

Los Contemporáneos de México: Ulises como símbolo

Rosa García Gutiérrez

en realidad sólo existe un texto en el que alguno de los Contemporáneos se refiera explícitamente a México llamándolo Itaca y sin embargo fueron muchos los años en que el símbolo de Ulises orientó la vida literaria de la mayor parte del grupo. Se trata de una carta que en 1929 Gilberto Owen escribió desde Nueva York a Xavier Villaurrutia y en la que entre otras cosas decía: "Europa como navío -de Alemania casi, de no más de Italia para acá-, es la tradición viajera de Odiseo. Los Estados Unidos son nave también, sólo que aún no han levantado anclas. Pero ya mero, nomás que acaben de consultar el vuelo de los pájaros. Y Manhattan sobre todo ya va saliendo de la bahía". Y añadía: "Todo para decirte que no me siento moverme entre extranjeros, y que estaría *Ulises* aquí en su patria, es decir, en todas partes menos en Itaca"¹.

Ulises fue el nombre de la revista que desde mayo de 1927 hasta febrero de 1928 coordinó la que fue la fase más buscada y conscientemente grupal de los Contemporáneos, meses en que sus escritos estuvieron coordinados por un deseo compartido de participación cultural en la vida pública mexicana. Desde Nueva York, Owen se planteaba la posibilidad de reeditar internacionalmente la revista, cuyo impulso sentía vivo; veía en New York el lugar perfecto para la reedición, y aludía indirectamente a las hostilidades que la primera edición de *Ulises* había recibido en su patria, en su lugar de origen, en México-Itaca. ¿Y por qué Nueva York? porque comenzaba por entonces a asumir como propia "la tradición viajera de Odiseo" que, como programa literario, proyecto vital y propuesta nacional los

Contemporáneos habían presentado en esa su primera revista como grupo a la que muy intencionadamente llamaron *Ulises*.

Para saber cómo entendía Owen esa tradición viajera -literaria e intelectual- que identificaba con Europa y quería para México a través de la revista de su grupo, para saber qué fue *Ulises* para estos escritores y cómo llegaron a asumir el prototipo del héroe griego como modelo de comportamiento intelectual y símbolo de su condición de escritores mexicanos, habría que remontarse a sus años de formación. Porque además de la típica revista vanguardista, *Ulises* fue, por su nombre, un modelo, un emblema y un canal de expresión para un conjunto de escritores que a través de ella quisieron hacer públicas, por una parte, una determinada concepción de la literatura en general y de la mexicana en particular, y por otra, un modo de servicio puramente intelectual y artístico al desarrollo de la nación, alternativo a la política nacionalista que se instauraba desde 1924 bajo la presidencia de Plutarco Elías Calles. Un símbolo complejo, de gestación lenta, cuyo origen hay que buscar en los años universitarios de los Contemporáneos.

Cuando en 1920 José Vasconcelos se hizo cargo como rector de la Universidad de México y un año más tarde fundó y dirigió la Secretaría de Educación Pública, los adolescentes Contemporáneos terminaban sus estudios en la Preparatoria y comenzaban a estudiar en la Universidad. Tras la fase armada de la Revolución, se pretendía la regeneración cultural de México y Vasconcelos fue el encargado

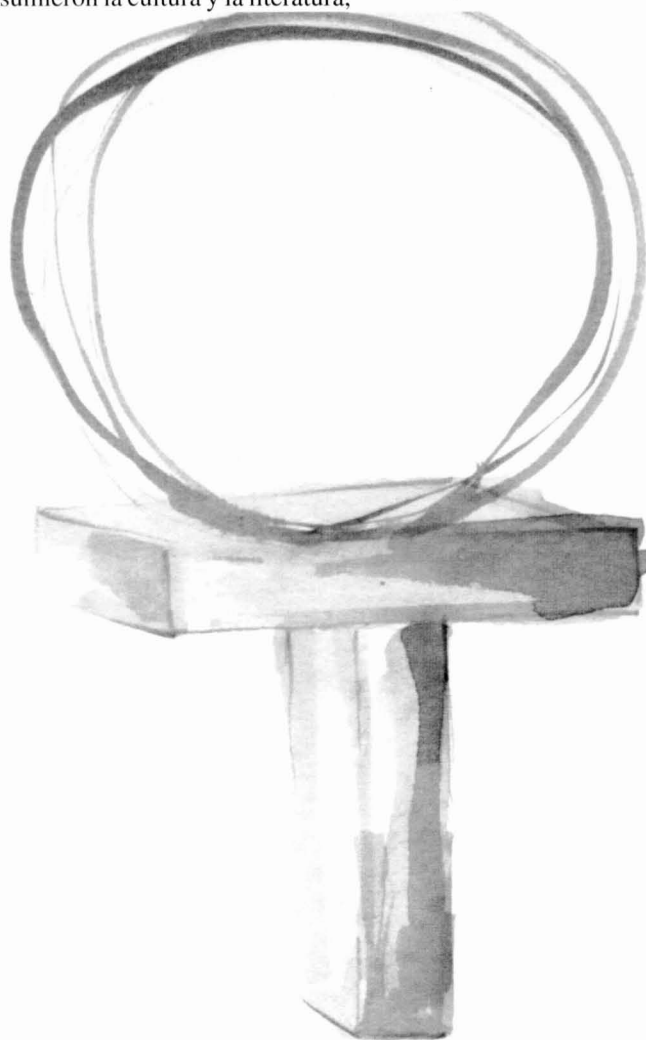
de coordinar los esfuerzos, trasladar a la literatura y el arte el nuevo México resultante de la Revolución. En este proceso, la importancia que la juventud como tal tuvo fue enorme. Como dice Enrique Krauze, "la Revolución, como todas las revoluciones, tenía entonces la virtud inicial de lanzar a la arena pública, a los puestos de responsabilidad, a los hombres más jóvenes capaces de ver lo nuevo y emprenderlo"². Y entre esos jóvenes se encontraron la mayoría de los futuros Contemporáneos, que justo entonces empezaron a conocerse y entablar sus conflictivos y productivos lazos de amistad. Entre otros colaboradores, Vasconcelos puso a trabajar con él a esos "jóvenes elegidos" a los que les dio poder efectivo y representatividad. Torres Bodet, por ejemplo, fue su secretario; Gorostiza codirigió la colección *Cultura*, y Novo formó parte del Departamento de Bellas Artes. Desde entonces los Contemporáneos asumieron la cultura y la literatura,

no como servicio estatal en el sentido de propaganda política del Estado, pero sí como servicio nacional: como "aristocracia intelectual" cuyo "desinterés" puede ser "tan útil a la sociedad" como el "trabajo" de la clase profesionalista, según escribía Gorostiza en *El maestro* en 1921³.

En sus memorias Daniel Cosío Villegas se refiere así a la gestión de Vasconcelos:

Lo verdaderamente maravilloso de estos años de 1921-1924 fue, sin embargo, la explosión nacionalista que cubrió todo el país. Desde luego, era un nacionalismo sin la menor traza de xenofobia. No era anti nada, sino pro México⁴.

