

Contemporáneos: la narrativa de un grupo de poetas

El grupo mexicano de los Contemporáneos resulta ser, como casi todos los grupos generacionales, un conjunto de individualidades azarosamente coincidentes en el tiempo, con unas determinadas concomitancias y una inmensa cantidad de diferencias¹. Las revistas en las que colaboraron o que fundaron son las que más han contribuido a fijarlos colectivamente, en especial la que da el nombre al grupo, aunque sea precisamente la publicación menos representativa y definida de todas. Nunca proclamaron ningún ideario conjunto ni suscribieron nada que pueda identificarse con un manifiesto. A pesar de ello, sería difícil encontrar otro nombre más lleno de evocaciones o que goce de más solidez en la historia literaria mexicana.

En estas páginas voy a centrarme exclusivamente en su labor narrativa, a la que andaban ávidamente entregados mediada la década de los veinte —según indican los capítulos y adelantos publicados en *Ulises*—, y que al parecer se perdió sin trascender. Eso es al menos lo que se deduce de las opiniones de muchos críticos y amigos que han hablado de su fracaso como novelistas o que han juzgado su novela como una aventura personal sin consecuencias². Pero cada vez está más claro que esa aventura, a

¹ Acepto los nombres que generalmente se engloban bajo el epígrafe de Contemporáneos: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza y Enrique González Rojo, a los que siempre

cabría añadir «algunos compañeros de viaje».

² «De la obra de los Contemporáneos, su escasa narrativa ha envejecido mal», dice Luis Cardoza y Aragón en «Retrato de los Contemporáneos», Revista de Bellas Artes, Número monográfico, núm. 8, noviem-

bre, 1982, pág. 3. En el artículo titulado «Los Contemporáneos: la decepción, la provocación, la creación de un proyecto cultural», incluido en la misma revista, Monsiváis la llama «tristísima»; Salazar Mallén ha sido, por el contrario, uno de los más insistentes

propugnadores del valor de la prosa de los Contemporáneos, casi por encima de la poesía, a la que culpa de la marginación narrativa del grupo: «Quizá la incidencia en este punto de vista y la conformidad a priori con él, haya determinado la creencia de que la

obra en prosa de los Contemporáneos carece de valor u ocupa un segundo término. Lo contrario es la verdad: la obra en prosa de los Contemporáneos es mucho más importante que la realizada por los poetas. Más importante en cuanto a trascendente, en cuanto que ha influido más profundamente en la realidad cultural». Véase su artículo «Los prosistas de Contemporáneos», Casa del Tiempo, núm. 48, enero de 1985, págs. 5-36, pág. 24.

³ Como supo ver acertadamente Guillermo Sheridan: «La prosa narrativa, crítica, tipo cronista, el teatro, el cuaderno de apuntes, la correspondencia, no pueden quedarse en el plano de un puro nutriente exegético o una versión secundaria y fallida de la poesía: es importante revalorar estos textos, pues en ellos nos jugamos también la certidumbre de una lección, la de que los Contemporáneos son nuestros clásicos modernos», en *Monólogos en espiral. Antología de la narrativa de los Contemporáneos, México, INBA, 1982, pág. 5.*

⁴ Carta fechada el 17 de agosto de 1933, en «Los Contemporáneos por sí mismos», *Revista de la Universidad de México, XXI, núm. 6, febrero, 1982, pág. III.*

⁵ El término fue acuñado en la polémica de 1925 frente a su opuesto «viril» con el que se quería definir una novela nacionalista y totalmente propia.

la que dedicaron varios años, es simplemente otra vertiente del conjunto de su producción y debe ser estudiada como parte indisoluble de un ideario estético que aplicaron por igual a la poesía y a la prosa. A pesar del riesgo de que nos pasemos descubriendo a cada rato lo ya descubierto, no podemos ignorarla. Consecuentes con la mejor lección de los Contemporáneos, se trata de recuperar la tradición o la parte de la tradición que ellos representan³.

