

## El joven de Salvador Novo: hacia la novela urbana moderna en México

Pocos mortales habrá que amen a esta ciudad de México tan desinteresada, tan puramente como yo.

Salvador Novo

"Nuestra ciudad mía", *En defensa de lo usado* (1938).

### Sobre las ediciones de *El joven*

Aunque en la edición de *Toda la prosa* de Salvador Novo (Empresas Editoriales, 1964) *El joven* aparece como "apéndice" de la *Nueva Grandeza Mexicana* y precedido de la aclaración o subtítulo "Ensayo previo sobre la ciudad escrito en 1928", lo cierto es que una parte de esta crónica, ensayo o relato autobiográfico había sido publicada ya en 1923 en la revista *La Falange*. En general, cuando se refiere al texto, la crítica lo fecha en 1928 sin referencia a 1923, con excepciones destacadas como la de Merlin H. Forster, a quien debemos el conocimiento de la trayectoria editorial de *El joven*.<sup>1</sup> Otros críticos, como Guillermo Sheridan o Carlos Monsiváis, consideran por el contrario que el texto se escribió en 1922 o 1923, pero que no se publicó completo hasta 1928, siguiendo al que fue quizás el primer reseñista del relato, Xavier Villaurrutia.<sup>2</sup> Efectivamente, en 1933 y con motivo de la reedición de *El jo-*

---

Expreso aquí mi agradecimiento a los profesores Miguel Ángel Castro y Felipe Garrido, que discutieron conmigo en el verano de 1996, en el Auditorio José Vasconcelos del CEPE, este texto reducido a conferencia. A ellos les debo la corrección de muchos desaciertos.

Las notas al pie de este artículo, debido a su extensión, se presentan al final. [E.]

**En *El joven* de 1928 aparecen posturas críticas que no estaban en el fragmento de 1923 y que sólo se explican en el contexto de la política cultural de la segunda mitad de los veinte.**

ven en ese mismo año, Villaurrutia publicó una reseña de la que se deduce que *El joven*, tal y como habría de publicarse en 1928, ya existía completo en 1923.<sup>3</sup> En la reseña, Villaurrutia alude metafóricamente a la relativa difusión del texto en forma de manuscrito desde 1923, a la primera edición íntegra del relato en 1928, y a un frustrado intento de reedición ese mismo año, muy probablemente en la revista *Ulises*.<sup>4</sup> Pero es posible que Villaurrutia se basara para establecer esa datación en las palabras de su amigo Novo, la fragilidad de los recuerdos, y el prólogo que el propio Novo colocó al frente de esa nueva edición de 1933: “Diez años después de escrito *El joven*, cuando ya ni él ni yo lo somos del todo, le presto un atavío decoroso y lo presento en la pequeña sociedad de una edición limitada”.<sup>5</sup> El caso es, sin embargo, que en *El joven* de 1928 aparecen posturas críticas que no estaban en el fragmento de 1923 y que sólo se explican en el contexto de la política cultural de la segunda mitad de los veinte, ajenas en gran medida a la ideología literaria y cultural del adolescente Novo de 1923; además está el hecho de que en *Toda la prosa*, desdiciéndose, Novo feche la escritura —no la publicación— de *El joven* en 1928. Ante tales circunstancias sugiero la siguiente hipótesis: quizás en 1923 sólo existiera una parte del futuro relato *El joven*; parte publicada, como ya se ha dicho, en *La Falange*, con un título distinto —y eso es importante— y, curiosamente, premonitoriamente orteguiano: “¡Qué México! Novela en que no pasa nada”; hacia 1927 Novo completaría el texto siendo su intención frustrada publicarlo en *Ulises* en 1928, como una más de esas novelas que estaban publicando en la revista sus compañeros de grupo. Me baso para ello en la sustancial diferencia de tono e intención que existe entre el fragmento de 1923 y el

texto íntegro de 1928, y en las similitudes que la parte crítica de este último contiene respecto a la ideología cultural de *Ulises*.

Según esto, sobre lo escrito en 1923 Novo habría construido, con añadidos y algunos cambios, el texto publicado en 1928. Pienso que con un análisis detallado del relato a la luz de las vicisitudes que marcaron su obra y su vida desde 1922 hasta 1927 podría corroborarse esa hipótesis: es decir, en el texto puede distinguirse la autobiográfica voz del joven de 1922-1923 y el prematuramente viejo Novo, como a él le gustaba considerarse, de 1927-1928. Sea como fuere, puesto que el fragmento publicado en *La Falange* es un hecho documentado, no hay más remedio que situar el germen de *El joven* en 1923 y explicar desde ahí la génesis textual y editorial de la novela-crónica completa, justificando por qué aprovechó Novo en 1928 las páginas que escribió siendo adolescente. Si, como pensamos, el texto fue escrito en dos fases, lo oportuno sería explicarlo doblemente: como el texto del adolescente Novo casi recién llegado a la ciudad en 1923 o como la pretendida publicación como novela en el contexto de *Ulises* —lo cual es determinante— en 1928, cuando Novo comenzaba a cambiar, quizás a madurar; él lo llamaba envejecer. En 1933, alejado ya espiritualmente de ese relato de juventud tan próximo en su germen a valores como la entrega, el optimismo y el entusiasmo, Novo pretendería rescatarlo para publicarlo decentemente, sin esas erratas de la edición de 1928 que detestó siempre. Habría sido, en 1933, año de *Espejo y Nuevo Amor*, otro tributo más a un yo pasado que entonces sentía claudicado y restituía con la datación en 1923 a su verdadero origen, a su plenitud más plena. En 1933, en la culminación de una crisis que habría de notarse ya en los añadidos críti-

**En el texto puede distinguirse la autobiográfica voz del joven de 1922-1923 y el prematuramente viejo Novo, como a él le gustaba considerarse, de 1927-1928.**

cos y escépticos de *El joven* de 1928, Novo querría ver en su relato, más que los añadidos, el espíritu urbano y jovial del adolescente de 1923. Y al falsear parcialmente la fecha de creación del texto en el prólogo del año 33, Novo completaba la mitificación de su joven yo pasado, iniciada en *Espejo*, que habría de acompañarlo hasta el final de su vida literaria.

## El joven Novo en 1923: aprehender la ciudad entre la literatura y la vida

Para entender quién es Novo en 1922-1923, por qué escribe un texto sobre la ciudad, y por qué lo hace del modo específico en que lo hace, sería conveniente repasar esquemáticamente su situación en esos años. Recordar, por ejemplo, su lugar privilegiado como “joven universitario” dentro del proyecto cultural de Vasconcelos, el entusiasmo con que abordó ese proyecto y la fascinación intensa que entonces sentía hacia la literatura. La vida y la escritura del jovencísimo Novo —tiene 18 años en estas fechas— es producto de esas circunstancias, y su devoción cultural hace que lo escrito por entonces, aunque claramente autobiográfico, sea más explicable mediante claves literarias que personales. En alguien tan joven, cuya infancia había transcurrido en la provincia, deslumbrado por el auge cultural de la ciudad vasconcelista y consciente de su responsabilidad cultural y literaria, es explicable que la vida y la literatura fluyan paralelamente, entrelazándose y confundándose. Cuando Novo se refiere a su vida, sobre todo a su juventud —pero no sólo: siempre se representó en su autobiográfica escritura

como un personaje literario, desde el *enfant terrible* al viejo escéptico y lascivo de la sátira—, lo hace a través de una mezcla indistinguible entre la realidad y los libros que lee. Y esa especie de autobiografía literaturizada que es su obra —al menos parte de ella—, procede sobre todo de su juventud: según él, ya desde su infancia huía de “la realidad revolucionaria” por “la puerta de los libros”.<sup>6</sup> Villaurrutia, en su citada reseña sobre *El joven*, resume esa circunstancia explicando que el Novo que escribió el texto hacia 1923 era, como el propio Villaurrutia entonces, un ser real y un personaje literario al mismo tiempo: “La vida era para nosotros —precisa confesarlo— un poco literatura. Pero también la literatura era, para nosotros, vida”.<sup>7</sup>

Pero, ¿cuál era ese personaje literario que Novo representaba, ese adolescente plasmado en la autobiográfica primera versión de *El joven*, publicada como “¡Qué México! Novela en que no pasa nada”, para el que “la vida era un poco literatura”? ¿Cómo lo juzgó, de cara a la cultura nacional, la sociedad mexicana? ¿Qué lectura ideológica referida a la tarea de reconstrucción cultural de México puede extraerse de esa elección literaria con la que Novo construye su propio “yo”, no sólo en la escritura —en *El joven*, por ejemplo— sino también de cara al público, en su vida social? Algunas respuestas a estas preguntas pueden obtenerse ya de ese primer fragmento de *El joven* y se completan con el texto íntegro de 1928. Lo que sí interesa adelantar es que en las dos versiones es fundamental el protagonismo absoluto de la ciudad y el concepto de literatura urbana como símbolo de moderna que subyace en el texto. Y que en las dos la captación y la intuición de lo que México como centro urbano moderno comenzaba a significar culturalmente para el país,

**En las dos versiones de *El joven* es fundamental el protagonismo absoluto de la ciudad y el concepto de literatura urbana como símbolo de moderna.**

**La asunción de la homosexualidad por parte de ambos, Novo y Villaurrutia, se produjo por el influjo de cierta aureola literaria.**

tanto en sus ventajas como en sus inconvenientes, podría calificarse de fundacional a la luz de textos posteriores.

