- _____, (1998), “Los Contemporáneos de México: Ulises como símbolo”, *Arrabal*, núm. 1, enero, pp. 201-214.
- _____, (1999), *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana*, Huelva: Universidad de Huelva.
- Gide, André, (1900), “De la influencia en la literatura”, *Revista Moderna*, núm. 14, 2^a quincena de julio, pp. 219-224.
- _____, (2001), *El regreso del hijo pródigo*, 5^a ed., Marco Antonio Campos (trad.), José Emilio Pacheco (pról.), México: Fontamara.
- Gorostiza, José, (2007), “Alrededor de *Return Ticket*”, en *Poesía y prosa*, Miguel Capistrán y Jaime Labastida (eds.), México: Siglo XXI, pp. 263-265.
- _____, (2007), “Romance”, en *Canciones para cantar en las barcas*, en *Poesía y prosa*, Miguel Capistrán y Jaime Labastida (eds.), México: Siglo XXI, pp. 74-75.
- Gutiérrez Nájera, Manuel [El Duque Job], (1885), “Crónica del domingo”, *El Partido Liberal*, t. I, núm. 135, 2 de agosto, p. 1

- Jalife Jacobo, Anuar, (2009), “El motivo del viaje inmóvil en la poesía de los jóvenes Contemporáneos”, *La nueva literatura hispánica*, núm. 13, pp. 135-164.
- Novo, Salvador, (1927), “Return Ticket”, *Uli-ses*, núm. 2, junio, pp. 21-24.
- _____, (1964), “Prólogo”, en *Toda la prosa*, México: Empresas Editoriales, pp. 7-12.
- _____, (1966), “Prólogo. Carta a Xavier Villaurrutia”, en *Cartas de Villaurrutia a Novo [1935-1936]*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 7-15.
- _____, (1995), *Nuevo amor y otros poemas*, 2^a ed., México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, (1996^a), “Prólogo”, en *Viajes y ensayos I*, Sergio González Rodríguez (comp.), Sergio González Rodríguez, Antonio Saborit y Mary K. Long (notas introductorias), Lligany Lomelí (hemerografía 1923-1940) y Antonio Saborit (cronología), México: Fondo de Cultura Económica, pp. 25-29.
- _____, (1996^b), *Return Ticket*, en *Viajes y ensayos I*, Sergio González Rodríguez (comp.), Sergio González Rodríguez, Antonio Saborit y Mary K. Long (notas introductorias), Lligany Lomelí (hemerografía 1923-

1940) y Antonio Saborit (cronología), México: Fondo de Cultura Económica, pp. 615-666.

_____, (1996c), “Apéndice. El joven”, *Viajes y ensayos I*, Sergio González Rodríguez (comp.), Sergio González Rodríguez, Antonio Saborit y Mary K. Long (notas introductorias), Lligany Lomelí (hemerografía 1923-1940) y Antonio Saborit (cronología), México: Fondo de Cultura Económica, pp. 238-254.

_____, (1999), “Cómo se fundó y qué significa el Teatro de Ulises. Una conferencia preliminar”, en *Viajes y ensayos II*, Sergio González Rodríguez (comp. y ed.), Mary K. Long (nota introductoria), Lligany Lomelí (hemerografía 1923-1940) y Antonio Saborit (cronología), México: Fondo de Cultura Económica, pp. 186-189

Ortiz de Montellano, Bernardo, 2005, *Obra poética*, Lourdes Franco Bagnouls (recop., ed., prel., pról., notas e índices), México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Owen, Gilberto, (1927), “La pesca y la flecha”, *Ulises*, núm. 2, junio, pp. 26-27.