Torres Bodet piensa que si la generación a la que pertenecen se salva, será por la originalidad y la gracia de sus poetas, pero al mismo tiempo llega a escribirle a Villaurrutia que «una literatura que no tiene sino poetas acabará, pronto o tarde, por no merecerlos» y añade que «la única poesía que dura es la que toda una tradición de buenos prosistas prepara»⁴. Pese a ser insistentemente descalificados por vivir ajenos a la realidad histórica de México y por practicar una literatura de modelos europeos, su envergadura como poetas era indiscutible —y con el tiempo la confirmarían generaciones posteriores—; la prosa, por el contrario, parecía ser lo más débil, lo más episódico y además plasmación exacta del «afeminamiento» en la literatura⁵. La cultura oficial había establecido un modelo narrativo que apuntaba hacia «la novela de la Revolución»; para los muchachos de *Ulises*, sin embargo, este tipo de narrativa representaba la síntesis de lo que más rechazaban: un costumbrismo efectista, un México salvaje, el pintoresquismo de las formas y los motivos folclóricos, una literatura a la medida del turista, que en una máscara, un sarape o una fotografía cree llevarse la esencia de México. Mientras los futuros Contemporáneos negaban el carácter revolucionario de esa literatura, sus enemigos les negaban a ellos la autoridad literaria o moral para efectuar tal crítica. Ello no les impidió emprender la tarea de innovar o de fundar una nueva tradición en la novela. A su juicio, el país que inventa el género en América con Fernández de Lizardi, había producido ejemplos mediocres a lo largo del siglo XIX y ninguna obra cumbre dentro del realismo y el naturalismo: Ni Rabasa, ni López Portillo y Rojas, ni siquiera Gamboa eran nombres que les merecieran ningún respeto. Los colonialistas practicaban a sus ojos una extraña arqueología. ¿Qué había entonces digno de aprovechamiento? Sin duda, más próximos a ellos en edad y en inquietudes, estaban los hombres del Ateneo. En las páginas de Alfonso Reyes, de Torri, de Silva y Aceves, de Díaz Dufoo Jr. descubrieron un nuevo hábito renovador que los sorprende y estimula. Por otro lado, en la lectura de los autores franceses encontraron las herramientas para iniciar la aventura de la prosa. Colocados a la sombra de Proust, maestro indiscutible y lejano, o guiados por el más sentido amigo de dudas y desafíos, Gide,

frecuentan además a Jean Giraudoux, Paul Morand, Jules Romains, Valéry Larbaud, entre muchos otros⁶.

Fue así como «un día del siglo XX la novela se enamoró del poema». La frase de Owen resume perfectamente la práctica narrativa de los Contemporáneos, que pretende ser fundamentalmente una narrativa de desdibujamiento de límites o el ejercicio del arte como un espacio sin fisuras ni divisiones: «Fue Alejandro Arnoux, nos parece, quien imaginó la novela del riel que desfalleciendo de amor, por su vecino, logró acercarse a él e hizo que el tren descarrilara. Un día del siglo XX la novela se enamoró del poema y la literatura pareció que iba a descarrilarse sin remedio, pero ya Giraudoux había inventado unos neumáticos que hacen inútil la vía»⁷. Si no se quiere caer en digresiones bizantinas en torno a los géneros o en reducir su novela a un mero divertimento, tenemos que partir de esta idea. Fueron poetas, es cierto, y su prosa una prolongación, hasta cierto punto inevitable, de ese quehacer. No pretendían cuajar una obra novelística aparte, esto es, desconectada de sus preocupaciones líricas, pues todo era uno. Las renovaciones buscadas tenían que ver con la palabra y en buena medida con la abolición de las barreras entre los géneros. Sus contemporáneos del mundo estaban haciendo lo mismo, ponerse «el gabán de la prosa» al derecho, al revés y los más osados, como Antonio Espina, de canto⁸. Es decir, todos estaban jugando a aligerar la prenda pesada de la novela partiendo de un extraordinario sentido lúdico, abandonando el descriptivismo, la discursividad y el concepto, para entregarse a la imagen. Y ello por su compromiso con la modernidad, tal y como se expresa en el comentario a la reseña española de *Margarita de niebla*, en la sección de «El curioso impertinente», de *Ulises*, por supuesto:

El tono de esta manera de prosa lo pide y lo da una porción de la época. Para no hablar 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

⁶ Sheridan piensa que la decisión de escribir prosa se adopta como proyecto generacional a partir de *La llama fría*, de Gilberto Owen, que aparecería publicada en el suplemento de *El Universal Ilustrado* dirigido por Noriega Hope, el 6 de agosto de 1925. No fue la primera pues el propio Owen, cuando contaba apenas veinte años, tenía escrita ya una

obrita llamada *Desvelos* (que aparecería póstumamente) y Novo asegura que *El joven se remonta a 1923*. En cualquier caso, «el afán narrativo hizo su entrada en el grupo con la misma súbita urgencia con la que lo haría el teatro un par de años más tarde», y desde luego no fue obra del azar. Entre las causas más destacables se incluye la lectura

de la *Revista de Occidente*, que contenía toda la labor de los jóvenes narradores españoles. En Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, págs. 241-242.

