

Los hijos de Ixión

Christopher Domínguez Michael

En una palabra, mi alma se llenaba de un lirismo que mi soledad exasperaba y que, ya hacia el atardecer, me producía cansancio.

André Gide, *Los alimentos terrenales* (1897)

Su estilo, como su sonrisa, como sus corbatas plagadas de patéticos laberintos, derivaba de una cultura tan hecha a los aciertos y a los compromisos de la represión exterior que no comunica hoy, a los especialistas, otro matiz que el de una honorable pobreza.

Jaime Torres Bodet, *La educación sentimental* (1929)

Desde que la poesía abandona la casa natal de la epopeya no han sido gratas sus relaciones con su hermana menor, la novela. Entre ambos géneros la comunicación ha sido ingrata, signada por la indiferencia, los préstamos mal retribuidos y algunos momentos de comunión tan efímera como sospechosa. El viejo honor que la lírica concedía al gran prosista al nombrarlo Poeta cayó en desuso. Quizá fue Joyce el último novelista que aspiró a esa distinción. Nuestro siglo no tomó en serio la concesión del título de Poeta que Thomas Mann quería para Kazantzakis o los laureles que George Steiner solicita para Tolstói o Dostoievski.

Las vanguardias dejaron una zona de niebla en la rigurosa frontera decimonónica entre poesía y novela pero anulando la separación taxonómica no resolvieron el problema. La reivindicación del poema en prosa, el auge del monólogo interior y la aparición de la novela lírica moderna hicieron superflua la discusión. Sin embargo, todo habitante del mundo de la literatura distingue muy bien a un poeta de un novelista. Los grandes poetas desprecian la novela. Y los novelistas suelen escribir versos en secreto, ya para introducirlos de contrabando en la trama o como un ejercicio de estilo que tiene algo de nostalgia por la unidad perdida.

En la literatura hispanoamericana el asunto comienza a plantearse hacia 1912. En ese año Ramón del Valle-Inclán reclama a su tocayo Pérez de Ayala (1881-1962) la decidida orientación lírica que estaban tomando sus novelas. El creador del marqués de Bradomín aceptó con resignación los argumentos de su discípulo.

La pintura, la música y el cine alimentaban a las letras de vanguardia cuando Ortega y Gasset rompe lanzas contra la "novela deshumanizada". En 1925 el filósofo español no sólo estaba tomando su lugar en una de las recurrentes oleadas antivanguardistas propias de la modernidad sino enfrentando a la generación del 98. Ya había ocurrido la famosa expedición española a París que cuenta Rafael Cansinos-Assens para averiguar qué cosa era aquella "de Reverdy". Pero Unamuno, Ganiwet, Valle-Inclán, Azorín y Gabriel Miró estaban avanzando hacia la novela lírica desde 1900. No fue un joven

vanguardista sino Pío Baroja (1872-1952) quien respondió a Ortega en *La nave de los locos*, con una justicia todavía acertada: "En la novela apenas hay arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela; un soneto, como un discurso, tiene reglas; un drama sin arquitectura, sin argumento, no es posible; un cuento no se le imagina sin composición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición".¹

¿Qué decían las confusas *Ideas sobre la novela* de Ortega y Gasset en 1925? Sentenciaba el agotamiento de la novela tras una crisis letal y recetaba paliativos o para alargar artificialmente la vida del enfermo o para ofrecerle una sepultura digna. En el marco de un positivismo apenas decimonónico Ortega y Gasset recomendaba a la novela el uso de los avances de la psicología científica pero sin caer en el abominable caos freudiano. Después lamentaba que la novela no fuera la expresión de los sentimientos del pueblo, eterno argumento de los adversarios de la indagación estética y tan caro a la ontología nacional que el filósofo pregonaba y, finalmente llamaba a la restauración de la preceptiva realista que prohibía al narrador toda intervención egomaniaca en la vida de sus personajes.²