- _____, (1927), “Margarita de Niebla y Benjamín Jarnés”, *Ulises*, diciembre, núm. 5, pp. 24-26.
- _____, (1979), “André Gide”, en *Obras*, 2ª ed., Josefina Procopio (ed.), Alí Chumacero (pról.), Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo (recop.), México: Fondo de Cultura Económica, pp. 247-249.
- _____, (1979), “La canción del tardío amor”, en *Obras*, 2ª ed., Josefina Procopio (ed.), Alí Chumacero (pról.), Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo (recop.), México: Fondo de Cultura Económica, pp. 20-21.
- Pacheco, José Emilio, (2001), “Prólogo”, en André Gide, *El regreso del hijo pródigo*, 5ª ed., Marco Antonio Campos (trad.), México: Fontamara.
- Pascual Gay, Juan, (2014), *Regreso al Hijo Pródigo. Ensayo sobre un motivo de la historia literaria mexicana*, México: Eón.
- _____ y Anuar Jalife, (2016), *Elogio del tedio, encomio del viaje. Ensayo sobre literatura mexicana (1920-1930)*, Sevilla: Renacimiento.

- Sheridan, Guillermo, (1988), *Los Contemporáneos ayer*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Torres Bodet, Jaime, (1955), *Tiempo de arena*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Villaurrutia, Xavier, (1924), “Novo, corrector”, *Antena*, núm. 3, septiembre, p. 11.
- _____, (1927), “Cartas a Olivier”, *Ulises*, núm. 2, junio, pp. 13-17.
- _____, (1930), “Xavier Villaurrutia; entrevista”, *Escala*, núm. 1, octubre, pp. 6-8.
- _____, (1994), “Xavier Villaurrutia (1904)”, en Miguel Capistrán, *Los contemporáneos por sí mismos*, Gustavo Fierros (pres.), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 83-102.

Sobre el autor

Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de San Luis con la investigación titulada *Rebeldes y redentores. La juventud en las revistas literarias mexicanas (1916-1919)*. Autor de los libros: *El veneno y su antídoto. La curiosidad y la crítica en la revista Ulises (1927-1928)* (El Colegio de San Luis, 2014) y, en coautoría, *Elogio del tedio, encomio del viaje. Ensayo sobre literatura mexicana 1920-1930* (Renacimiento, 2017), además de la edición crítica y comentada de *La cruz de mis vientos*, de Eduardo Luquín (Renacimiento, en prensa). Colaborador en los libros *Cámara nocturna. Ensayos sobre Salvador Elizondo* (Tierra Adentro, 2011), *Escrituras al margen* (Universidad de Guanajuato, 2013), *Ideas en contraste. Cuestiones teóricas y rutas literarias hispanoamericanas* (Miguel Ángel Porrúa, 2015), *Salvador Elizondo ida y vuelta*.

Estudios críticos (Eón / Universidad de Guanajuato) y *Márgenes del canon. La antología literaria en México e Hispanoamérica* (El Colegio de San Luis, 2016). Ha publicado en revistas y suplementos culturales como *Confabulario*, *Este País*, *Tierra Adentro*, *Literal Magazine*, *Hostos Review*, *Armas y Letras*, *Luna Zeta* y *Los Herrajeros*, entre otros. Premio Regional de Literatura Infantil, otorgado por el Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato (2014). Director fundador de la revista literaria *Los perros del alba* (2008-2010) y de la editorial *El Viajero Inmóvil* (2015). Becario Fondo Estatal para la Cultura de Guanajuato en la categoría de Ensayo (2009). Actualmente es profesor de tiempo completo en el Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario General

Dr. Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa

Secretario Académico

Dr. Raúl Arias Lovillo

Secretario de Gestión y Desarrollo

Dr. Jorge Alberto Romero Hidalgo

CAMPUS GUANAJUATO

Rectora

Dra. Teresita de Jesús Rendón Huerta Barrera

Secretaria Académica

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

Director de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades

Dr. César Federico Macías Cervantes

Director del Departamento
de Letras Hispánicas

Dr. Andreas Kurz

Novo décimo sexto título de la colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, se terminó de editar y digitalizar en septiembre de 2018 en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de Ernesto Sánchez Pineda y el autor.