Y verdaderamente, Vasconcelos gestó un ambiente positivo de creación y puesta en marcha, en el que a nadie se le negó su específico modo de



entender artística o literariamente lo que se había establecido como objetivo prioritario: la mexicanidad y el sentimiento nacional. Pero no supo percatarse del contradictorio apoyo que otorgó a una juventud menos homogénea de lo que creía, en la que pensó para realizar su proyecto de renovación y a la que contagió su optimismo constructivo. El estridentista Maples Arce recordaba en sus memorias esta circunstancia:

Era el Vasconcelos revolucionario que impulsó la obra muralista de México, haciendo brillar a los pintores y llevando al público los libros fundamentales de la cultura universal. Espíritu contradictorio, sin embargo, favorecía a las camarillas hábiles para la simulación y la ambigüedad⁵.

Con "camarillas hábiles para la simulación y la ambigüedad" Maples se refería a los Contemporáneos, en relación con los cuales la palabra "ambigüedad", con connotaciones sexuales, se generalizó en la segunda mitad de los años veinte; en el párrafo, Maples situaba a los Contemporáneos en contraposición al muralismo, a pesar de su común origen bajo la protección de Vasconcelos, lo que se explica por el desmoronamiento, desde 1923, del aparentemente homogéneo edificio vasconcelista. En mayo de ese año tuvo lugar un Congreso de Escritores y Artistas y con él se abrió, en palabras de Claude Fell, un doble debate: "¿Cuales deben ser el lugar, el papel y las responsabilidades de un intelectual mexicano en la sociedad postrevolucionaria? y ¿De qué fuentes ha de nutrirse y qué temas debe preferir, teniendo en cuenta el contexto cultural nacional?"⁶. En el Congreso, Vasconcelos fue testigo por ejemplo del cuestionamiento de su política editorial al solicitársele que restringiese las importaciones de libros europeos. Frente a los clásicos grecolatinos, Shakespeare, Goethe, Tolstoi, Tagore o los clásicos y contemporáneos españoles, que difundieron masivamente las editoriales creadas por Vasconcelos en 1921, en el congreso se pidieron más "buenos libros mexicanos" sobre "temas mexicanos" y para un "público mexicano"⁷. Pero existió, además, otro punto de discusión en la gestión de Vasconcelos: su actitud hacia España y la literatura española. Para favorecer la cultura mexicana, Vasconcelos proponía leer a los españoles, por ejemplo a Galdós, al que calificó "genio literario de *nuestra raza* en los últimos tiempos"⁸, o el Quijote, "libro sublime donde se revela el temperamento de *nuestra estirpe*"⁹. Este

hispanismo cultural, heredado de sus años ateneístas, acabaría enfrentando a Vasconcelos con otros intelectuales y artistas que en los veinte retomaron con apasionamiento, y más por razones políticas que culturales, un antihispanismo que les llevó a definir lo mexicano mediante la negación de lo hispánico. Tal fue el caso de Diego Rivera, uno de los más fieles colaboradores de Vasconcelos, que hacia 1923 se distanció de él, en parte por su odio caústico hacia la herencia española en la cultura mexicana. Durante el Congreso la heterogeneidad de las posturas culturales en México y para México se hizo palpable. El Doctor Atl habló de "escisión" entre los pintores "estrechamente asociados desde 1921 a la acción revolucionaria" y los escritores "al margen de tales actividades"¹⁰. En atención a quejas parecidas, desde 1924 se inició un proceso de construcción paralelamente crítica y literaria de una literatura mexicana más afín a los conceptos de arte difundidos por los pintores que a los establecidos por los poetas. Además de comenzar la politización explícita del Estridentismo y su aproximación a los muralistas, diciembre de 1924 es la fecha oficial del nacimiento de la Novela de la Revolución como concepto. A partir de ese año, la literatura y la cultura concebida en los términos de los Contemporáneos se convirtió en minoritaria.

Con el inicio en 1924 de la presidencia de Calles, antihispanista y mexicanista exacerbado, Vasconcelos abandonó la política y con su ausencia se abrió el espacio para cuestionar el prestigio que él había concedido a los jóvenes futuros Contemporáneos como representantes de la cultura nacional. Desde un punto de vista literario, la orientación mexicanista y politizada de la cultura acabó por mostrarse tal cual en la conocida polémica sobre el afeminamiento de la literatura mexicana. Escritores y críticos discutieron en los periódicos sobre la naturaleza de la literatura mexicana, sobre cómo debía escribirse en el México de los veinte para que esa literatura se correspondiese literalmente con lo mexicano. De la polémica, muy estudiada¹¹, interesan ahora dos de sus consecuencias: primero, el concepto de literatura mexicana viril, luego social y política, comprometida con la realidad nacional y netamente mexicana, para lo que se le exigió desterrar cualquier influjo literario extranjero, y centrarse en la mimesis de lo mexicano: su historia, su paisajes, sus gentes, sus costumbres. El modelo fue, como se sabe, la Novela de la Revolución, tomándose como prototipo *Los de Abajo*.

Y segundo, el inicio de una campaña de críticas contra los Contemporáneos y su opción literaria. Se les llamó afeminados con doble intención; se explicitó groseramente la homosexualidad de algunos de ellos en periódicos, conferencias, revistas, caricaturas e incluso murales; y se acusó de escapista, antinacionalista, extranjerizante y traidora a la patria a su literatura: una literatura que pretendía ser moderna y apolítica, estar en sincronía con la del resto de los países modernos, y que para ello se abría a las influencias extranjeras, no tanto para inspirarse en ellas, aunque también, como para situar literariamente a México en el contexto de la modernidad cultural occidental, sin que esto fuese en detrimento de la expresión de lo mexicano.

A partir de entonces la situación cultural se agravó: se estereotipó un arte oficial de México representado por el muralismo, el concepto Novela de la Revolución y los poetas sociales -los futuros agoristas-; se fijó su mexicanidad identificándola, no ya con México y su historia, sino con esa circunstancia histórica y política específica que fue la Revolución; y se la definió frente a cualquier influjo extranjero -fundamentalmente hispánico por el pasado colonial- lo que llevó a una recuperación artificial del pasado prehispánico que los Contemporáneos consideraron manipulación, falsificación y folclorización de un legado indígena que en la realidad cotidiana seguía conservándose al margen. En este contexto de insultos y críticas, la situación de los Contemporáneos no resultó fácil. En 1925 Villaurrutia sufría una crisis como escritor, paralizado por esa su natural "acidia" que tan bien ha descrito Octavio Paz¹², y por el hostil ambiente literario, el rumbo cultural que tomaba el país. En octubre de ese año, Villaurrutia recibió carta de Alfonso Reyes, mentor de los Contemporáneos desde la distancia, entonces en París. En ella Reyes se hacía eco de la crisis de Villaurrutia y le instaba a seguir escribiendo, a no perder la fe en su literatura a pesar de los insultos, a soportar su condición de escritor incomprendido como un sacrificio en beneficio de su patria:

Sé muy bien que uno de nuestros males es la falta de respiración. Nunca hemos contado -los escritores- con la prensa. Además el primer año de cada nuevo presidente es el año de la "lucha por la vida", de la envidia y todo eso... No se ahogue usted ahí. Haga un esfuerzo, y salga un poco a correr el mundo. Pero, si es de veras usted sabio, no corte

nunca sus amarras, vuelva con frecuencia al país (cada dos años) y piense que la vida en el extranjero es, en el fondo, un vicio. ¡Oh feliz culpa! Ella nos ayuda a vivir sin ciertas pasiones inútiles ¡La política! ¡La pervadiente política! ¡Mi bestia negra, nuestro enemigo! ¡Y pensar que estamos todavía tan lejos -por lo poco evolucionado del medio- de poder vivir de nuestra pluma! El teatro y la novela nos emanciparán paulatinamente. Mientras no se haga este milagro, no sé, no sé.(...)