La opción literario-vital, el personaje “Novo”, empezó a perfilarse ya en 1919 cuando publicó su primer poema con el también primero de Villaurrutia. Como explica Sheridan, ambos experimentan entonces el descubrimiento de su homosexualidad; y ese primer poema de Novo, subrepticamente, trata el tema y lo desarrolla bajo las pautas de una especie de clave secreta cuyo espacio se establece en la insistencia y el trazado de una circunstancia marginal compartida con Villaurrutia, una especie de hermandad poético-sexual cuyo referente en el poema es André Gide y su parábola o relato *Le retour de l'enfant prodigue*. Desde entonces, y a juzgar por los testimonios y la propia obra de Villaurrutia y de Novo, y entre abundantes lecturas, ambos se aproximaron a tres autores—Wilde, Gide y Cocteau— que consideraron exponentes de una literatura nueva; en los tres, lo novedoso se correspondía además con la homosexualidad y con una más o menos conflictiva situación social producto de la doble condición de homosexuales y escritores. Lo que interesa señalar es que la asunción de la homosexualidad por parte de ambos—sobre todo por parte de Novo— se produjo por el influjo de cierta aureola literaria que hizo que la orientación sexual adquiriese una especie de significado artístico, moral y de dialéctica confrontación social al que, al menos Novo, se entregó plenamente durante su juventud. La circunstancia real de la homosexualidad en estos años de adolescencia y pasión por la literatura, la asume Novo en la escritura haciéndola obedecer a claves literarias, adoptándola a partir de la experiencia de una serie de es-

critores modernos, una especie de estirpe de elegidos, cuyo signo y símbolo es, asimismo, esa marca sexual en esos tiempos marginal; de esta manera, la búsqueda simultánea de una identidad poética y una identidad sexual le permitió a Novo interpretar esta última como indicio de una determinada concepción del arte con que la vinculó intrínsecamente.

De lo dicho se deduce qué prototipo de escritor —moderno a la europea— adoptó Novo desde su primer poema, prototipo que se plasmó en el fragmento de *El joven* de 1923; para sus contemporáneos esa deducción debió resultar todavía más fácil por la apariencia externa de dandi que lo diferenciaba de la mayoría de los jóvenes privilegiados del momento. A ello habría que añadir su independencia —Novo lo llamaría “heterodoxia”—,<sup>8</sup> o lo que es lo mismo, su tendencia a no constituir grupos —tan habitual en Torres Bodet y los suyos, e incluso en Villaurrutia—, con excepción del tiempo que duró el magisterio de Pedro Henríquez Ureña y la inmovible amistad con Villaurrutia. Esa especie de culto a la individualidad mezclado con el sentimiento de soledad, que es tanto más significativo cuando se expone en la escritura en contraste y a pesar del contacto con multitudes, es bastante claro en *El joven*, donde la soledad e individualidad del hombre se relacionan con la vocación literaria y sobre todo con ese espacio moderno por antonomasia que era ya entonces la gran ciudad. Estas relaciones heredadas de la literatura —Baudelaire por ejemplo, o algún relato de Poe— son otra prueba de esa asunción de claves literarias por parte de Novo para la recreación de su propia vida en el seno del nuevo México urbano, efervescente y en plena regeneración a la que venimos haciendo referencia; homo-

**La búsqueda simultánea de una identidad poética y una identidad sexual le permitió a Novo interpretar esta última como indicio de una determinada concepción del arte con que la vinculó intrínsecamente.**

**No hay que olvidar que en los años veinte la mitología del dandi estaba ya lo suficientemente delimitada como para que Novo se incorporase a ella de manera consciente.**

sexualidad, literatura, individualismo y, muy especialmente, ese nuevo espacio que era la ciudad moderna, constituyeron para Novo una conceptualización conjunta indisoluble: el yo autobiográfico de ese primer *Joven* es una recreación literaria que le da vida a esa conceptualización y la representa.

Hacia 1922 Novo se había convencido de la relación que intuía entre la ciudad moderna y el tipo moral, estilístico y conceptual de literatura que deseaba cultivar y cuyo rastro detectaba en esa genealogía —Baudelaire, Gide, Cocteau— en la que se inserta: la del dandismo, es decir, la ironía y la de una escritura tersa y depurada, desprovista de pudores íntimos y falta de compromiso político con el exterior. No hay que olvidar que en los años veinte la mitología del dandi estaba ya lo suficientemente delimitada como para que Novo se incorporase a ella de manera consciente.<sup>9</sup> Lo corrobora el hecho de que, como muestran sus ensayos, declaraciones e incluso sus propias obras, su vocación literaria estuvo ligada directamente a la lectura de novelas como *The Picture of Dorian Gray*, *À Rebours* o *À la recherche du temps perdu*, cuyos autores y personajes representaban claramente el prototipo del dandi y la escenografía externa e interna que giraba en torno a ellos.<sup>10</sup> No hay que olvidar que, como explica Luis Antonio de Villena, “el dandismo fue un fenómeno social (fenómeno que afecta a la vida de un individuo en una colectividad), pero fue, desde sus orígenes, un fenómeno preferentemente literario. Y no sólo porque la literatura lo reflejó enseguida, sino porque nació unido a hechos (y a veces, a personas) literarios”.<sup>11</sup> Así, como encarnación consciente y buscada de dandi mexicano, Novo asumió como propios los adjetivos con los que habitualmente se definía al dandi (rebelde, esteta, individualista, im-



pertinente, narcisista, exhibicionista), con el añadido de la homosexualidad. Lo importante es que todas esas características se correspondían con un modo de concebir la literatura como un universo autónomo y con un modo de interacción social, también codificado en la literatura, que encaja a la perfección con la situación de Novo en los años veinte.<sup>12</sup>

De esas diferentes implicaciones ideológicas del prototipo del dandi, entendido como variante del escritor moderno que es consciente de serlo, nos interesan dos en relación con *El joven*: el *ennui* tal y como fue definido fundamentalmente en la literatura francesa, y la experiencia ambigua, trasladada a la literatura, de la ciudad moderna. Lo primero, la apatía del poeta, la abulia llevada a la desmesura en el decadentismo, fue entendida como producto del contacto con la modernidad técnica, política y social representada por los centros urbanos.<sup>13</sup> Y el dandi se autoconsideró, en palabras de Barbey D'Aureville, como "la consecuencia del profundo *ennui* que tiene que producir en cada hombre de ingenio la mentalidad materialista y ramplona de la burguesía dominante"<sup>14</sup> que representaba la ciudad moderna. En esa encrucijada de ideas y reflexiones del poeta sobre el escritor y su función en la sociedad moderna, cuyo espacio de desenvolvimiento es la ciudad, hay que entender *El joven*, escrito por Novo en plena euforia dandi; en el texto pueden rastrearse todos los tópicos de la época sobre el tema, cuyo origen se sitúa en Baudelaire, y desde esa perspectiva tan característica entonces de la literatura occidental debe verse la temprana fundación literaria, por parte de Novo, de la ciudad de México como centro urbano moderno, a la manera de Londres y, sobre todo, Nueva York o París.

**La apatía del poeta,  
la abulia llevada  
a la desmesura  
en el decadentismo,  
fue entendida como  
producto del contacto  
con la modernidad.**

**El aburrimiento de Novo posee un significado y una extracción también literaria.**

Así se entiende que “¡Qué México!...” comience con su adolescente protagonista entregándose entusiasta al bullicio de la ciudad: “¡Su ciudad! ¡Su ciudad! Estrechábala contra su corazón. Sonreía a sus cúpulas y prestaba atención a todo”.<sup>15</sup> Y que sin embargo el mismo joven termine su recorrido descriptivo por la ciudad durante todo un día exclamando: “¡Qué México! Se aburre uno. ¡Todas las tardes té y mermelada! ¡Y ni siquiera se puede hablar de algo nuevo que le haya sucedido a alguien!”.<sup>16</sup> Esa contradictoria explosión de aburrimiento aclara el título que utilizó Novo para la publicación del primer fragmento de *El joven*: “¡Qué México! Novela en la que no pasa nada”; pero sobre todo es ahí, en esa ambigua experiencia de la ciudad, agobiadora y fascinante, donde la descripción se convierte en algo más y la ciudad deja de ser un mero espacio exterior para incluir todas esas referencias literarias a las que se ha hecho mención. Porque aunque sea real, ese ávido y melancólico aburrimiento de Novo posee, como se dijo, un significado y una extracción también literaria. Villaurrutia, recordando su amistad adolescente con Novo, corrobora lo anterior:

El tedio nos acechaba. Pero sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad. A ella nos entregábamos en cuerpo y alma. Y como la curiosidad es la madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caíamos en la aventura peligrosa e imprevista, y, además, escribíamos.<sup>17</sup>

Y en lo mismo habría de insistir el propio Novo en el poema autobiográfico “X. V.”, perteneciente a *Espejo*, en el que recuerda así esos años primeros de

la década de los veinte marcados por su amistad con Villaurrutia:

X. V.

No podemos abandonarnos,  
nos aburrimos mucho juntos,  
tenemos la misma edad,  
gustos semejantes,  
opiniones diversas por sistema.