El ataque de Ortega y Gasset contra la vanguardia formaba parte de una estrategia más profunda, expuesta en *La deshumanización del arte* y provocó la ira de muchos escritores en ambas orillas del Atlántico. El poeta y crítico español Juan Chabás (1898-1954), que fue corresponsal de Xavier Villaurrutia, recuerda que "la crisis de la novela, su *tempo lento*, su desinterés por la peripecia humana eran temas discutidos en las revistas literarias de aquella época en cualquier capital europea y sobre todo en París. Ortega repetía en España el diagnóstico funeral que ya se había leído en alguna de esas revistas, al mismo tiempo que se hablaba de poesía pura".³

En Francia André Gide defendía a la novela en otro frente contra los jóvenes surrealistas y demostraba con *Los monederos falsos* (1925) que la novela podía asumir las conquistas de la vanguardia sin licuarse por completo en ésta. Ese año la polémica ya estaba en México. Confundidos en la querrela por "una cultura revolucionaria" los argumentos de Ortega y Gasset fueron utilizados por los defensores de la "virilidad" en nuestras letras.

Como registra Víctor Díaz Arciniega en su libro sobre 1925, las discusiones fueron entre Francisco Monterde y Julio

¹ Pío Baroja, *La nave de los locos*, Madrid, 1925, pp. 47-48.

² En 1992 académicos como Pablo Gil Casado siguen hablando de la "novela deshumanizada" española y en México un grupo de escritores acaban de pronunciarse alegremente "por una literatura fácil". Es increíble.

³ Juan Chabás, *Literatura española contemporánea*, La Habana, 1952, p. 366.

Jiménez Rueda o entre Carlos Gutiérrez Cruz y Nemesio García Naranjo. Es decir, entre escritores colonialistas (que tenían la misma edad pero no el prestigio de los ateneístas), proletaristas y nostálgicos del Porfiriato. De los futuros miembros de la órbita de *Contemporáneos* sólo intervinieron —y tímidamente— José Gorostiza, Salvador Novo y Genaro Estrada.⁴

1925 no sólo es el año del descubrimiento de *Los de abajo* de Mariano Azuela y de la polémica que desató sino también el del viaje a Europa de Arqueles Vela (1889-1977). Vela debe ser recordado como el pionero de la prosa de vanguardia en el país. Sus primeros versos fueron escritos a la sombra de González Martínez pero pronto se unió al estridentismo y tras publicar *La señorita Etcétera* (1922) obtuvo la aprobación de la estrella de la nueva novela lírica en España: Benjamín Jarnés (1888-1950), que luego vivió algunos años en México.

Jarnés, autor de *El profesor inútil* (1926), escribió un decálogo de la "novela poética" —así la llamaba el fundador Pérez de Ayala— y recibió calurosamente al escritor mexicano—guatemalteco en *La Gaceta Literaria* de Madrid: "¿Por qué al ver a Arqueles Vela destripando pepones de la gran feria del mundo nos acordamos tanto de Ramón Gómez de la Serna?"⁵ Vela, a su vez, interesó a Jarnés en las novedades latinoamericanas y éste comentó en la *Revista de Occidente* a Borges y Oliverio Girondo, nombres anotados en el directorio internacional de vanguardia que el poeta estridentista llevaba consigo.

El viaje de Arqueles Vela coincide con la empresa intelectual de Carlos Noriega Hope (1886-1934), su amigo y protector. Etnólogo de formación Noriega Hope dirigió *El Universal Ilustrado* entre 1920 y el año de su muerte precoz. Su cosmopolitismo destacó por encima del resto de la prensa mexicana de los años veinte y cinefilo entusiasta, en sus simpáticas narraciones sustituyó a París por Hollywood como el rito de pasaje indispensable para el artista adolescente. Dejando para otra ocasión esas libertades de la imaginación que se permitió como cuentista en *La inútil curiosidad* (1923), *Cibé Ferrati, inventor* (1923) y *El honor del ridículo* (1924), Noriega Hope, al fundar "La Novela Semanal" en las páginas de su periódico ofreció a la narrativa mexicana la insólita posibilidad de dirigirse al gran público más allá del antiguo folletón. Esa exigencia de concentración y brevedad permitió el debut de Arqueles Vela y Gilberto Owen.