¡Cuanto quisiera poder verlo! Usted no sabe con qué dolorosa inquietud pienso en la generación que usted representa a mis ojos. Ya le habrán dicho a usted muchas veces esa honrada vulgaridad: que viviendo lejos, se aprende a amar a la patria.(...)

Pero no quiero que nuestro diálogo sea lamentos siempre. Usted siga leyendo y escribiendo, sin levantar la cabeza. O mejor aún (remedio del navegante para no marcarse), levántela demasiado: mire a lo lejos: no se quede con los ojos fijos en lo que está cerca. Siéntase en comunicación con el mundo, y olvídense del barrio en que vive. Mi Dios, nuestro Dios feroz y valiente nos ha dicho: "Te salvaré, pero has de olvidar la casa de tus padres y el nombre de tu pueblo". La idea, la vocación, el espíritu -lo que fuere- es una sirena más: tiene que sacarnos de casa entre las protestas de los vecinos.

Sea firme en su vocación, sea fiel a sí mismo!¹³.

Con su carta Reyes pretendía reorientar la vocación literaria de Villaurrutia. Le proporcionaba un programa de actuación -viajar, salir de la patria, contactar con el mundo-, lo que debía entenderse en sentido real y también figurado: el escritor es un navegante, un "viajero alado" había dicho Baudelaire, que como tal debe visitar a través de lecturas y escrituras la patria universal de las letras; le proporcionaba una meta, un fin para ese viaje: la patria, servir desde la literatura a la modernización y al progreso de la nación; y le hacía advertencias de veterano al presentarle esa tarea como un sacrificio que lo obligaría a desterrarse real y simbólicamente del país, como una misión incomprendida que debía desempeñarse heroicamente a pesar de las "protestas de los vecinos". Comparaba además Reyes esa vocación literaria con las sirenas que atraían con sus cantos a Ulises, propiciando la identificación entre el viajero legendario y ese viajero escritor en que debía convertirse Villaurrutia. Y sugería la novela y el teatro como campos en los que trabajar para redimir culturalmente a México, en parte por ser los géneros más estancados entonces, en parte por su más directa conexión con el pueblo.

En realidad no era ésta la primera vez que Villaurrutia escuchaba hablar de Ulises como pretexto para definir al escritor puro como un heterodoxo social, un incomprendido que realiza una labor de envergadura en la modernización de los países, o de la necesidad que tiene el escritor de viajar por otros lugares y otras literaturas, de abrirse al mundo para que del cotejo surja lo individual y lo nacional espontáneamente. Pero fue en 1925 cuando se desvaneció el espejismo de su representatividad como joven poeta del nuevo México en vías de regeneración cultural, y sintió en carne propia el rechazo nacional, el asfixiante rumbo cultural oficial que México tomaba y del cual se le excluía. Entonces cobraron verdadero sentido las palabras que en octubre de 1923 el mismo Reyes -entonces en España y en contacto con la efervescente intelectualidad de la península, los herederos del krausismo y la filosofía de Ortega- había escrito también a Villaurrutia sobre "la necesidad de que el artista vuelva a trabajar para el pueblo" pero "no quedándose -claro está- en la sosa imitación de los productos inconscientes y de acumulación que son, actualmente, del gusto del pueblo"; ni "diluyendo el grano de sal folklórico (sic) en un caldero de agua tibia". Y añadía: "tarea delicada, misión sagrada en que tenemos que agotar nosotros nuestra vida. (...) Los que quieren crear y buscar el carácter propio, nacional, de una literatura, deben conservar la ventana muy abierta al paisaje exterior del mundo"¹⁴. Y también quizás entonces cobró nuevo sentido lo que André Gide, tan influyente ideológicamente en los Contemporáneos, había escrito en 1919 en sus *Pensées de mythologie classique* acerca de Ulises como alter ego del escritor. Para Gide, Ulises-Simbad era el hombre que aunque "añora Itaca", no tenía más remedio que abandonar su casa para "alimentar" su inquietud, para preservarse de la "tranquilidad", del estancamiento intelectual de su patria¹⁵. Al introducir a Itaca y la añoranza como eje central del mito, Gide subrayaba lo que Reyes había sugerido: el regreso a la nación como fin del periplo y la intacta conservación, a lo largo del trayecto, del sentimiento de verdadero servicio a la patria que motivó el sacrificio del viaje. A Villaurrutia, para completar definitivamente la simbología que sería la estructura de la revista *Ulises*, y aplicársela a sí mismo, sólo le quedaba darse cuenta de que ese echarse al mundo, salir del barrio y aguantar los insultos de los vecinos, esa añoranza por México-Itaca, también podía tener lugar sin salir de su propia habitación, rodeándose de libros y

ampliando sus lecturas. De Paul Morand aprendió Villaurrutia a practicar "le voyage autour de ma chambre", y con ello consiguió construir una cámara de aire personal dentro del territorio físico de México con la que paliar esa "falta de respiración" de la que hablaba Reyes.

En 1926, superada la crisis, Villaurrutia se propone dedicarse plenamente a la literatura con fuerzas renovadas y, casualidad o no, pone en práctica los consejos de Reyes. Decide entonces publicar con Salvador Novo una revista y llamarla *Ulises*. Ese mismo año Novo solicita a su superior en la Secretaría de educación Puig Casauranc dinero para *Ulises*, dinero que se le niega y se canaliza hacia *Forma*, revista de artes plásticas más afín al éxito del muralismo como representativo del arte nacional. A pesar de todo el símbolo estaba ya ahí gestándose y madurando en algunos de los poemas de *Reflejos* (1926), *XXPoemas* (1925) e incluso *Canciones para cantar en las barcas* (1925), en cuyo último poema Gorostiza se coloca bajo la advocación de Robinson y Simbad que, desde Gide, se habían convertido en otra forma de decir Ulises. En esos libros de poesía, sin embargo, el viaje y Ulises metaforizaban un proceso de búsqueda de identidad poética y espiritual individual, personal. Habría que esperar a la publicación de la revista en 1927, a su condición de medio de difusión y presentación pública de proyectos literarios, para que el referente ulisíaco se nacionalizase y convirtiese esa búsqueda poética y espiritual en colectiva, en mexicana. En la revista las referencias al viaje tantas veces leídas en Baudelaire, Gide y Reyes cobraron sentido más allá de la experiencia literaria y vital individual. Y Villaurrutia vió en *La Odisea* el símbolo perfecto para representar, por su condición de obra mítica y raíz de la literatura occidental, el tipo universal de literatura que su grupo se proponía realizar al crearla conveniente para México, y por el errabundo exilio del protagonista, su condición de escritores mexicanos desterrados por la opinión pública en su propia tierra, entregados al proyecto de encontrar, en ese destierro realizado por todas las literaturas del mundo, al final del recorrido, la verdadera expresión de lo mexicano, la Itaca fiel, en literatura.