Muchas horas, juntos,  
apenas nos oíamos respirar  
rumiando la misma paradoja  
o a veces nos arrebatábamos  
la propia nota inexpressada de la misma canción.

Ninguno de los dos, empero,  
aceptaría los honores del proselitismo.<sup>18</sup>

En conclusión, el joven dandi Novo se presenta en su relato autobiográfico paseando entusiasmo por la ciudad, y al mismo tiempo aburrido, afectado por el *ennui*, el tedio, por eso que ya Zola denominó "la enfermedad del progreso" y los Goncourt "tristeza de siglo" y "moderna melancolía".<sup>19</sup> Se pasea solo, desplazado, observándolo todo como un *flâneur* mexicano —otro *topos* de la literatura de la ciudad que aparece en Poe y Baudelaire entre otros—, vagando por una ciudad impulsada por móviles utilitarios y mercantiles, pero sin dejar de sentir una verdadera fascinación por el síntoma mismo de modernidad que esos rasgos de progreso técnico suponen. Al reproducir esa sensación, al construir su relato utilizando esos elementos, Novo está empleando conscientemente unas claves literarias muy específicas con la intención de



**Al identificar su experiencia con la ciudad de México a la de Baudelaire con París, Novo busca su lugar en la historia literaria de su país.**

convertir su ciudad —México— en un espacio literario moderno que le permita la equiparación, tanto del escritor como de la ciudad misma, con la cultura y literatura occidental; equiparación, más bien sincronización, que desea para edificar el presente literario nacional. Al identificar su experiencia con la ciudad de México a la de Baudelaire con París, por ejemplo, Novo busca su lugar en la historia literaria de su país para desde allí acabar fundando la ciudad de México como “nuevo” espacio en donde desarrollar la “nueva” literatura mexicana. Por eso, frente a la “lectura de la naturaleza” en la que se embarcaron los poetas del siglo anterior y aun los sensistas del siglo XVIII, al joven protagonista del relato de Novo la ciudad “le era un libro abierto por segunda vez, en el que reparaba hoy más, en el que no se había fijado mucho antes”, y en el que “leía con avidez cuanto encontraba”,<sup>20</sup> como si estuviese asistiendo a su súbita revelación. Novo sustituye el *liber naturae* del pasado romántico y modernista por un libro de la ciudad —un *liber urbanis* podríamos decir— que marca una nueva época literaria y que él, con su texto, va a encargarse de descifrar.<sup>21</sup>

Con todo esto se entiende que ya ese primer fragmento de *El joven* de 1923 pueda considerarse el primer o uno de los primeros textos urbanos de México; urbano en el sentido de moderno que hemos venido describiendo, independientemente de que ya antes, mucho antes, haya existido una descripción más o menos costumbrista de la ciudad de México, se hayan escrito novelas cuya acción transcurra en la ciudad y sus personajes sean tipos urbanos, o se hayan realizado crónicas más o menos históricas o descriptivas de la ciudad desde que Bernardo de Balbuena iniciase con *Grandeza Mexicana* esa pequeña tradición. Es cierto que motivada por los

cambios que se estaban produciendo desde 1880 se gestó durante el Porfiriato una minoritaria cultura urbana de inspiración europea, de la que surgieron novelas que algunos críticos como Adalbert Dessau han denominado “urbanas”.<sup>22</sup> Sin embargo, más que urbanas son novelas burguesas porque la gran ciudad moderna que inspiró a Baudelaire sus reflexiones y su plasmación literaria de lo urbano, ni siquiera podía intuirse como realidad vivible en esos años en México. Fue sobre todo a partir de 1920 cuando la capital se convirtió en un centro no sólo arquitectónico sino también social y cultural capaz de generar su propia literatura, aunque por supuesto careciese de representatividad nacional; literatura representativa de una minoría que por eso mismo fue calificada, como *El joven*, de extranjerizante, esnob, e incluso traidora a la patria.

Si consideramos que la literatura urbana no es aquella en que la acción transcurre simplemente en un escenario urbano sino aquella en que la experiencia de la ciudad moderna es vital, ideológica y determina una poética, un concepto de la literatura, y que comienza a desarrollarse plenamente en Europa en el siglo XIX, es posible que ésta aparezca definitivamente en México con el fragmento de *El joven* de 1923. Habrá quien considere que coincide con *La señorita etcétera* de Arqueles Vela (1922), pero desde luego se anticipa a *Urbe* (1924) de Maples Arce, visto usualmente como primer poema urbano de la literatura mexicana;<sup>23</sup> sin embargo, la politizada “urbanidad” del poema de Maples es más bien la descripción de la modernidad material de que hablaba Calinescu convertida en escenario del proletariado. Para Domingo Miliani fue *La malhora* de Azuela (1923) el libro que “dejó el testimonio inicial de lo que vendría a ser posteriormente la novela

**Fue sobre todo a partir de 1920 cuando la capital se convirtió en un centro no sólo arquitectónico sino también social y cultural capaz de generar su propia literatura.**

**Novo se inserta e inserta  
a México en esa recién  
iniciada tradición  
literaria vinculada  
a lo urbano.**

de la ciudad de México".<sup>24</sup> Pero en realidad *La malhora* no asume el espacio urbano como problema literario ni como indicio de modernidad literaria, espiritual. Por su parte, *La señorita etcétera* presenta rasgos que permiten hablar de una estética de lo urbano coincidente con *El joven*: el descubrimiento de la ciudad por un narrador que llega de la provincia, el café como refugio en donde vivir, simultáneamente, dentro y fuera del bullicio de la ciudad, la emancipación de la mujer o la presencia continuada y significativa de la multitud. Pero la ciudad de Arqueles Vela es tan tópica en su fisonomía externa que podría ser cualquiera; por encima del conjunto de referencias literarias difícilmente podría leerse el nombre propio de una ciudad. En *El joven*, sin embargo, la ciudad es indiscutiblemente México. Así, Novo se inserta e inserta a México en esa recién iniciada tradición literaria vinculada a lo urbano a través de su relación como poeta joven mexicano con el espacio moderno que es su ciudad, y proyecta a través de esa relación la noción de modernidad —modernidad, contemporaneidad, todas esas palabras que siempre surgen cuando se trata de los Contemporáneos— a todo el país, justificándola por la existencia ya en México de una gran ciudad que imprime su sello sobre la cultura literaria.

Habría que comentar un último punto antes de centrarnos definitivamente en *El joven* de 1928. Es un tópico de la literatura urbana que el descubrimiento de la ciudad se produzca a través de escritores procedentes de la provincia. También en esto responde Novo fielmente al prototipo. Él mismo cuenta en *Return Ticket* cómo pasó su infancia en Torreón, ciudad provinciana alejada de la capital donde se vivió con especial violencia la Revolución. Allí fue testigo, según él cuenta, del asesinato de su

tío y de la huida forzosa de su padre, “gachupín”, y por tanto “enemigo” de los propósitos nacionalistas de los revolucionarios. Torreón y la Revolución eran para Novo, todavía en 1928 cuando escribió *Return Ticket*, salvajismo y barbarie: “Pancho Villa y sus asesinatos, la horrible zozobra de los sitios, los combates y las matanzas [...] los días angustiosos [...] las balas intermitentes”.<sup>25</sup> Cuando en 1917 Novo llegó a la ciudad de México, asistió a la reinstauración paulatina de la fracturada paz de la vida cultural, literaria y universitaria, y a los involuntarios preparativos para la recepción de Vasconcelos como rector y director de la SEP. Al integrarse en los círculos literarios, Novo empezó a ser consciente del significado o de la importancia cultural de la ciudad para el desarrollo y la modernización de la nación. Frente a su bárbara experiencia en la provincia, la capital regenerándose a sus ojos y sometida ya a los primeros signos del influjo estadounidense, debió ofrecérsele como el germen de la renovación cultural, el México más próximo a la cultura occidental, y el espacio perfecto en donde trazar y experimentar esa idea de poeta o escritor moderno, necesariamente urbano, que leía en Baudelaire y que podía servir para convertir su nación, en vías de reconstrucción, en un país moderno en sintonía con Occidente. En palabras de José Luis Romero, en los años veinte las capitales mismas de toda Hispanoamérica “tuvieron la sensación de la magnitud del cambio que promovían, embriagadas por el vértigo de lo que se llamaba progreso”,<sup>26</sup> y de alguna manera Novo, como otros escritores hispanoamericanos de su tiempo, respondió con *El joven* a ese estímulo poderoso de la gran ciudad. Como dice Monsiváis: “desde siempre, Novo intuye las cualidades y demandas de la ciudad y decide reflejarse en su desor-

**Quando en 1917 Novo llegó a la ciudad de México, asistió a la reinstauración paulatina de la fracturada paz de la vida cultural, literaria y universitaria.**

denado y voraz crecimiento”.<sup>27</sup> Pero esa intuición, que es ya de 1923, se refuerza y se instrumenta cuando en el contexto de *Ulises* decide recuperar y reelaborar ese texto sobre la ciudad. Del mismo modo que las novelas que escribieron Owen o Villaurrutia para *Ulises* fueron concebidas —al menos así lo considero yo— como alternativas a la novela de la Revolución, *El joven* proponía, frente al escenario provinciano rural en que se desarrollaban estas novelas pretendidamente representativas de lo nacional, un escenario alternativo, urbano, en el que también podía encontrar México su identidad.