En *Las 18 Novelas de "El Universal Ilustrado"* (INBA, 1969) que recopiló Francisco Monterde se incluye a Armando C. Amador, Carlos Barreda, Juan Bustillo Oro, el abate José María González de Mendoza, Daniel Cosío Villegas, Antonio Helú, Manuel Horta, Xavier Icaza, Gregorio López y Fuentes, Eduardo Luquín, María Enriqueta Camarillo de Pereyra, Monterde, Noriega Hope, Owen y Félix F. Palavicini.

Esta sorprendente ecúmene de políticos soñadores, anticuarios colonialistas, narradores indigenistas, poetas del modernismo y autores de vanguardia se dio a conocer entre 1922 y 1925. Los jóvenes que editarían *Contemporáneos* ya tenían acceso a los prosistas de vanguardia no sólo a través de Noriega Hope sino por la colección "Nova Novorum" de

la *Revista de Occidente* que publicó *Víspera del gozo* de Pedro Salinas, *Luna de copa* de Antonio Espina o *Estación ida y vuelta* de Rosa Chacel entre 1926 y 1931. Más allá del contacto con Jarnés y Chabás no olvidamos la frecuentación directa de Gide, Cocteau y Giraudoux en la *Nouvelle Revue Française*.

El ambiente literario internacional estaba, como hemos visto, propiciando lectura y escritura de novelas líricas. Arqueles Vela, estridentista, nunca gozó del reconocimiento de los Contemporáneos —como el que dieron, justos pero de mala gana a Manuel Maples Arce— y tras *El café de nadie* (1926) el amigo de Jarnés se deslizó hacia un nacionalismo radical que tuvo sus días más virulentos durante el cardenismo. En *La señorita Etcétera* y en *El café de nadie* Vela combinó con éxito la obediencia debida a la novela lírica y al apremio vanguardista. Su autodefinición es precisa: "La novela corta, los poemas sintéticos, no son sino producto de nuestra reducción y después de aventurarnos a vivir la vida de los personajes en las novelas, estamos neurasténicos y preferimos lo mínimo, lo que en unas cuantas páginas no deja el cansancio de trescientas".⁶

Lírico y futurista, Arqueles Vela no podía ir más allá de la revelación. Trotsky, que fue un buen crítico literario, en hora temprana, se sorprendió de la naturaleza periférica de los movimientos futuristas y dadaísta: Marinetti era italiano, Maïacovski ruso y Tristán Tzara rumano. De igual manera olvidamos que Maples Arce, List Arzubide y Arqueles Vela venían de Xalapa, Puebla y Guatemala y que para ellos la urbe moderna no sólo fue un descubrimiento estético sino una confrontación lumínica de carácter vital. El propio Salvador Novo, cronista de la ciudad por excelencia, pasó su adolescencia en la provincia y es un aldeano a quien muestra la *Nueva gran-deza mexicana* en 1946.

En *El café de nadie* Arqueles Vela edifica una mitología espacial para la Estridencia y la clausura. Su imagen de la ciudad como materia prosaica cava un abismo entre la mirada ática del joven Alfonso Reyes y la velocidad cinematográfica de Novo en *El joven* de 1928. Los separa un siglo. El siglo de las vanguardias: de la buhardilla del acomodado solitario que imagina una ciudadela ateniense al hombre de la muchedumbre que se enamora de los signos luminosos de la ciudad tan oscura.