Frente a la consolidación oficial del folclorismo, el mexicanismo y el indigenismo manipulado como arte nacional, los Contemporáneos presentaban a *Ulises* como una alternativa, como otro posible arte

nacional, como una muestra de lo que el grupo consideraba verdadera literatura mexicana. En *Ulises* aparecieron artículos y reseñas en los que la literatura en general se definía como espacio autónomo desvinculado de intereses políticos, sociales o morales, y la mexicana en particular como una literatura que por su propia tradición interna, más allá de circunstancias históricas y políticas, debía tender a lo universal y no a un nacionalismo cerrado que Cuesta calificaría años más tarde de importado. Al mismo tiempo que preparaban la *Galería de poetas nuevos de México* y la *Antología de la poesía mexicana moderna*, donde expondrían públicamente su visión particular de la historia reciente de la poesía en México, siguiendo quizás el consejo de Reyes, 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 explicable, 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. Por su parte, la fundación del teatro Ulises en 1928 es otro ejemplo de cómo entendieron los Contemporáneos en *Ulises* la literatura como una aventura, un abandono de los lugares comunes a través de la experimentación, y un instrumento de modernización del país. En su discurso inaugural del teatro Ulises, Novo definía así su fin: "tender un puente para que el gusto del público pasase, del año en que se encuentra detenido, al siglo que nos ha visto nacer"¹⁶.

Para explicar su programa de literatura nacional, moderna, universalista y apolítica frente a la nacionalista mexicanista, los Contemporáneos estructuraron *Ulises* en torno a ese ideario del viaje que venimos viendo. A cada uno de sus números lo precedió un epígrafe alusivo al tema que completaba y explicaba el emblema genérico Ulises¹⁷. Además, el mito de Ulises se enriqueció al fundirse con otro, el del hijo pródigo, que los Contemporáneos conocían desde su adolescencia y entonces, de alguna manera, se reinterpretaba. Novo y Villaurrutia lo tuvieron presente en la versión de Gide cuando publicaron, con quince años, sus dos primeros poemas; pero esa

primera vez (1919) ambos lo aplicaron a lo que entonces les preocupaba y unía como hijos pródigos, es decir, como seres marginales y disidentes: la homosexualidad. Cuando en 1927 Villaurrutia recupera el texto de Gide *El retorno del hijo pródigo* y lo traduce para publicarlo en *Ulises*, la marginalidad y la disidencia eran de tipo literario y eso dotó al texto de un sentido programático complementario con el viaje de Ulises. El texto de Gide, que es una variación de la parábola evangélica, recoge el momento exacto en que el hijo pródigo regresa al hogar. Entre otras cosas el texto trata de cómo sólo puede experimentarse amor verdadero hacia el padre-patria alejándose de él -"Padre, ya os lo dije, nunca os amé más que en el desierto"- y cómo sólo regresando tras una larga ausencia puede producirse el encuentro definitivo con el padre-patria -"¿habría podido encontrarte sin regresar?"¹⁸. No está de más decir que este significado "nacional" que *El retorno del hijo pródigo* adquirió en el contexto de *Ulises* se correspondió con el sentido originario que tuvo en Francia cuando se publicó (1907), donde tuvo lugar una verdadera disputa crítica -"querelle du retour" o "querelle de l'enfant prodigue"-, variante de un debate candente entonces: la expresión de lo nacional en literatura.

Más que comentar los epígrafes de la revista cuyos significados, a la luz de lo dicho, son obvios, convendría aclarar el subtítulo *Revista de curiosidad y de crítica* que acompañó al nombre *Ulises*. Cuando se habla de él se citan siempre las palabras en las que Villaurrutia o Novo se refieren a la curiosidad y a la crítica como móviles únicos de la revista¹⁹, pero se pasa por alto qué entendían ambos por crítica y curiosidad y cómo encajaban en la simbología de *Ulises*. La idea de curiosidad debe entenderse aplicada a la literatura y en relación con los conceptos de aventura, viaje, exploración que constituyeron la doctrina de *Ulises*. Ya en 1924 Gorostiza había descrito la poesía de López Velarde, al que el grupo consideraba precedente de su propia poesía, en relación con la curiosidad:

La obra de Ramón López Velarde se explica por una actitud de curioso. En la provincia, el hombre es una pieza de maquinaria: campesino, comerciante, poeta; pero el provinciano que viaja asume caracteres de descubridor o de conquistador. Eso era López Velarde, si se me permite dar a la palabra un sentido noble²⁰.

La curiosidad lo hace viajero, y el viaje convierte a López Velarde en descubridor, primero, "del color, el aroma y el sonido" y, más tarde, "del amor de las palabras". Pero después de haber viajado "descubriendo y adueñándose del mundo, como un niño", López Velarde "regresa" a México donde "descubre la patria *suave*" porque "la patria fue, sin duda, el descubrimiento más plausible de López Velarde"²¹. En todo momento Gorostiza está hablando de literatura, o más aún, de literatura mexicana; si en López Velarde primero fue el amor a la literatura, el descubrimiento de las potencialidades del lenguaje poético, luego hubo de llegar la contemplación del mundo entero a través de esos ojos nuevos que proporciona el mirar desde lo literario -una mirada, un espacio autónomo y distinto-, y que aporta nuevas significaciones, un modo diferente de expresar lo exterior, lo observado empíricamente. Sólo después de recorrerse el mundo -de visitar el universo de la literatura y conocer sus últimas conquistas- puede distinguirse del conjunto global la nación, descubrir y expresarse literariamente aquello que la define: puede López Velarde escribir un texto auténticamente mexicano y moderno como *La Suave Patria*. Villaurrutia retomó esta idea de "curiosidad" en *Ulises*. En 1934, en carta de respuesta al jovencísimo Edmundo Valadés, confirmaba la conexión entre la curiosidad como actitud y la pequeña mitología de la revista con palabras similares a las que nueve años antes, siendo él el joven indeciso, había recibido de Reyes:

La crítica y la curiosidad han sido nuestros dióscuros; al menos han sido los míos. Ya *Ulises*, la revista que dirigimos Salvador Novo y yo, lo revelaba públicamente: *Revista de curiosidad y de crítica*. La curiosidad abre ventanas, establece corrientes de aire, hace volver los ojos hacia perspectivas indefinidas, invita al descubrimiento y a la conquista de increíbles floridas²².