### **El joven de 1928 en el contexto de *Ulises*. De la sátira de costumbres al repaso de la historia literaria nacional**

La experiencia de la ciudad, como acabamos de describirla, constituye el fondo común, el sustrato compartido entre “¡Qué México!...” y *El joven* de 1928 que conserva parte del texto de 1923, lo que permite que dos Novos distintos, el de 1923 y el de 1928, se distingan finalmente en la crónica-relato. Al comparar ambos textos se multiplican las razones que corroboran la idea de que el último fue una reconstrucción del primero con añadidos importantes. Viendo la ingenuidad de lo publicado en 1923 salta a la vista que, cinco años más tarde, Novo añadió a ese breve relato inicial, además de un considerable número de párrafos, la conciencia crítica de un narrador más maduro y escéptico. El nuevo texto de 1928 revela un distanciamiento del narrador respecto al joven protagonista, al que sigue refirién-



dose en tercera persona, pero desde una perspectiva lejana, desde la diferencia de impresiones ante la experiencia de la ciudad. Si en *El joven* de 1923 narrador y personaje parecían ser sólo uno y autobiográfico, en el de 1928 son dos: el protagonista es el Novo de 1923 pero el narrador es un Novo distinto, cinco años mayor, que mira con distancia y cariño, también con ironía y escepticismo, al primero. De manera consciente, Novo mantiene en *El joven* de 1928 la fecha de 1922 para el desarrollo de la acción, y así consigue que su protagonista sea el adolescente víctima del *ennui*, el solitario melancólico de “¡Qué México!...”; la pista de esa ubicación cronológica la proporciona, al comienzo de la narración, la mirada con la que el protagonista recorre las paredes de la ciudad: “¡Todo, todo igual! Algunos carteles recientes. ‘Se prohíbe fijar anuncios’”.<sup>28</sup> Esos “carteles recientes” junto a los que figuran, contradictoriamente, las prohibiciones de pegar anuncios son una referencia al primer manifiesto estridentista que apareció fijado en las paredes de la ciudad en diciembre de 1921, una de cuyas divisas más llamativa, en mayúsculas, era precisamente: “Se prohíbe fijar anuncios”.<sup>29</sup> Esa referencia cronológica, perteneciente al fragmento de 1923, se mantiene en la versión de 1928 y es importante: precisamente lo que el narrador de 1928 necesita es un joven de 1923, uno de los muchos que había en esos entusiastas años vasconcelistas, trasunto de sí mismo, para usarlo como contrapunto irónico e intercalar reflexiones y pensamientos críticos pertenecientes al Novo de 1928 cuyo México es una frustración en algunos aspectos del utópico regeneracionismo cultural de comienzos de los veinte.

¿Pero qué ha ocurrido exactamente desde 1923 hasta 1928? Entre otras cosas, en esos cinco años

**De manera consciente, Novo mantiene en *El joven* de 1928 la fecha de 1922 para el desarrollo de la acción, y así consigue que su protagonista sea el adolescente víctima del *ennui*.**

Novo se ha consagrado como poeta con *XX Poemas*, ha soportado una campaña de críticas feroces contra su opción literaria, sexual, y su opinión sobre el nacionalismo literario mexicano, y ha participado en la constitución más o menos compacta de los futuros Contemporáneos, que al menos hacia 1928 eran conscientes de su misión de grupo, de su tarea colectiva cultural hacia México. La presidencia de Plutarco Elías Calles ha favorecido la difusión y consolidación de un arte y una literatura fundamentalmente nacionalista, y se ha potenciado, frente al iberoamericanismo de los años de Vasconcelos, un mexicanismo exacerbado sobre el cual construir la identidad nacional. En años polémicos, de discusiones sobre cómo debe la literatura representar a la nación, y en plena consagración del concepto novela de la Revolución” como representativa de lo verdaderamente mexicano, Novo decide rescatar *El joven* y se propone publicarlo precisamente en *Ulises*, cuya ideología cultural y cuya implicación en todos esos debates sobre cuestiones nacionales fue más allá de ese simple vanguardismo cosmopolita con que siempre suele caracterizarse a la revista. En *Ulises* los Contemporáneos ofrecían sus alternativas en filosofía, política o literatura a lo que con Calles se estaba consolidando como cultura nacional; sus suplementos —novelas, poemarios, traducciones y ensayos— ejemplificaban esas alternativas culturales, demostraban que, como literatura nacional, eran perfectamente posibles. Las novelas que publicó *Ulises* se comprenden mejor cuando son vistas como contrapunto ideológico a la novela de la Revolución, y el rescate fallido de *El joven*, como novela, para la revista, debe interpretarse en la misma línea. Al completar y reeditar *El joven*, Novo reivindicaba un México urbano y moderno y,

lo que es más importante, aprovechaba para hacer crítica social, política y cultural; mostraba los aciertos de ese gran centro urbano en que se estaba convirtiendo México a pasos agigantados, pero sobre todo ponía de relieve sus desaciertos, sus contradicciones internas, su equivocado rumbo cultural; en 1927 Novo ya no era el adolescente que en 1922 escribió su relato urbano al mismo tiempo que lo vivía, ni la ciudad de México conservaba el hechizo vasconcelista, el optimismo en la apertura hacia la regeneración.

Para saber quién era Novo hacia 1927 sólo hay que mirar su producción literaria de entonces: además de una serie satírica contra Diego Rivera y el nacionalismo literario mexicano —lo que demuestra su predisposición a la crítica entonces— está escribiendo algunos poemas de *Espejo* y, desde marzo, *Return Ticket*, la crónica de su viaje a Hawai como representante de México en la Primera Conferencia Panpacífica sobre Educación, Rehabilitación y Recreo, enviado por Puig Casauranc, que se publicaría por capítulos en *Ulises*. Ambos libros, que constituyen una autobiografía de la infancia y de la adolescencia de Novo, debieron escribirse simultáneamente ya que hay frases en *Return Ticket* que tienen en *Espejo* su versión poética correspondiente. Pero lo que interesa ahora destacar de los dos es que marcan el comienzo de un momento crítico de transición poética y vital en Novo que afectó a la recuperación de *El joven* en 1927. Peter J. Roster Jr. ha entendido cómo en efecto los poemas de *Espejo* “revelan a un ser humano en un momento de transición—un momento en que está pronto a la adquisición de la madurez espiritual—, un momento en que se para a analizar y desentrañar lo que ha sido su vida anterior y cómo será su vida futura”.<sup>30</sup> Con

**En 1927 Novo ya no era el adolescente que en 1922 escribió su relato urbano al mismo tiempo que lo vivía.**

**El nuevo Novo más maduro que escribe los poemas, describe al niño o al adolescente que fue como si se tratase de una persona diferente.**

*Return Ticket* los poemas de *Espejo* marcan el momento en que Novo se detiene en el trayecto de su vida para hacer recuento de su pasado y constatar la presencia de “otro yo” a cuyo desarrollo vamos a asistir desde *Espejo* hasta prácticamente el final de su obra. En *Espejo*, como en *El joven* de 1928, existen dos Novos, el pasado y el presente: el primero es objeto poético, tema de los poemas, mientras que el segundo constituye la voz poética. El nuevo Novo más maduro que escribe los poemas, describe al niño o al adolescente que fue como si se tratase de una persona diferente; un yo pasado, claudicado, que desde la distancia es descrito por un yo que se siente distinto: el yo presente. Desilusionado quizás, o al menos conocedor de las mezquindades de la vida cultural y política de esos años de hipocresías e insultos, mezquindades que también lo salpicaron a él, Novo se mira al espejo —de ahí el título del libro— para contemplar su yo-pasado e inaugurar su yo-presente mediante la voz del observador que se detiene en algunos episodios de la vida del observado.<sup>31</sup> Y en esta crisis, más allá del humor de sus *XX Poemas*, surge en la obra de Novo la verdadera ironía, característica del resto de su obra, claramente expresada ya en *El joven* de 1928.