Guillermo Sheridan documenta que fue precisamente Novo quien en 1924 acicateaba a sus amigos para que escribieran novelas. Era necesario distanciarse tanto de la escritura colonialista como de la retórica de la Revolución mexicana. Y la "crisis de 1925" exigía cerrar filas contra Ortega y Gasset. Pero a diferencia de sus amigos en España y América los jóvenes Contemporáneos, a excepción de Torres Bodet, desistieron de la novela lírica hacia 1930. ¿Por qué? Ellos conculcaron la importancia de aquellos "ejercicios juveniles" y como la crítica posterior, aducieron razones exógenas a la creación literaria para explicar sus novelas líricas, ya fuera como provocaciones contra la novela revolucionaria o como reacción crítica antiorteguiana. Nosotros creemos que aquellos textos ocupan una función más importante en su itinerario intelectual.⁷

El caso de Salvador Novo es ejemplar en la medida en que se desplaza de la imaginación prosística de sus amigos.

⁴ Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura "revolucionaria"* (1925), FCE, México, 1989.

⁵ Luis Mario Schneider, *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*, INBA, México, 1970, p. 168.

⁶ Ibid., pp. 84-85.

⁷ Guillermo Sheridan, *Monólogos en espiral*, INBA, México, 1982.

Fue el prosista más importante de su generación gracias a que no necesitó liberar su yo lírico. Amaba ese mundo exterior compuesto de electricidad sin culto por los aparatos técnicos que sonrojaron a la Estridencia, elogio de la velocidad sin accidentes teatrales sobre la pista y placer por la calle sin lamentaciones por el paso del tiempo, la corrupción de las costumbres y la destrucción de los edificios. Es difícil soportar las memorias de cancillería que escribió Torres Bodet mientras que las *vidas* de cortesanos que nos legó Salvador Novo siguen abriendo el apetito de los comensales de nuestro tiempo. No es gratuito que sea un enfermo el que se levanta y sale a fundar la ciudad moderna en *El joven*, como si Novo hubiera querido dejar atrás los achaques de la antigua melancolía.

II

El 6 de agosto de 1926 apareció *La llama fría* de Gilberto Owen en "La Novela Semanal" con una ilustración de Duhart. La anodina meditación sentimental de Owen no mereció comentario por escrito de ninguno de sus amigos. Solo, el poeta de *Perseo vencido* (1948) comenzaba la búsqueda de su yo lírico.

En ese año Gilberto Owen insiste con *Novela como nube*, emblemática entre las novelas líricas que escribieron los Contemporáneos. Torres Bodet la saludó desde la revista *Contemporáneos* y más que hablar del texto resalta la honrosa heráldica que lo procede: atacar a Ortega y Gasset y ser descendiente de Rémy de Gourmont, de Philippe Soupault, de Giraudoux y de Proust entre los franceses y de Salinas y Jarnés en España.

Jaime Torres Bodet no se detiene en las dos figuras más evidentes de *Novela como nube*: el héroe griego Ixión y el escritor francés André Gide. En el primer caso Owen sigue la habitual convención metafórica que identifica a cualquier personaje de la mitología con la modernidad y en relación a Gide le basta asegurar, en las primeras líneas, que "¿quién no ha leído a Gide?".

Ixión, hijo del rey lapita Flegias, traicionó a su futuro suegro Deyoneo y lo quemó en la víspera del banquete nupcial. Por razones incomprensibles para nosotros Zeus perdonó a Ixión y hasta lo invitó a compartir su mesa. El pendenciero Ixión traicionó a su salvador intentando seducir a la ansiosa Hera. Zeus adivinó las malas intenciones de Ixión y aprovechando su ebriedad logró que se dejara engañar con una falsa Hera en la forma de una nube. Mientras Ixión pervertía la imagen Zeus lo sorprendió y ordenó a Hermes que lo azotara sin clemencia. Ese fue el destino del primer e involuntario iconoclasta de Occidente y desde entonces Ixión gira atado a una rueda ardiente en el firmamento.