Aunque también es justo recordar que la conexión entre *Ulises*-curiosidad, ya la había establecido Gide en sus citados *Pensées de mythologie classique*:

Ulises es el único héroe griego que regresa a un hogar fiel, lleno de virtud y paciencia, porque permanece diez años separado de él y por muchos obstáculos. Pero está separado sobre todo porque su curiosidad vagabunda y lo incansable de su genio lo determinan (...). Todo indica que *Ulises*

tenía el presentimiento de que en su hogar no había alimento para su inquietud, que su energía carecía allí de empleo²³.

El México de 1927, que parecía haber decidido que sólo podía escribirse literatura mexicana cerrando las ventanas al exterior y evitando influencias, se presentaba a los ojos de los Contemporáneos como ese hogar sin alimento para la inquietud, y ellos, curiosos a la manera de López Velarde, se sentían navegantes simbólicamente desterrados en un navío llamado *Ulises*, separados temporalmente del hogar para, desde la lejanía, hacer un verdadero servicio al país: el de devolverle la energía o, lo que es lo mismo, llevar a cabo su apertura, su modernización.

El concepto de crítica de los Contemporáneos es mucho más complejo que el de curiosidad e inabarcable en los límites de este artículo. Aun así algo puede decirse sobre la crítica en los Contemporáneos en relación con *Ulises*. En la citada carta a Edmundo Valadés, Villaurrutia explicaba la crítica como contraveneno de la curiosidad porque "pone orden al caos, limita, precisa, dibuja, aclara la sed y, si no la sacia, enseña a vivir con ella en el alma"²⁴. En términos amplios, Villaurrutia caracteriza la actitud de su grupo hacia la literatura en general y la mexicana en particular como una mezcla de rigor y escepticismo ante lo observado; y efectivamente, rigor, crítica y escepticismo fueron las palabras que usó Cuesta en *¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?* (1932) para definir a su generación. Pero en 1927 y en *Ulises* decir "crítica" era algo más que definir la manera de actuar de un grupo. El único artículo que a lo largo de los seis números de *Ulises* se preocupó por explicar qué quería decir actitud crítica hacia la literatura fue *Un pretexto: Margarita de Niebla de Jaime Torres Bodet* escrito por Jorge Cuesta. En el artículo, Cuesta trazaba un rápido panorama de la literatura y el arte modernos occidentales desde Poe y Baudelaire hasta Gide, pasando por Proust, Cezanne o Mallarmé, anotando sus avances, sus cambios, sus conquistas, y definiéndola como una tradición nueva y en marcha cuyo rasgo común, aquello que permitía hablar de tradición, era precisamente la crítica como manera de enfrentarse a la literatura. Lo que Cuesta quería -de ahí el nombre del artículo- era insertar *Margarita de Niebla*, la novela "ulísíaca" de Torres Bodet (aunque no se publicó en *Ulises* sino en *Cvltura*, pero sólo por desavenencias personales con Novo) dentro

de esa tradición que Cuesta calificaba con palabras como rigor, análisis, disciplina en el ejercicio literario y absoluta autonomía del arte. Al final de esa tradición literaria occidental moderna hecha de relecturas críticas y autocríticas, revisiones continuadas y superaciones, que Owen, muy acertadamente, llamó "tradición viajera de Odiseo", Cuesta colocaba a Gide como un impulso poderoso y nuevo hacia la modernización, hacia el cambio: "¡Qué diferente Gide! ¡Cómo es él ya una constante incitación al viaje!"²⁵. El viaje que los Contemporáneos emprendieron con *Ulises* no fue por tanto un viaje de placer, sino un viaje crítico durante el cual revisaron, relevaron, dudaron, investigaron, analizaron, buscaron explicaciones, llegaron a conclusiones; el epígrafe que encabezó el primer número de *Ulises* fue: "*La Odisea* no es un libro de aventuras sino de problemas". En su artículo, Cuesta ejemplificaba intencionadamente esa idea con uno de los versos del poema *Conflicto* de Alfonso Reyes: "Todo soy interrogaciones". Y si un problema, una interrogación, sirvió de eje para esa especie de odisea compartida que fue *Ulises*, ese fue México, o más concretamente, cómo escribir literatura moderna mexicana frente a la construcción que desde el Estado se llevaba a cabo de la literatura nacional.

Hasta el momento he ido aludiendo al doble uso que el símbolo Ulises tuvo para los Contemporáneos en la revista del mismo nombre, primero como un modo de entender la literatura -como aventura, búsqueda crítica en la línea de la tradición occidental moderna- y segundo, como un modelo de definición del escritor mexicano. Pero ¿en qué términos concretos se manifestó esa simbología?

Con respecto a la primera parte del símbolo, la creación literaria la emprendieron los Contemporáneos en *Ulises* como exploración y aventura en un doble sentido. Por una parte, se buscó la manera de expresar a México en las obras concretas, pero por otro, la escritura misma se convirtió en aventura o experimento puramente estilístico porque así estaba ocurriendo en la literatura occidental, en constante renovación y cambio según hemos dicho, y así quisieron los Contemporáneos que fuese para México al que, de ese modo, se intentaba poner en sincronía con la literatura moderna. En los años veinte, el carácter experimental de la literatura era especialmente claro en la novela y uno de sus prototipos más llamativos fue *Ulysses*. Aprovechando el nombre de la novela de Joyce, los

Contemporáneos utilizaron una de sus frases como epígrafe de la revista mostrando así su afinidad con una novela "aventurera", experimental. Sin embargo, el *Ulysses* no influyó en las novelas de los Contemporáneos, más apegados al criticismo de la *Nouvelle Revue Française* que al vanguardismo extremo de Joyce; en realidad, la novela de Joyce sirvió para enriquecer la simbología de Ulises aplicada a la literatura: el nombre apelaba a los orígenes (Homero) y a la modernidad (James Joyce) de la literatura universal, resumía la idea del clasicismo mantenida por T. S. Eliot y la *Nouvelle Revue Française* según la cual el escritor debía mantenerse en equilibrio entre la tradición y la modernidad, y corroboraba la autonomía de la tradición literaria. Sí hay que decir que, más que el *Ulysses* 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. El método mítico de Joyce lo usarían algunos Contemporáneos en sus novelas, como Gilberto Owen en *Novela como nube* y Torres Bodet en *Proserpina rescatada* y de alguna manera, a él responde el nombre *Ulises* de la revista.

Si la tradición de la novela moderna a la que el *Ulysses* pertenecía, se había caracterizado desde su origen en el fin de siglo por su necesidad de experimentación, su capacidad autocrítica, y su búsqueda de soluciones a una crisis de género ocasionada por la insuficiencia del realismo decimonónico, eso explica que los Contemporáneos asumiesen sus novelas como juegos, experimentos, ensayos, y que así las calificaran constantemente en cartas y artículos. Explica también que utilizaran argumentos puramente estilísticos contra la Novela de la Revolución por su anacronismo estético, porque estancaba a la literatura mexicana en el siglo XIX; y desde luego, justifica que los Contemporáneos se negasen a incluir *Los de abajo* en el membrete Novela de la Revolución, y viesan la novela de Azuela como una novela revolucionaria, es decir, moderna, similar, según Villaurrutia, a las de "los mejores novelistas actuales", entre los que cita a Joyce, Virginia Woolf y Gide²⁶.