En 1928 Novo ve al autobiográfico adolescente de “¡Qué México!...” como perteneciente a su pasado. El poema “X. V.”, que ya se mencionó, o el poema “La ciudad”, ambos pertenecientes a *Espejo* y referidos a los años de escritura de la primera versión de *El joven*, son prueba de ello. En ese yo-pasado lo más característico es la juventud y, aparejada a ella, una especie de confianza mística en la poesía, una predisposición a lo mítico-literario frente a la realidad. Por su parte, el nuevo yo, ese que ve con distancia, ironía y conciencia crítica su propio pasado y se

perfila en *El joven* de 1928, en *Espejo* todavía no tiene más identidad que la de constituir la voz poética: la voz del observador frente a la del observado, la conciencia de haber cambiado; pero se delinea ya en *Return Ticket*, donde recién iniciado el relato confiesa:

Ya no me tienta la aventura. Si yo hubiera tenido fuerzas a tiempo... Pero ahora ya gordo, con anteojos, con poco pelo... La idea es verdaderamente ridícula [...] Es bochornoso no haber escrito sino los ensayos, breves, periodísticos, desordenados, y no ser autor sino de unas cuantas colecciones de cosas ajenas que hice por dinero, sin gusto ni provecho para nadie.<sup>32</sup>

La vejez, la gordura y el fracaso como poeta serán algunas de las constantes que definirán al nuevo yo durante el resto de la vida y de la obra de Novo, alcanzando su máxima expresión en *El joven II*, en sus conocidos sonetos de autoescarnio y en algunos poemas de la vejez. Con sólo 23 años Novo se siente viejo —“*jeune et pourtant très vieux*”, como diría Baudelaire— y presenta su talento prostituido por dinero. El débito con la burocracia como única forma de vivir, la constatación ya en 1928 de no poder escapar de un sistema en el que la vida cultural y literaria se supedita a gestiones administrativas, pudo ser el origen o, al menos, uno de los orígenes de la claudicación del yo-joven pasado y la resignada e irónica asunción del yo-viejo experimentado, ni crédulo ni inocente, presente. Desde la asunción temprana de ese nuevo yo y en el contexto del debate político-cultural en que los Contemporáneos se encontraban inmersos en 1927 hay que interpretar la versión definitiva de *El joven*. Desde esa perspectiva hay que entender también el título

*El joven*, en oposición a “viejo”, que lleva ya implícito en sí el distanciamiento, la voz crítica del narrador —el Novo viejo— respecto al joven de los años vasconcelistas al que describe; por esa razón la acción sigue situada en 1922.

El primer cambio llamativo de *El joven* respecto al fragmento de 1923, además del título, la primera manifestación del distanciamiento del narrador en relación con el protagonista, se produce cuando el primero califica el *ennui* del segundo literalmente de enfermedad. Si “¡Qué México...!” comenzaba con la salida a la calle de un joven después de despertarse como cada mañana, el joven del relato de 1928 se presenta recién salido de una larga convalecencia, dispuesto a entregarse a la ciudad después de un largo tiempo de reclusión por enfermedad.<sup>33</sup> Como dice Christopher Domínguez Michael: “no es extraño que sea un joven enfermo el que se levanta y sale a fundar la ciudad, como si Novo hubiese querido dejar atrás y de manera incisiva, a la antigua melancolía y a sus achaques”.<sup>34</sup> Y lo cierto es que desde el primer momento hay intención por parte del narrador de destacar el carácter anímico de la enfermedad que causó la reclusión del protagonista. Para ello, después de una inicial descripción arquetípica del espacio urbano (ruido, medios de transporte, anuncios, diversidad de lenguas), Novo sustituye satíricamente las enfermedades del pasado por otras que califica de “mentales” —el *ennui*, la melancolía— y que vendrían a corresponderse con la modernidad, con lo urbano. Si antiguamente “los disturbios físicos eran curados casi siempre por el doctor Sangredo o por el médico Purgante”<sup>35</sup> —personajes de *Don Catrín de la Fachenda* de Fernández de Lizardi—, hoy “la soltería, el cinematógrafo, el vegetarianismo, el teléfono y las novelas francesas tienen grande culpa del

grupo de las enfermedades mentales”.<sup>36</sup> Si en “¡Qué México!...” el *ennui* era sólo una actitud, una clave literaria estructurante, para el escéptico e irónico narrador de 1928 el tedio ya no es una vocación romántica sino algo más prosaico, menos efectivo y, por supuesto, algo menos digno de mitificación, casi un gesto de candidez. Y no sólo hay ironía en esa acusación formal a las novelas francesas con la que Novo se hace eco de una crítica reaccionaria bastante frecuente entonces, sino que incluso retoma la sátira barroca española y mexicana —piénsese en Valle Caviedes— contra los médicos, que además constituían uno de los tipos del costumbrismo urbano del siglo XIX. Ese tono irónico no desaparece en *El joven* de 1928 sino casi hasta el final del relato y a veces se convierte en sarcástico recordatorio de los argumentos que desde 1924 fueron esgrimidos en su contra y en contra del resto de los Contemporáneos; como por ejemplo cuando, al adoptar irónicamente el papel de sus acusadores, achaca las culpas de los hipotéticos problemas de las máquinas en la vida moderna, casi por inercia, a los mismos de siempre: “deben de haber sido los jóvenes, los más perversos del lugar”.<sup>37</sup>

Con ese cambio de valoración del *ennui* que marca el comienzo de una aproximación más vital o real que literaria a la ciudad, se inicia la parte nueva de *El joven* de 1928 en relación con “¡Qué México!...” Sin abandonar esa nueva línea crítica, Novo continúa su relato con un resumen de la historia reciente de la ciudad de México desde el Porfiriato, en que subraya la influencia foránea perceptible incluso en la arquitectura mediante el uso metonímico de los coches: si durante el Porfiriato éstos eran de la marca Renault, es decir, franceses, después de la Revolución parece haberse impuesto la Ford estadouni-



**Novo tampoco quiso que su texto fuese sólo una denuncia pasional y global de la transformación de la ciudad de México a las costumbres estadounidenses.**

dense, invasión que justifica la multitud de carteles, anuncios e incluso nombres de comidas y bebidas en inglés que Novo describe como característicos de México capital. La insistencia de Novo en la adopción de modas estadounidenses del México de entonces es importante porque en el fondo resulta un ataque subterráneo a los nacionalistas, al contradictorio mexicanismo cada vez más desmedido de la época de Calles: si la realidad urbana mexicana demostraba una afición popular por lo estadounidense, asumida de manera sistemática en la vida cotidiana, a Novo debió resultarle irónico que precisamente él fuese acusado de pro estadounidense —recuérdense sus *XX Poemas*— o extranjerizante y antimexicano, cuando al menos parte de la realidad mexicana mostraba influencia foránea y se construía en el mito engañoso del nacionalismo mediante la presión de la inversión silenciosa y veloz de lo estadounidense. En cualquier caso, Novo tampoco quiso que su texto fuese sólo una denuncia pasional y global de la transformación de la ciudad de México a las costumbres estadounidenses; más bien parece que en ocasiones la presencia de lo estadounidense en la vida cotidiana, en la fisonomía misma de la ciudad, forma parte de la descripción de la condición misma de urbanidad, como si fuese el signo de los nuevos tiempos. Lo que casi nunca abandona Novo es el humor, y se ve en la sucesión de frases sobre coches y tráfico que acompaña a la crítica a la conversión a las modas estadounidenses al aprovechar la metáfora de los coches, y que es una burla dirigida a los nacionalistas que no ven que hasta los choferes de sus generales revolucionarios no son más que el “fruto mixto de la Revolución y Mr. Ford”; el humor tampoco falta cuando Novo apela al desorden moral, el caos de tradiciones que los “camiones”



han supuesto para la capital, desde que “los lazos intangibles de los camiones han unido a don Vicente Guerrero con San Lázaro, y a San Rafael con San Lázaro, y a Santa Julia, la Guayaba y San Cosme, y a Santa María con la herética Roma al través de los Insurgentes”.<sup>38</sup>

Al fusionar esa ironía subrepticia contra los nacionalistas y la tipología costumbrista urbana decimonónica, describe Novo a continuación al habitante por antonomasia de la ciudad vasconcelista: el joven universitario, tal y como él mismo lo fue a principios de los veinte, al que dibuja a contraluz del México de Calles. En el Café América, agrupados por mesas, puede verse lo que Novo denomina “tipos claros y distintos”<sup>39</sup> de universitarios. Constituyen la síntesis de las nuevas profesiones: periodistas, abogados, políticos, ingenieros o arquitectos. Al lado de los estudiantes de Leyes por ejemplo, los poetas enumeran sus lecturas: Gabriela Mistral y Rabindranath Tagore, es decir, autores venerados y aconsejados por Vasconcelos junto con las ediciones de Platón de “Clásicos de la Universidad”. Sentado al lado, un lector de *Los valores literarios* de Azorín conversa con un joven “helenista wildeano”<sup>40</sup> que ha leído además a Walter Pater y a Huysmans, autor éste cuyos libros le han sugerido la lectura de *La Iliada*. En la misma mesa, otro dice estar pensando en Baudelaire, Verlaine y Villon y aun existe otro más que apela a Amado Nervo y a Enrique González Martínez. Para todos, como en el México de Vasconcelos, existe sitio en la misma mesa y todos pueden conversar de literatura —ese territorio universal desprovisto de fronteras— mezclando autores mexicanos, españoles, franceses, ingleses, incluso clásicos griegos. Al final, cuando aparece precisamente el profesor de Económicas que les va a