Ixión satisface su deseo con una nube. Con una ficción que se desintegra. Sumando una lectura superficial de *Los alientos terrenales* de Gide con el mitema recogido por Apolonio de Rodas y Píndaro, encontramos ante la esencia, poco original, de la *Novela como nube* de Gilberto Owen: sólo la imaginación satisface al deseo.

Novela como nube sigue con exactitud el decálogo lírico de Benjamín Jarnés: "El novelista deberá ser siempre un poeta viajero. Como todo viajero desfallecerá, se sentará a descansar, olvidando un poco al Hermes alado que lo guía,

pero colgado al cinto llevará siempre su generoso vino lírico. Un sorbo le bastará para curarse del cansancio".⁸ y habrá de generar la atmósfera que para Ricardo Gullón es la precisa en la novela lírica hispánica, "estampas, escenas, cuadros... exposiciones apenas figurativas, indicaciones de vocación espacial: estatismo, temporalidad suspendida, figuras inmóviles moviéndose lentísimas entre la metáfora y el símil".⁹

Novela como nube consta de dos partes ("Ixión en la tierra" e "Ixión en el Olimpo") y de 26 estancias, la última en el Tártaro, especie de purgatorio en la tierra en muchas variantes grecolatinas del mito. Owen logra una concentración lírica muy ajena a la prosa mexicana de sus días pero el destino "trágico" de su Ixión (Ernesto) es tan triste como cualquier domingo. "Su rueda de Ixión será el matrimonio" dice Owen, tras hacer dudar a su héroe entre mujeres tan alternativas como efímeras...

Es escandaloso recurrir a la desprestigiada distinción entre forma y fondo pero ante *Novela como nube* y *Dama de corazones* (1928) de Villaurrutia no queda más que rendirse ante la evidencia. Los jóvenes poetas utilizan sus novelas líricas como un alarde cultural frente a un medio cultural pedestre pero al hacerlo reproducen tensiones añejas, no resueltas, que datan de nuestro precario romanticismo y del juego modernista que lo superó. Owen y Villaurrutia, víctimas de una represión sexual e intelectual muy acerba están muy lejos del *inmoralismo* que leen. A Gide sólo lo siguen hasta *Isabelle* (1911), trasunto de *Los papeles de Aspern* de James, donde aparece otra mujer - nube inasible y efímera como los papeles que se desintegran cuando los toca un filólogo. El Gide experimental, virtuoso en tantos registros, que nace con *Los sótanos del Vaticano* (1914) no les interesa.

En *Dama de corazones* la debilidad que Villaurrutia exhibe es más enfadosa que en Owen. Sin el cuidado estilístico de aquél y sin la elemental coartada mitológica Villaurrutia no va muy lejos. Sus dubitaciones ante la mujer dan lástima comparadas con el tradicionalismo de un ateneísta precoz como Carlos González Peña que en *La fuga de la quimera* (1919) enfrenta de manera más firme aquellos crímenes de alcoba que para los jóvenes Contemporáneos son tenues dolores metafísicos. Owen y Villaurrutia confunden las circunstancias con las costumbres y la penuria existencial con la ansiedad ontológica. Desterraron de su prosa a la Hembra del Estiercol del modernismo *noir* pero no por fidelidad al "amor cortés" como escribió un despistado sino por ignorancia explícita y mal fundado buen gusto.

¿Es justo rechazar *Novela como nube* y *Dama de corazones* como las tonterías adolescentes de dos grandes poetas? No. La comodidad de la retrospectiva encuentra en esas novelas las partículas que alcanzarán la sustancia formidable tanto de *Perseo vencido* como de *Nostalgia de la muerte*. Las estancias líricas de *Novela como nube* son la prehistoria de las 18 jornadas de "Sinbad el Varado" y en los nocturnos de Villaurrutia las viejas costumbres asediadas en su pequeña novela son expuestas al desnudo más cruel. Torres Bodet, cuando saludó amistosamente las prosas de sus amigos en la revista *Contemporáneos* fue profético. La inmovilidad que atribuye al estado de gracia en *Novela como nube* es un

⁸ Dario Villanueva, *La novela lírica*, tomo I, Taurus, Madrid, p. 12.