Quizás fue la *Nouvelle Revue Française* la primera en proponer la metáfora de la aventura para

solucionar el estancamiento de la novela. En 1913 Jacques Rivière propuso como salida al género inmovilizado *Le Roman d'aventure*. Según Rivière el novelista debía vivir "en état d'aventure"; la novela era "le plus complet instrument d'exploration et de découverte", y la aventura verdadera estribaba en "la forme de l'oeuvre plutôt que sa matière". Los personajes tenían que ser expresados, no en sus acciones sino en la repercusión de los acontecimientos en su psicología, por lo que la propuesta de Rivière era "un roman psychologique d'aventures"²⁷. Cuando tras la guerra mundial la revista francesa renovó las discusiones sobre el género en crisis, publicó como ejemplos de novela moderna las obras de Proust, Giradoux o Jouhandeau. Esas novelas, surgidas de y contra la propuesta de Rivière, determinaron la nueva orientación del género: desatención de la historia y de la realidad exterior, para subjetivizarse y entregarse a la introspección. Lo que regía la construcción de la "nueva novela" era "la certitude que la seule réalité perceptible c'est le moi"²⁸. Por eso solían estar redactadas en primera persona, ser relativamente autobiográficas, y circunscribirse a la búsqueda, al conocimiento del yo. El viaje o la aventura literaria no consistía sólo en experimentación formal: la idea de aventura se proyectó también al que se consideró nuevo y único tema posible de la novela: el intento de conocimiento profundo, no histórico o circunstancial, del yo; lo que Villaurrutia, en entrevista con Jose Luis Martínez seguiría considerando años más tarde el "común denominador" de la literatura contemporánea: "un ir hacia dentro. Re-flexión"²⁹.

El viaje de *Ulises* por la novela moderna se convertía así también en recogimiento y reflexión, vindicación de la atopía para buscar la verdadera realidad individual o nacional, en lo interno eterno y no lo transitorio exterior. En un momento de exaltación histórica y socialización de la expresión de lo mexicano en arte, los Contemporáneos se recluían en sus alcobas respectivas entre insultos de vecinos para buscar y luego expresar -no formar o crear de la nada- lo que de mexicano había en su propio interior, lo mexicano que surgía del cultivo individual de la literatura. Como había dicho Gide "...aucune oeuvre d'art n'a de signification universelle qui n'a d'abord une signification nationale, n'a de signification nationale qui n'a d'abord une signification individuelle"³⁰, lo que hacía compatible

la expresión íntima nacional, la introspección personal y el universalismo inherente a todo hecho estrictamente literario. En *El joven*, novela que se anunció como suplemento de *Ulises*, Novo establecía como guía de su periplo literario "el mapa de relieve de mi corazón", al mismo tiempo que reclamaba para México una "ontogénesis"³¹ que le diera la identidad literaria que estaba buscando.

En la propuesta que hizo *Ulises* de incorporar la literatura mexicana a la "tradición viajera de Odiseo" jugó un papel fundamental la difusión que determinada literatura española tuvo en las páginas de la revista: las novelas que desde 1926 publicó *Revista de Occidente* en su editorial "Nova Novorum". Estas y otras novelas vanguardistas españolas, inspiradas en *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* de Ortega y Gasset, habían recurrido también a esa metáfora del viaje aplicada a la nueva literatura y al interior del hombre como su fin último. Los Contemporáneos se esforzaron bastante en *Ulises* por presentar sus novelas como hermanas culturales de las españolas, eso sí, dejando claro que los mexicanos no eran discípulos de los españoles sino copartícipes en la renovación de la prosa castellana. Mostrando las afinidades entre la narrativa moderna mexicana y la española los Contemporáneos legitimaban su propuesta de incorporación de México en la sincronía occidental a través de la literatura. Si se leen con detalle algunos artículos de los Contemporáneos en *Ulises* o la revista hispanista *Voz Nueva*, son muchos los datos que permiten hablar de hispanismo literario de los Contemporáneos, de defensa del origen hispánico de la cultura mexicana. Sin profundizar en esto, sí habría que subrayar que esa polémica reivindicación, frente al indigenismo, de la herencia cultural hispánica hacía que el propósito de asimilar México a la modernidad literaria occidental no se entendiese como un acto extranjerizante de traición a la patria, sino todo lo contrario: como consecuencia del sustrato hispánico, por tanto occidental, de la cultura mexicana, lo que no impedía que ésta, como la francesa o la española tuviese su idiosincrasia particular, su carácter distintivo.

El mito de Ulises aplicado a la literatura convirtió a las novelas de los Contemporáneos en una doble odisea: por una parte, fueron terreno de experimentación artística y por otra, instrumento de exploración de ese tema, el hombre, en el que la

novela moderna cifró la realidad. Frente a la Novela de la Revolución, anacrónica por decimonónica y falsamente representativa de lo mexicano según los Contemporáneos, las novelas de *Ulises* no sólo querían ser modernas, sino también verdaderamente mexicanas, mexicanas en el único sentido en que podía concebirse esa identidad: como algo íntimo e indecible, espontáneo y eterno, más allá del folklore, el costumbrismo y la anécdota histórica, externa. En 1930, Ortíz de Montellano lo explicaría de la siguiente manera:

Lo que logró hacer la Revolución mexicana con la nueva generación de escritores puestos desde la infancia a comprobar la amarga realidad de esa revolución, fue convencerlos de la existencia de una sensibilidad personal, mientras más personal más genuinamente mexicana, en donde había que ahondar sin retrasarse con la cultura del mundo³².

Y todavía en 1946 Villaurrutia pedía a los escritores mexicanos que sus novelas hablasen "de México en general pero privilegiando, no la acción sino lo psicológico interior: que describan el México interior. Necesitamos acción psicológica, análisis"³³. Más que descubrimiento de México, descubrimiento del yo mexicano, pero antes había que airear ventanas, estar lejos -lo había dicho Reyes- para "mejor amar la patria", viajar para regresar luego y encontrarse al fin, como el hijo pródigo, con el padre-patria.