**Novo se ríe del ingenuo entusiasmo juvenil que creía posible la separación entre eso que el poeta llama burocracia y lo que denomina romanticismo.**

dar clase, todos abandonan el idealizado mundo de la poesía y sólo uno exclama: “¿Qué se me da a mí del productor ni del consumidor? Déjame soñar, burócrata; déjame ser romántico”, para inmediatamente decir, citando mal, la famosa frase de Darío “¿Quién que es no es romántico?”.<sup>41</sup> La ironía de esta última frase está en el tono que sugiere la lectura total del párrafo: con ella Novo se ríe del ingenuo entusiasmo juvenil que creía posible la separación entre eso que el poeta llama burocracia y lo que denomina romanticismo. El narrador se distancia de esa su propia candidez durante su época de universitario y muestra la imposible pureza del escritor en la ciudad dominada por la economía, el periodismo y la burocracia, algo de lo que Novo estaba plenamente convencido hacia 1928 y que por sí solo se encargaría de demostrar el resto de su vida.<sup>42</sup>

Seguidamente, Novo se refiere al grupo dedicado a la política. En medio de esa ciudad en donde la presencia lingüística y económica estadounidense ha sido detallada y subrayada por el narrador, el párrafo que pone en boca de los jóvenes políticos, inspirado con toda evidencia en Vasconcelos, resulta irónico, pura demagogia, falso:

Nuestra planilla —gritan convincentes— ofrece reducir los planes de estudios, tomar parte en los Consejos Universitarios, ligar entre sí a las escuelas, fomentar las pensiones y ayudar al iberoamericanismo [...] Y contribuiremos a hacer efectivo, entre la juventud, que es la esperanza muy legítima de la patria de Juárez, el lema que ostenta, hoy, nuestra ilustre Universidad. “Por mi raza hablará el espíritu.” Los norteamericanos son un pueblo sin educación. La doctrina Monroe, vos lo sabéis, fue un *lapsus linguae*. Debíó formular: América para los norteameri-

canos. ¡Pero no lo consentiremos, compañeros! No volveremos al Cine Olimpia. No aprenderemos inglés. Ese pueblo, esa raza de *cow-boys* y *bathing-girls*, desaparecerá; nos alientan Vargas Vila y el Himno Nacional.<sup>43</sup>

Ahí resume Novo uno de los derroteros que tomó el famoso lema de Vasconcelos: "Por mi raza hablará el espíritu", cuando a partir de 1923 ideologías distintas lo adoptaron y adaptaron a su manera. Contra esa mala lectura mexicanista y antiextranjera del lema vasconcelista que acabó convirtiendo a Novo en un escritor antinacionalista ante la opinión pública, se dirige ahora la ironía del narrador: hacia el absurdo, la superficialidad, de conjurar el influjo estadounidense no yendo al cine o no aprendiendo inglés. Para Novo la amenaza no está en la literatura, que siempre puede enriquecerse al contacto con otras, sino en esa filtración lenta y definitiva de lo estadounidense en las costumbres, las comidas, la forma de vida o la política, que él ha ido poniendo de manifiesto a lo largo de su relato y que se producía precisamente en la época nacionalista y mexicanista de Calles.

Después de referirse Novo a otros tipos de estudiantes, se inicia en *El joven* la parte crítica más interesante del relato. En ella el joven de 1923 desaparece bajo la voz del narrador de 1927 que impone su presencia con rotundidad; la ciudad como escenario y tema se esfuma, y Novo expone, valiéndose de claves y guiños, sus opiniones sobre la literatura mexicana. En casi todos los aspectos, esas ideas coinciden por completo con las que Villaurrutia, Cuesta y Owen defendieron explícita e implícitamente desde las páginas de *Ulises*. Si hay algo suficientemente indicativo de que el fragmento de

**Las opiniones de Novo sobre literatura mexicana coinciden con las que Villaurrutia, Cuesta y Owen defendieron explícita e implícitamente.**

1923 fue completado por Novo hacia 1927 o 1928 para publicarlo en *Ulises*, eso es precisamente las ideas sobre la literatura mexicana que, formuladas tal cual, corresponden a una época muy específica del pensamiento de los Contemporáneos cuyo eje se sitúa en torno a esa revista. Una época en que los Contemporáneos, frente a la defensa de un concepto de arte o literatura nacional que encontraba su mexicanidad en la negación de la huella hispánica y en la afirmación de lo precortesiano identificado además con lo popular, propusieron polémicamente en *Ulises* un rehermanamiento cultural con España, el reconocimiento sin rencores del sustrato hispánico de la cultura y la literatura española como esencia indiscutible de la literatura mexicana.<sup>44</sup>

Para exponer sus ideas sobre la literatura popular mexicana que muchos asumieron para erigir una tradición literaria nacional, Novo comienza preguntándose en el texto: “¿Existe en México una literatura que sintetice el espíritu popular? ¿Hay slang, argot?”,<sup>45</sup> su respuesta es clara: “los corridos no son más que cómodos romances imperfectos”<sup>46</sup> y si algo ha contribuido a la proliferación de manifestaciones populares artísticas en los últimos años, esto ha sido el impulso antinatural, ficticio, proporcionado desde el gobierno. Con alusiones como éstas, Novo critica el falso populismo construido y defendido sobre todo por algunos muralistas, lo que le lleva a afirmar que el posible sentimiento populista mexicano expresado en la literatura o en el arte “no es cosa del Sistema Best”.<sup>47</sup> Lo que Novo quiere decir es que si algo caracteriza a la cultura popular mexicana no es tanto su sustrato azteca como su procedencia hispánica, aunque las “odas anacreónticas” contengan referencias a un producto mexicano como el pulque o Fernández de Lizardi

escriba su "Auto Mariano" —dice Novo— "con slang".<sup>48</sup> Ahí, en ese fondo popular reconocido como hispánico y adaptado a la realidad mexicana, hay que buscar lo popular mexicano —piensa Novo— por encima de la inversión de una tradición indígena que Novo no niega pero sí considera objeto de manipulación.

Esa defensa de la raíz hispánica de la cultura mexicana, que es más que evidente en reseñas y artículos de los Contemporáneos en *Ulises*, se ve con mayor claridad aún en la rápida reflexión sobre la historia de la literatura de su país que Novo emprende para responder a una serie de preguntas planteadas en el texto y que sintetizan uno de los temas más polémicos de toda la segunda mitad de los años veinte:

¿Cuándo será que pueda haber literatura mexicana, teatro, novela, canción, música? [...] Que la ontogénesis nos ayude a descubrir que a esta América mía, que palpo toda en el mapa de relieve de mi corazón, le ha fallado algo. ¿Cuándo debieron las hijas de Europa empezar a huirse de su casa? ¿Por qué no tuvimos como todos los pueblos primero lo épico y luego lo lírico?<sup>49</sup>

Cuestionándose eso Novo no sólo ha tenido el ¿descuido? de pasar de la tercera a la primera persona —hasta el momento, como narrador, siempre había usado la tercera persona para describir los movimientos del joven o lo visto a través de los ojos del joven— sino que además ha desaparecido la ironía y resurgido cierto apasionamiento. La exigencia de mexicanidad y la especificación política y estética de esa mexicanidad en materia literaria y artística en esos años, consiguió extraer a los Contemporá-

**En ese fondo popular reconocido como hispánico y adaptado a la realidad mexicana, hay que buscar lo popular mexicano.**

**Los Contemporáneos  
reflexionaron sobre  
la verdadera naturaleza  
de lo mexicano,  
su verdadera tradición.**

neos, sobre todo desde 1926, profundas reflexiones sobre la verdadera naturaleza de lo mexicano, su verdadera tradición. El tema, ya se ha dicho, influyó en *Ulises* de la que Novo, no hay que olvidarlo, fue codirector; el hecho de que se pensase en la publicación de *El joven* como suplemento de *Ulises*, arroja todavía más luz sobre lo que venimos diciendo: la necesidad de meditar sobre la cultura mexicana y encontrar por encima de folclorismos sus verdaderas raíces —esa “ontogénesis” de la que habla Novo—, o el descubrimiento de México en el interior —ese “mapa de relieve de mi corazón” equivalente a una ontología del mexicano— son temas de exposición y discusión para los Contemporáneos en esos años. Con *Ulises* el grupo propuso una filosofía de búsqueda y exploración orientada al descubrimiento del México verdadero; para ello usó toda una simbología de viaje geográfico inspirada en *La Odisea* que dio nombre a la revista. Pero si algún significado real tenían esos símbolos, ése era el de realizar el viaje de Ulises —*alter ego* de los Contemporáneos exiliados en su propia tierra— en el interior, buscando dentro, sustituyendo mapas geográficos por otros mapas más profundos, similares a esa ontogénesis o a ese mapa de relieve del corazón del que habló Novo en *El joven*.