⁹ Ricardo Gullón en Dario Villanueva, *op. cit.*, p. 248.

cheque endosado que Owen cobra veinte años después deteniendo el mundo para que Sinbad no viaje y el desasosiego hiperquinético de Villaurrutia alcanza el silencio y la permanencia en esa galería de estatuas que son la *Nostalgia de la muerte*.

La crítica contemporánea identifica a la novela lírica como una variante perversa del *bildungsroman* o novela de aprendizaje. Si tal perversión existe debe ser que el autor, no el personaje, es quien aprende no a vivir, sino a crear. Algunos analistas dotan a la novela lírica de las virtudes del orfismo y si es así no cabe duda que *Novela como nube* y *Dama de corazones* fueron para Owen y Villaurrutia las promesas que Hades arrancó a Orfeo para volver a la tierra: no mirar hacia atrás hasta que Eurídice no viese la luz del día. En *Las metamorfosis* Ovidio acotó con malicia que Hades ordenó a Orfeo, por encima de todas las maldiciones, la predicación de otro amor sobre la tierra.

III

Jaime Torres Bodet fue el único que perseveró en la novela lírica. Publicó seis libros entre *Margarita de Niebla* (1927) y *Nacimiento de Venus* (1941). También fue el único que tuvo oportunidad de renegar de ellas en vida pues las excluyó de sus *Obras escogidas* de 1961.

Se insiste en que Torres Bodet era entre los Contemporáneos el que tenía mayor "empaquetado" de novelista. La palabra no suena muy bien pero es exacta. La etimología habla de "meter en un bulto, formar un paquete" y desde el francés antiguo, *empecher* es "estorbar, impedir, anteponer un fardo o crear un lío". La narrativa de Torres Bodet es la obra de alguien que sabía exactamente lo que quería y cómo hacerlo. Conocía mejor que Owen y Villaurrutia la realidad novelesca pero la ausencia de imaginación en sus novelas las vuelve más intolerables precisamente por lo que hay de cálculo literario en ellas. *Margarita de Niebla* tropieza con el mismo costumbrismo mal disfrazado que arruina la novela en Villaurrutia: sus amadas inmóviles escapan a la perversión de las costumbres para caer en la confusión de los sentidos. Es posible seguir a José Emilio Pacheco cuando escribe que en Torres Bodet aparecen por primera vez entre nosotros técnicas narrativas modernas como la disolución del personaje, ruptura del tiempo lineal, monólogo interior e imágenes sinécticas¹⁰. Pero las innovaciones de Torres Bodet fueron estériles. Los ríos de la novela no siempre llegan con ventura al mar de la tradición. Afirmar lo contrario permitiría suponer que las dualidades femeninas de un Juan García Ponce vienen de *Dama de corazones*.

Las novelas de Torres Bodet son agua estancada. A veces tan turbia que impiden a Narciso detenerse en busca de su reflejo (función evidente de la novela lírica). Así sucede con *La educación sentimental* (1931) donde el préstamo de Flaubert es una ocurrencia que raya con la vulgaridad. En otro texto [también de 1931] Torres Bodet logra una novela muy legible como es *Proserpina rescatada*.

La prosa lírica de Torres Bodet pide el contraste con *La ruca de aire* (1930) de José Martínez Sotomayor. José

Gorostiza, María Elvira Bermúdez, Guillermo Sheridan y Alberto Ruy Sánchez han ido revelando paulatinamente la naturaleza de la más eficaz de nuestras novelas líricas. Martínez Sotomayor (1895-1980) colaboró eventualmente en *Contemporáneos* y allí mismo Gorostiza lo aclamó en junio de 1930. Tras rendir el consabido tributo a Jarnés y Gide el reseñista alaba *La ruca de aire* tanto por su clasicismo gideano como por su mexicanidad.