Voy a referirme por último a cómo entendieron los Contemporáneos que *Ulises* los representaba en tanto escritores mexicanos. Sólo teniendo presente la campaña de insultos contra el grupo justo por los años de publicación de la revista, se entiende por qué para estos escritores el mito del héroe griego se convirtió en el símbolo perfecto de cada uno de ellos, "exiliados" en su propia tierra. La fe en la cultura y la literatura, la entrega a tareas literarias en momentos complejos de la política y de la historia de un país, convierte al escritor que la asume en un desterrado, un descastado, un heterodoxo y un desarraigado de cara a la colectividad. Le había pasado a Gide durante la primera guerra mundial, y le había pasado a los españoles herederos del krausismo al trasladar a la cultura la posible redención de la crítica situación política y económica nacional. Partiendo de esa visión del intelectual moderno como heterodoxo social pero ortodoxo intelectual, lo que Julia Kristeva

ha denominado "intelectual disidente" y Paz "exiliado interior"³⁴, y aplicándola al mexicano, habría de desarrollar Cuesta su teoría del "desarraigo" como el más auténtico rasgo mexicano, privativo de una determinada y minoritaria tradición literaria mexicana que él hacía corresponder con su grupo. En 1934, en carta a Ortíz de Montellano, Cuesta aludía al aislamiento de su grupo, víctima a la vez de un exilio interior voluntariamente asumido y del destierro a que les había conducido la hostilidad nacional: "Si la gente nos expulsa y nos recluye en un grupo como en un lazareto es porque siente que no permitimos que se prolongue en nosotros, que ponemos en riesgo su colectividad, no haciéndonos solidarios con ella"³⁵; para Cuesta, esa solidaridad mal entendida sólo conduce a que el escritor se traicione a sí mismo, ya que "le obliga a admitir como suyas (...) expresiones que se mantienen exteriores y colectivas"³⁶. A partir de ahí Cuesta elevó la disidencia intelectual de su generación, entregada a una única ortodoxia, la literatura, a condición ontológica nacional: "Somos nosotros, a quienes se nos llama desarraigados, los verdaderamente mexicanos, ya que no hay nada más mexicano que estar desarraigado y vivir en un aislamiento intelectual"³⁷, y buscó en la historia literaria del país otros desarraigados disidentes que lo corroboraban, desde Sor Juana pasando por Lizardi hasta Riva Palacio.

Ya en 1932, antes que Cuesta, en entrevista concedida a Gregorio Ortega, Villaurrutia había dejado casi zanjada la cuestión, sintetizando la autodefinición que años antes había hecho su grupo mediante el arquetipo de *Ulises*:

Es imposible por el momento considerar a los poetas y, de una manera general, a los artistas mexicanos de otro modo que como héroes, pues ellos son no la regla sino la excepción. Privados de un público próximo y visible al que dirigirse, su obra aparece como aislada, estética y moralmente del México real. Son individualidades más o menos fuertes que encuentran en su aislamiento, su debilidad o su fuerza y, con toda seguridad, su orgullo. No son ni regionales ni populares y no quieren ser ni lo uno ni lo otro. Para un artista, la única manera de comprender dignamente al pueblo es no intentar hacer para el pueblo un arte con toda seguridad inferior al que brota del pueblo mismo³⁸.

Pero quizás el texto más sincero y sentido de estos Ulises convencidos de poder encontrar a México a través de su obra, lo escribió Owen en 1933 en Colombia, segunda etapa tras New York de un exilio físico que le duraría toda la vida; en el texto Owen relata la experiencia de *Ulises* y confiesa haber conseguido parte de su meta entonces ("darme cuenta de que América existe") aunque le quede por determinar el modo concreto en que expresar su absoluta entrega, como escritor, a la patria:

Conocí (entonces) a Xavier Villaurrutia y a Jorge Cuesta, hicimos versos, y nos fomentamos los tres una infinita curiosidad viajera, una dura rebeldía al lugar común y una voluntad constante, a veces conseguida, de pureza artística. Con Salvador Novo y otros sisífidios fundamos *Ulises*, revista de curiosidad y de crítica, luego un teatro de lo mismo, en el que fui traductor, galán joven y tío de Dionisia (...).

Tengo 28 años y el mundo es más viejo que yo. He viajado un poco y los ojos se me han ido quedando un poco en cada parte; he perdido en el viaje muchas cosas -mi preciosismo, mi "niño prodigismo"- pero me ha servido para darme cuenta de que América existe, y me he preguntado con qué linaje de amor había que amarla; he visto que unos sólo la compadecen, he visto que unos sólo la respetan (...); y he comprendido que nunca haré sino desear casarme con Indoamérica. Y porque a su multitud me habré dado, yo sé con júbilo que no moriré "en olor de multitud" (...).

Busco una poesía de la Revolución que no sea mera propaganda, que no sea mera denuncia; me parece que voy encontrándola, pero ningún poema mío es digno de la masa³⁹.

Prescindiendo de metáforas, Owen pone al descubierto la base real de lo que en 1927 fue el símbolo-revista *Ulises*; por eso se presenta como un escritor cuyo viaje ha consistido en aspirar a encontrar el tono personal y nacional de su literatura, aun sabiendo que su tarea lo sacrificaba a la marginalidad, a la heterodoxia y a la incompreensión de su patria. Ya en 1933 Owen había empezado a escribir algunos de los poemas de *Simbad el Varado*, que continúa personalizado el impulso de Ulises, y seguía siendo consciente de que en el deseo no correspondido de "casarse" -en alusión al "épouser la foule" de Baudelaire- con el país, estaba la verdadera servidumbre a la nación, residía el verdadero sacrificio por la patria: "Y porque a su multitud me habré dado, yo sé con júbilo que no

moriré 'en olor de multitud'", lo que no dejó de ser una frase trágicamente premonitoria.

No fueron los Contemporáneos los únicos en recurrir a Ulises como símbolo del mexicano. En 1925 Vasconcelos publicó *La raza cósmica*, donde proponía un ideal de "hombre latinoamericano" inspirado en Ulises como modelo. Catorce años más tarde Vasconcelos escribía en el prólogo de *Ulises criollo*:

El nombre que se ha dado a la obra entera se explica por su contenido. Un destino cometa, que de pronto refulge, luego se apaga en largos trechos de sombra, y el ambiente turbio del México actual, justifican la analogía con la clásica Odisea (...). El criollismo, o sea la cultura de tipo hispánico, en el fervor de su pelea desigual contra un indigenismo falsificado y un sajonismo que se disfraza con el colorete de la civilización más deficiente que conoce la historia; tales son los elementos que han librado combate en el alma de este Ulises criollo, lo mismo que en la de cada uno de sus compatriotas⁴⁰.

También los Contemporáneos en *Ulises* tuvieron en cuenta el "ambiente turbio" de México y su confianza en una cultura "de tipo hispánico" al configurarse como alternativa, no tanto contra el "indigenismo falsificado" como contra el chovinismo a ultranza en que sospechaban se convertiría la novela de la Revolución. Por eso su teatro o su narrativa no deben verse sólo como experimentos estéticos sino bajo la óptica contextual del simbolismo de Ulises. Frente al México construido por los nacionalistas, que consideraban falso, se propusieron "encontrar" al verdadero de la única manera que creyeron posible: desde esa perspectiva ontológica que aconsejaba la literatura moderna, el último punto en que se había detenido, en su particular evolución, la literatura. Por eso el regreso, el retorno al verdadero y fiel, intrahistórico y eterno México-Itaca al final del viaje-destierro de *Ulises* es el eje ideológico del mito griego en la revista. Pocos años más tarde, escribiría Cuesta:

"La vuelta a lo mexicano" no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición; no ha dejado de ser una idea de Europa contra Europa, un sentimiento antipatriótico. Sin embargo se ofrece como nacionalismo, aunque sólo entiendo como tal el empujamiento de la nacionalidad⁴¹.