El planteamiento de ese problema central Novo lo continúa con el pequeño resumen de las raíces hispánicas de la literatura mexicana al que nos referimos con anterioridad. En cada etapa, en cada siglo de la existencia de México, la literatura española está presente, y constituye el sustrato de procedencia más intenso para lo mexicano; la manera que tiene Novo de expresar esa idea es la siguiente: se refiere genéricamente a cada etapa más o menos prefijada en la historia de la literatura mexicana e introduce,

para caracterizar cada uno de esos periodos, versos famosos de la literatura española, símbolos de la herencia hispánica que estaban ya en la cultura colonial, y desde ella pasaron a la mexicana. Por ejemplo, refiriéndose al final del tardío barroco mexicano, sobre todo sorjuanesco, cita el verso más reconociblemente gongorino de la monja: “Lo epopéyico nos salió un poco tarde, ya que se habló del código de Napoleón; pero ya el egloguismo era ‘cadáver, polvo, sombra, nada’, cuando el *Diario de México* y el *Pensador* empezaron con indirectas”.<sup>50</sup> Hay que advertir que no existe duda sobre el reconocimiento de mexicanidad en la obra de sor Juana por parte de los Contemporáneos, sino más bien lo contrario; sin embargo, ese carácter mexicano no tenía por qué negar el fondo hispánico que sí se rechazaba desde otros presupuestos culturales presuntamente más mexicanistas.<sup>51</sup>

El llamado periodo neoclásico o ilustrado —que en Hispanoamérica alcanzaría parte del siglo XIX—, cuando se producen las llamadas por Novo “indirectas” epopéyicas, es decir, las primeras explosiones independentistas y nacionalistas a través de la prensa, también contradicen la idea de la literatura popular folclorizada o indígena como tradición cultural de México. Indirectamente, la única figura que menciona Novo es Fernández de Lizardi, al que admiró mucho, y lo hace aludiendo al periódico que dirigió, *El Pensador Mexicano*, muy representativo de lo mexicano en opinión de Novo, pero no precisamente en el sentido nacionalista que se manipulaba desde el Estado.<sup>52</sup>

Frente al desarrollo literario de Europa, el arte autóctono fue, según Novo, inexistente en México. Para él, hablar de literatura mexicana basada en lo indígena era una falacia que se construía a través de la

**Las primeras explosiones independentistas y nacionalistas a través de la prensa también contradicen la idea de la literatura popular folclorizada o indígena como tradición cultural de México.**

**En opinión de Novo, la afinidad cultural entre la colonia y la metrópoli no debe mezclarse con los motivos de la confrontación política.**

negación de lo más obvio: los mismos conceptos de literatura y arte eran producto de la cultura occidental, y mientras “el teatro, la novela, los frescos, todo lo tenía ya Europa —hay que subrayar aquí la mención de los frescos—, lo único que producía Tenochtitlan eran esculturas y piedras de los sacrificios que a su vez favorecerían el turismo norteamericano y las excavaciones desconcertantes”.<sup>53</sup> Claramente, en esta acusación al folclorismo puramente turístico, a la constitución por parte del Estado de lo que Monsiváis llama una “caracteriología” pintoresca sustituta de la verdadera cultura nacional —Monsiváis escribe refiriéndose al periodo: “sin pintoresquismo no hay historia, el pintoresquismo es la historia”<sup>54</sup>— Novo está formulando opiniones similares a las del resto de los Contemporáneos en esos años polémicos por 1927. También en la caracterización de la época de la Independencia Novo vuelve a usar irónicamente un verso español, en esta ocasión de Espronceda:

*Con diez cañones por banda y el patriotismo exaltado, casi todos los himnos de la América Hispana, hechos con la misma inquietud, al recuerdo quemante de las encomiendas y de la inquisición vergonzosa y del yugo español, hablan de un osado enemigo y de morir en los combates, al recuerdo de los héroes, y envueltos en la insignia sin mácula.*<sup>55</sup>

Ahí ubica Novo irónicamente el antiespañolismo de la época de Calles. En su opinión, la afinidad cultural entre la colonia y la metrópoli no debe mezclarse con los motivos de la confrontación política; ambos aspectos de la vida nacional —lo político y lo literario— tienen que mantenerse separados y no ser objeto de confusión como ocurría en los



años de escritura del texto, en que el recuerdo político de la dominación de España enturbiaba posibles relaciones literarias fructíferas e imprescindibles. Con cierto sarcasmo, Novo escribe contra ese sentimiento nacionalista que con Calles se fraguaba en torno a los héroes de la Independencia mezclados oportunamente con revolucionarios y adornados de toda una escenografía costumbrista tipificada que pretendía dominar también el arte y la literatura. Pone al descubierto la exageración, la manipulación, la demagogia de los argumentos hispanóforos, presunto indicio de verdadero mexicanismo, para más adelante mostrar cómo muchas de esas “experiencias cotidianas del nacionalismo” se consolidaban en realidad, como dice Monsiváis, en fusión con los “esquemas importados”.<sup>56</sup> Por eso después de la etapa de la Independencia, Novo se esfuerza en describir el fin de siglo bajo el influjo francés, relevado en la segunda década del siglo XX por el estadounidense. A partir de ese momento establece una comparación entre México y Estados Unidos que de nuevo ha de entenderse en el marco de las discusiones y debates de esos años en el país. Si “para el americano del norte, el ayer es cosa poco sabida” y “sólo los Ph. D. no ignoran que Roma existió —dice Novo— nosotros descubrimos el presente, tan exterior a nuestra vida, tan casualmente como ellos la historia”.<sup>57</sup> Frente a esa constante vida en el presente que ha convertido a Estados Unidos en el país más moderno, política y culturalmente, y en el más afín a la idea de renovación y progreso, la permanente mirada hacia el pasado en la nueva cultura mexicana es, para Novo, un lastre que perjudica su regeneración, ya que ésta debe ampararse precisamente en la conquista de la modernidad, en la sincronía con el conjunto de los países modernos, en

**La permanente mirada  
hacia el pasado en la  
nueva cultura  
mexicana es, para Novo,  
un lastre que perjudica  
su regeneración.**

**El Novo de 1928 describe y critica una realidad que si bien es urbana y moderna, es antes que nada mexicana, ultranacionalista y universal.**

ese presente que le ha sido ajeno. Una mirada al presente o un deseo de construcción de futuro, puede servir más para el descubrimiento, la definición y la construcción de lo mexicano que el constante retorno al pasado; y es que Novo desconfía radicalmente de la verosimilitud que puede obtenerse de la historia como ciencia y piensa, como habría de formular en *Ensayos*, que “el artista está obligado a ignorar el pasado”.<sup>58</sup> Ese afán de “contemporaneidad”, de basar la identidad nacional también en la construcción de un país moderno, perteneciente a esa modernidad universal en la que lo urbano constituía un síntoma y un símbolo, al menos a través de la cultura y la literatura, no era entonces exclusivo de Novo sino compartido con el resto de su grupo.

Después de este discurso reflexivo en torno a la literatura mexicana reaparece de nuevo la ciudad en *El joven*. Con su perspectiva crítica, con la manifestación de sus preocupaciones por el rumbo cultural de la ciudad, Novo ha puesto de manifiesto, no ya la utopía literaria de la gran ciudad deseada por un escritor que quiere ser moderno sino la experiencia real de las contradicciones profundas que se estaban manifestando en ese nuevo, específico, inconfundible centro urbano en que se estaba convirtiendo México a finales de los veinte. Más allá de tópicos literarios, de jóvenes mexicanos baudelairianos recorriendo una ciudad vista sobre todo en sus potencialidades, en su promesa de modernidad, el Novo de 1928, *jeune et pourtant très vieux*, escéptico y apasionado, describe y critica una realidad que si bien es urbana y moderna, es antes que nada mexicana, ultranacionalista y universal, plural y unitaria al mismo tiempo, y en ello, Novo es el primero de una larga lista de novelistas bastante posteriores a él. En el anochecer, el narrador vuelve a centrar su aten-

ción en las oficinas, los ciudadanos, los bares y las calles que en poco tiempo estarán llenas de esa multitud que el joven observaba a su paso al comienzo del día. Aquí de nuevo el texto de 1928 coincide con el de 1923 y, por ello, el tono se hace otra vez sosegado y descriptivo: la Avenida Madero, El Globo, Sanborns, automóviles, zapaterías, el aluvión de turistas mayoritariamente estadounidenses que observa “cómo se exhibe en mil formas la habilidad manual indígena al servicio de otra habilidad no manual ni indígena”,<sup>59</sup> motivan que en el espíritu del joven reaparezca el *ennui* —“¡Qué México! Se aburre uno”<sup>60</sup>— y de nuevo, como en el fragmento de 1923, el final del texto en el que literalmente se repite el conflicto del escritor moderno en su ciudad: el ritmo frenético, la naturaleza metamorfoseante del presente.