José Gorostiza acierta en cuanto a Gide pues Martínez Sotomayor, a diferencia de Owen y Villaurrutia, no confundió el yo lírico con el yo autobiográfico. El monólogo interior de Anita en *La ruca de aire* no es una máscara del poeta, sino una figura literaria autónoma, que funciona según leyes propias y se desdobla en ángel o demonio siguiendo su propia lógica. El propio Gide distinguía cuidadosamente *récit*, *nouvelle* y *roman*. Dejó muy claro a Roger Martin du Gard que *Los monederos falsos* era su primera novela.

En cuanto al mexicanismo que Gorostiza encuentra en *La ruca de aire*, apartando ciertos giros toponímicos e idiomáticos que Martínez Sotomayor usa con naturalidad, el comentario viene a cuenta más bien por la querella que el futuro autor de *Muerte sin fin* sostenía entonces con sus amigos.

Sólo algunos de los personajes líricos de Torres Bodet gozan de la profundidad que Martínez Sotomayor logra en Anita. No son las mujeres de *Margarita de Niebla* ni esa exaltación tan pálida de la amistad masculina de *La educación sentimental* las mejores prendas narrativas de Torres Bodet. La más factible de sus novelas es *Proserpina rescatada* y su mejor personaje es la propia Proserpina Jiménez. Sheridan precisa la belleza lírica de ese texto. Nosotros agregamos que en *Proserpina rescatada* hay un sistema novelesco donde es posible un tránsito fluido de situaciones y hay un elemento difícil de encontrar en la novela lírica: un personaje menor independiente como mister Lehar (tan es así que Torres Bodet escribió un retrato de éste a manera de secuencia).

La leyenda negra de Torres Bodet lo sigue aun sin el esfuerzo premeditado del comentarista. ¿Quién fue Proserpina en la mitología? Su origen romano es confuso y relacionada con los ritos agrícolas pronto fue superpuesta en la imagen de la griega Perséfone, hija de Zeus y Deméter en las tradiciones arcaicas o de Ceres después. Fue raptada, por Hades o Plutón y conducida a los infiernos en calidad de concubina. Su padre Ceres intentó el rescate acudiendo a todo dios y cuando logró la ayuda de Júpiter la golosidad de Proserpina anuló las posibilidades de su liberación. Ceres, obstinado, arrancó una solución parcial a las altas potestades: su hija viviría seis meses del año en la tierra y los restantes junto a Plutón en el averno.

Figura de naturaleza órfica, capaz de viajar entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, Proserpina encarna la desdicha del raptó lo mismo que la fatalidad de nunca pertenecer plenamente a nadie. Dividida, como el Ixión de Gilberto Owen, Proserpina es una ilusión jamás poseída. ¿Cómo rescata Jaime Torres Bodet a su Proserpina?

El personaje logra la amistad de Proserpina, quizá su amor, pero jamás el matrimonio. La rescata mediante la muerte, interrumpe sus viajes semestrales al más allá gracias a la vana posesión de la memoria. El rescate de Proserpina es una victoria vacía. Aquí Jean Giraudoux es a Torres Bodet lo que Gide a Gilberto Owen. La facilidad con que ambos se sirvieron

¹⁰ José Emilio Pacheco, "Torres Bodet, contemporáneo" en Miller, *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*, UNAM, 1976.

de la mitología para resolver líricamente problemas morales queda compensada con la profunda empatía que encontraron en sus héroes culturales. Abruña encontrar vida y obra de Torres Bodet condensada en la primera novela de Giraudoux, *Simón el patético* (1918), cuyo protagonista pasa de la escuela de lo sublime al triunfo del patetismo.