Frente a ese viaje de ida, los Contemporáneos se plantearon la necesidad de un viaje de ida y vuelta, ir para volver a lo mexicano, para recuperar la única posible tradición mexicana; por eso adoptaron la personalidad de Ulises-Sindbad, mezcla de aventura, exploración y conocimiento literario para regresar,

con todo ese bagaje intelectual, a la nación verdadera, hallándola finalmente en el interior del individuo: dentro de los límites impuestos por la conciencia del hombre, única garantía de perpetuidad de una verdadera nacionalidad más allá de las vicisitudes y las alteraciones de la historia.

notas

- ¹ Gilberto Owen, *Carta a Xavier Villaurrutia*, en Obras, FCE, México, 1979, pp. 266-7
- ² Enrique Krauze, *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*, S. XXI, México, 1976, p. 102
- ³ José Gorostiza, *Recordando a los humildes*, El Maestro, Tomo I, n° 1, abril 1921, p. 31.
- ⁴ Daniel Cosío Villegas, *Memorias*, Joaquín Mortiz, México, 1976, p. 94.
- ⁵ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, Plenitud, Madrid, 1967, p. 96.
- ⁶ Claude Fell, José Vasconcelos, *los años del águila (1921-5)*, UNAM, México, 1989, pp. 490-1.
- ⁷ Ibid
- ⁸ José Vasconcelos, *Libros que recomienda la Universidad Nacional*, en José Vasconcelos y la Universidad, (Introducción y selección de Álvaro Matute), UNAM, México, 1983, p. 111. (La cursiva es mía).
- ⁹ José Vasconcelos, *La editorial universitaria*, en Ibid, p. 121. (La cursiva es mía).
- ¹⁰ Cit. por Claude Fell, op. cit., p. 530.
- ¹¹ Cfr. Víctor Díaz Arciniegas, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, FCE, México, 1989, y 1925: la Revolución cierra filas, *Revista Iberoamericana*, n° 150, enero-marzo, 1990, 19-34. También Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, FCE, México, 1975.
- ¹² Véase Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978.
- ¹³ Alfonso Reyes, *Carta a Xavier Villaurrutia*, (9-10-1925), recogida por Miguel Capistrán, México, *Alfonso Reyes y los Contemporáneos, Los Contemporáneos por sí mismos*, Lecturas Mexicanas, México, 1994, pp. 18-9
- ¹⁴ Alfonso Reyes, *Carta a Xavier Villaurrutia*, (10-10-1923), en *ibid*, p. 16
- ¹⁵ Cito por Guillermo Sheridan que en su libro *Los Contemporáneos ayer* (FCE, México, 1985, p. 283) explica esta influencia Gide sobre los Contemporáneos.
- ¹⁶ Salvador Novo, *Cómo se fundó y qué significa el Teatro Ulises*, El Universal Ilustrado, año XII, n° 575, 17 de mayo 1928, p. 21.
- ¹⁷ Los epígrafes fueron: 1) La *Odisea* no es un libro de aventuras sino de problemas (Eugenio D'Ors). 2) La tête au Pole, les pieds sur l'Equateur, quoi qu'on fasse, c'est toujours le voyage autour de ma chambre (Paul Morand). 3) Il y a un peu de Sindbad dans Ulysse (André Gide). 4) Going to dark bed there was a square round Sinbad the Sailor's foot's auk's egg in the night of the bed of all the auks of the rocks of Darkinbad the Brightdayler (Ulysses, James Joyce). 5) Il faut se perdre pour se retrouver (Fenelon). 6) L'ennui, fruit de la morne incuriosité (Baudelaire).
- ¹⁸ André Gide, "El retorno del hijo pródigo", traducción de Xavier Villaurrutia, en *Contemporáneos*, año 1, vol. 3, n° 10, marzo de 1929, p. 246 y p. 247.

¹⁹ Cfr. Marcial Rojas, "Xavier Villaurrutia entrevistado", *Escala*, n° 1, octubre, 1930, p. 277, y Salvador Novo, prólogo a Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-6), INBA, México, 1966.

²⁰ José Gorostiza, "Ramón López Velarde y su obra", *Revista de Revistas*, año XIV, n° 738, 29 de junio de 1924. Cito por Prosa, Lecturas mexicanas, México, 1995, p. 106.

²¹ *Ibid*, pp 106-10.

²² Xavier Villaurrutia, "Carta a un joven", en Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*, en op. cit., p. 80.

²³ Ver nota 15.

²⁴ Xavier Villaurrutia, "Carta a un joven", art. cit., p. 81.

²⁵ Jorge Cuesta, "Un pretexto: Margarita de Niebla de Jaime Torres Bodet", *Ulises*, n° 4, octubre de 1927, p. 37.

²⁶ Xavier Villaurrutia, *Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela*, Obras, FCE, México, 1961, pp. 799-800.

²⁷ Cito por L. Morino, *La Nouvelle Revue Française dans l'histoire des lettres*, Gallimard, Paris, 1939, pp. 75-6 y 79.

²⁸ *Ibid*, pp. 134.

²⁹ José Luis Martínez, "Entrevista con Xavier Villaurrutia", *Tierra Nueva. Revista de letras universitarias*, año 1, n° 2, marzo-abril de 1940, p. 79.

³⁰ Cito por August Anglès, *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française. La formation du groupe et les années d'apprentissage*, Gallimard, Paris, 1978, p. 205.

³¹ Salvador Novo, *El joven*, en *Toda la prosa*, Empresas Editoriales, México, 1964, p. 548.

³² Bernardo Ortiz de Montellano, "Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria", *Contemporáneos*, año 2, vol. 7, n° 23, abril 1930, p. 80.

³³ José Luis Martínez, *Entrevista con Xavier Villaurrutia*, art. cit., p. 80.

³⁴ Octavio Paz, *Generaciones y Semblanzas. Escritores y Letras de México*, II, FCE, México, 1988, p. 95

³⁵ Jorge Cuesta, *Encuesta sobre la poesía mexicana. Carta a Bernardo Ortiz de Montellano*, Obras, II, Ediciones del Equilibrista, México, 1994, p. 244.

³⁶ *Ibid*.

³⁷ *Ibid*, p. 246.

³⁸ He traducido el párrafo de su versión francesa en "Neuf interviews de Xavier Villaurrutia, présentées et traduites par Jacques Issorel", en AA. VV., *Intellectuels et État au Mexique au XXième siècle*, Éditions du CNRS, Paris, 1979, p. 115. El original, que no he podido conseguir, se publicó en *Revista de Revistas*, n° 1143, 10 de abril, pp. 25-6.

³⁹ Gilberto Owen, *Nota autobiográfica*, Obras, ed. cit., p. 198.

⁴⁰ José Vasconcelos, *Advertencia*, Ulises criollo, Ediciones Botas, México, 1945, s. p.

⁴¹ Jorge Cuesta, *La literatura y el nacionalismo*, Obras, I, ed. cit., p. 174.