⁷ «Pájaro Pinto», reseña de la novela del mismo título, de Antonio Espina, (Ulises, México, FCE, 1980, núm. 1, pág. 26).

⁸ *Ibid.* Las palabras exactas

de Owen son: «podemos afirmar que Salinas, el lineal, se ha puesto el gabán de la prosa al derecho; Jarnés, el barroco, se la puso al revés, y sólo Espina, el despedazado, de canto. Queremos decir, con eso, que es su voz, si no la que más apreciamos, sí la preferida por más cercana a nosotros...». A su juicio, Espina fue el primero en utilizar la greguería.

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. Ni Jarnés es maestro de Salinas, ni éste de Espina, ni Espina, a su vez, de Marichalar, que también cultiva una prosa nueva que no ha sido publicada en volumen y que se opone, como la de sus contemporáneos, a la prosa heredada, académica⁹.

Estos son los nombres en cuya compañía quieren estar, no porque se consideren sus discípulos, sino porque son, estrictamente hablando, sus contemporáneos. Para desechar la lógica de las influencias, en *Ulises* se propone un juego que consiste en atribuir diferentes frases al autor al que suponga que pertenecen. La semejanza de estilo es tal que resulta imposible distinguirlos.

En fin, el proceso es similar al que se da entre los españoles. Salinas habla de que «se está sacando la novela de su servidumbre, antes inevitable, casi siempre, a la visión analítica y reproductiva de lo humano». Para probarlo, dice que basta un fenómeno acaecido en la prosa de los últimos años y «es la desintegración de sus formas discursivas, su fragmentación, a veces atomística, de la que resultan esas variantes del mismo hecho llamadas 'glosas', de Eugenio D'Ors; 'aforismos', de José Bergamín, y 'greguerías', de Ramón Gómez de la Serna. No de otra forma podemos explicarnos la obra de éste último, sino como un desengaño de la prosa y que en el fondo no es sino resultado del imperio del lirismo que atraviesa todos los géneros indiscriminadamente¹⁰. Francisco Ayala se refiere a que los relatos del grupo —del grupo español— poseían una base de experiencia que se reducía a «cualquier insignificancia, o vista o soñada, desde la que se alzaba la pura ficción en formas de una retórica nueva y rebuscada, cargada de imágenes sensoriales»¹¹.

Nuestro grupo se resistía, sin embargo, a que tales propósitos encajaran dentro de los rasgos con los que ya Ortega y Gasset había definido el arte contemporáneo. Por eso reaccionaron con verdadero furor a las tesis orteguianas que, vistas desde México, confirmaban los ataques de los propugnadores de la literatura «viril». Sus discrepancias con el texto de *La deshumanización del arte* eran definitivas: a estas alturas no creían en una novela sujeta a un argumento («el asunto ha muerto», dirá Torres Bodet) y a unas coordenadas espacio-temporales medibles a las que se llaman comúnmente realidad. La realidad ha trascendido a zonas interiores —la memoria, la conciencia, el sueño—, y el arte que intente expresarla ha de ser más humano por fuerza. No es deshumanizar lo que el arte pretende, opina Cuesta, sino desromantizar la realidad¹². Por supuesto los «virilistas» encontraron en Ortega un argumento —de lujo además— para hostigarlos. Descastados, desenraizados, al cabo, de su propio solar, resultaba que todo lo humano les era indiferente. Pero ellos, a lo suyo...

⁹ *Ulises*, núm. 5, págs. 24-25.

¹⁰ Pedro Salinas, *Literatura Española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1980, págs. 42-43.

¹¹ Francisco Ayala, *La cabeza del cordero*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 10.

¹² Cfr. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, pág. 247.