IV

Los jóvenes Contemporáneos, antes de escribir sus grandes poemas, reconocieron la verdad iniciática del antiguo principio del relato. Existimos en la medida en que nuestra aparición en el mundo nos es explicada como una trama entre el pasado y el porvenir. Poetas, se sirvieron de la novela lírica para aprender de sí mismos y crear una máscara para defenderse de la agresividad de los otros, misma que les otorgó potestad como legisladores únicos y divinos de su universo creador.

Se sirvieron de los mitos clásicos con idéntica legitimidad que el resto de los escritores modernos. Jugó en su contra un país sin tradición de la novela y con una cultura crítica atrofiada. Aunque la poesía los recompensó generosamente, esa liberación hubiera sido más compleja sin sus novelas líricas. El fastidio que nos producen puede explicarse ampliando para su narrativa las palabras de Octavio Paz sobre el teatro de Villaurrutia: "En las notas de escenografía, Villaurrutia insiste en el 'buen gusto' de los muebles y del decorado. ¿Cómo pudo olvidar que el buen gusto de hoy es lo cursi de mañana? El lenguaje que hablan sus personajes nos parece tan remoto como los muebles entre los que se pasean y tan lleno de polvo como los fatuos espejos donde se espían. Teatro psicológico sin conflictos de clase, generaciones o ideas. Es el mundo cerrado de las familias de la clase media alta que conserva todavía las maneras afrancesadas de comienzos de siglo. Mundo de papás y de hijas, mamás e hijos, cuñadas y hermanos. En un ángulo, discretos criados que nunca cometen una falta de lenguaje o de tacto. La figura que rige a esta sociedad hermética, minúsculo sistema solar, es el círculo. Natural y previsiblemente, en un momento del diálogo —recurso repetido en dos o tres ocasiones— un cínico observa que se trata de un círculo vicioso. No demasiado. El código de esas familias es el mismo de Villaurrutia: la decencia, el decoro, la reserva. Formas púdicas del orgullo. Los personajes hablan como los héroes de las comedias francesas pero su moral es tradicional, criolla, hispánica. Las pasiones que los sacuden son las que ponen en peligro la santidad del hogar y la integridad de la familia: el adulterio, y más insinuado que declarado, el incesto. Las alusiones a otras inclinaciones sexuales son más bien vagas".¹¹

Calumniados como "poetas puros" los jóvenes Contemporáneos eligieron como héroes culturales más a novelistas y a pensadores que a poetas. Se alimentaron de Gide, de Julien Benda y de otros espíritus combativos que les daban esa fuerza que necesitaban. Descubrieron a Proust, a Paul Morand, a Raymond Radiguet y al olvidado Pierre Mac Orlan en quien Owen tanto pensaba. Tradujeron y montaron a Cocteau y a Giraudoux. Cuando sus enemigos invitaron a Breton o Artaud a México se dieron el lujo de ignorarlos. Más tarde,

quizá, pasados los días de la pólvora, admiraron la reticencia de Eliot o de Paul Valéry.

Una coda indispensable a la novela lírica de los Contemporáneos es el *Diario de mis sueños* (1932-1948) que dejó Bernardo Ortiz de Montellano. Al asumirse como *écrivain raté* el doctor procedió en el sentido inverso que sus amigos: no quiso construir su yo lírico, sino diseccionarlo hasta comprender una ausencia de obra sin recurrir a la oniromancia.

En 1912 Valle-Inclán entendió que Pérez de Ayala se proponía una nueva "corte de amor", que implicaba la cópula entre la novela y la poesía como antes había sucedido con la épica o la comedia. Gilberto Owen lo comprendió a su manera desde *Novela como nube*. Él sabía que Ixión tuvo un hijo con la Hera ilusoria, llamada Nefele y que el niño fue el monstruoso Centauro, origen de la estirpe de los hombres-caballo. Como Quirón, esa primera novela lírica es híbrida y sabia, hija de las nubes como todas las prosas de la adolescencia, resultado de los connubios clandestinos y fugaces entre poesía y novela. □



¹¹ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978, pp. 37-38.