## Notas

<sup>1</sup> Como indica Merlin H. Forster, un primer fragmento de *El joven* se publicó en septiembre de 1923 en *La Falange* con el título “¡Qué México! Novela en que no pasa nada”; el fragmento volvería a publicarse en 1925 en la revista *La Antorcha*. En 1928 el texto completo de *El joven* constituyó el número dos de la serie “Novela Mexicana”; y finalmente, la novela consiguió una segunda edición, corregida de erratas, por la Imprenta Mundial, 1933 (*Los Contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 1964, p. 101).

<sup>2</sup> Cfr. Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1985, p. 296; y Carlos Monsiváis, “Prólogo” a *Nueva Gran- deza Mexicana de Salvador Novo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 9.

<sup>3</sup> La reseña se titula “Un joven de la ciudad” (en Xavier Villaurrutia, *Obras*, ed. cit., pp. 683-685) y apareció por primera vez en *Imagen*, núm. 3, 14 de julio de 1993. Sobre las ediciones de *El joven* explica:



“Durmiendo una noche de varios años se quedó *El joven de Salvador Novo* en el lecho de un cuaderno escolar. Más de un estudiante de leyes compartió conmigo el placer de una proyección privada de aquella cinta cinematográfica que podía intitularse *Dieciséis horas de la vida de un joven*. Cinco años más tarde se le fugó una vez en la mala compañía de muchos anuncios, más erratas y precio vil. Anuncios, erratas y bajo precio impidieron, como los árboles, ver el bosque en que se perdió el joven. Intentó una segunda salida con mejores armas. Todo estaba listo. Agustín Lazo trazó los mejores dibujos que se han hecho para un libro mexicano moderno. Y sucedió que la segunda salida no se llevó a cabo. Los dibujos se extraviaron y el joven cambió su billete de salida por un *return ticket*” (art. cit., p. 684).

<sup>4</sup> Aunque *El joven* no fue publicado como novela en la colección *Ulises*, el caso es que al final del número 1 de la revista, en las páginas destinadas a la publicidad, apareció anunciado como “suplemento de *Ulises*” (*Ulises*, núm. 1, p. 32) junto con *Dama de corazones* de Villaurrutia, *Novela en forma de nube (sic)* de Gilberto Owen, la traducción que hizo Villaurrutia de *El retorno del hijo pródigo*, *Exágonos* de Carlos Pellicer y *Estudios* de Jorge Cuesta.

<sup>5</sup> Salvador Novo, “Prólogo” a *El joven*. México: Imprenta Mundial, 1933, p. 9.

<sup>6</sup> Salvador Novo, “Consideración preliminar”, en *Antología personal. Poesía, 1915-1974*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 21 (Lecturas Mexicanas).

<sup>7</sup> Xavier Villaurrutia, art. cit., p. 684.

<sup>8</sup> Antonio Magaña Esquivel cita las siguientes palabras de Novo: “Yo, desgraciadamente, he sido siempre un poco heterodoxo y no he pertenecido ni a este grupo ni al otro, ni me ha gustado adherirme a ninguno” (*Salvador Novo*. México: Empresas Editoriales, 1971, p. 33).

<sup>9</sup> Los que se han ocupado del dandismo coinciden en señalar a Barbey D’Aurevilly y a Baudelaire como los autores que han hecho “observaciones más profundas acerca de la problemática del dandy” (Hans Hinterhäuser, “La rebelión de los dandies”, *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980, p. 73). Casi podría decirse que la teoría y la práctica del dandismo surgen paralelamente y se modifican y complementan la una a la otra, por lo que, como categoría crítica e incluso historiográfica, el dandismo era ya perfectamente conocido a principios del siglo XX. Tanto Barbey como Baudelaire eran leídos por Novo, por lo que es de sospechar que los *topoi* constitutivos del mito y sus úl-

timas razones y consecuencias fueran usadas por él en sus primeros escritos y en su vida muy conscientemente.

<sup>10</sup> Cfr. Salvador Novo, "Memorias", *Cuadernos del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria*, vol. 1, núm. 1, 1980, p. 4.

<sup>11</sup> Luis Antonio de Villena, *El dandysmo. Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly*. Madrid: Felmar, 1974, p. 34.

<sup>12</sup> Explica Luis Antonio de Villena: "El dandy vive dentro de una sociedad y acepta sus reglas en tanto que tales reglas se refieren a una acción social colectiva [...] pero no las acepta en lo que esas reglas tienen de ordenación al individuo, de hábito a seguir. Ahí surge la disidencia y la rebelión del dandy, ahí su autarquía, su estar aparte" (*ibid.*, p. 44). El párrafo resume bien la situación de Novo a comienzos de los veinte: no asume ninguna postura revolucionaria política ni social, pero reclama con su actitud vital y literaria el espacio privado de la absoluta libertad individual con la que ya entonces escandalizaba provocadoramente a la opinión pública mexicana.

<sup>13</sup> En adelante tendremos presente la distinción entre "modernidad técnica" y "modernidad literaria" que Matei Calinescu expone en *Cinco caras de la modernidad* (Madrid: Tecnos, 1991). Según él la fundación literaria del espacio urbano en el siglo XIX (no confundir con la presencia de la ciudad en la literatura) y el modo ambiguo en que éste es representado literariamente, tienen su origen en la conciencia, por parte del poeta, de que la modernidad estética o literaria y la modernidad histórica o técnica (la idea de progreso material) son irreconciliables. Calinescu desarrolla toda su teoría de la modernidad a partir de esa dicotomía de la que ya fue consciente Baudelaire. Éste, en sus escritos y poemas, dejó fijada para todo un siglo la manera en que el poeta moderno debía relacionarse con la ciudad y explicó por qué lo urbano tenía que constituir parte de la modernidad estética aun siendo producto de la modernidad "como un momento de la historia de la civilización occidental" de carácter burgués (*ibid.*, p. 50). Para Baudelaire "el arte debe de ser moderno" (*ibid.*, p. 59), lo que explica su "auténtica fascinación por la modernidad urbana" (*Ibid.*, p.67); el problema estriba en que esa modernidad urbana esconde bajo su apariencia de "novedad" una existencia real, burguesa y capitalista, en la que el poeta se siente marginado, desplazado. De ahí proviene el sentimiento de soledad y la relación casi esquizofrénica con la ciudad, y surge la melancolía, la acidia, el *ennui*, presente en *El joven* y en novelas perfectamente conocidas por Novo como *À Rebours*.

<sup>14</sup> Cit. por Hans Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 74.

<sup>15</sup> Salvador Novo, *El joven*, en *Toda la prosa*, ed. cit., p. 536. En

adelante citaré el texto de Novo por esta edición, por ser la última corregida por el autor y no presentar más que mínimas discrepancias (la sustitución de un “descendió” en la edición de 1928 por un “bajóse” en esta última es la más llamativa) respecto a las precedentes, bastante llenas de erratas. Sí existen algunas diferencias significativas entre el fragmento de *La Falange* y lo que de él aprovechó Novo para la edición completa de 1928, pero éstas serán comentadas en su momento, cuando iniciemos la aproximación detallada al texto.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 552.

<sup>17</sup> Xavier Villaurrutia, art. cit., pp. 683-684.

<sup>18</sup> Salvador Novo, *Espejo*, en *Antología personal*, ed. cit., p. 137.

<sup>19</sup> Cfr. Matei Calinescu, *op. cit.*, pp. 165-166.

<sup>20</sup> Salvador Novo, *El joven*, ed. cit., p. 537.

<sup>21</sup> Aunque como dice E. R. Curtius “el empleo de la escritura y del libro en el lenguaje metafórico se encuentra en todas las épocas de la literatura universal” (*Literatura europea y Edad Media latina*, I. México: FCE, 1989, p. 425), la variante del tópico que aquí nos interesa, el *liber naturae*, fue particularmente utilizada por románticos y modernistas, aplicada a la esencia y al sentido de la poesía aunque tuviese su origen en la Edad Media y se difundiese bastante en el Renacimiento (cfr. *ibid.*, “El libro como símbolo”, pp. 423-489). Esa idea de procedencia bíblica según la cual la naturaleza es un libro que el poeta debe descifrar, paradójicamente, a través de su escritura —que es también, por tanto, un ejercicio de lectura— se convirtió en lugar común de la poesía romántica en general y Novo la readapta ahora al nuevo objeto de lectura literaria que es la ciudad, para la literatura moderna que él quiere representar.

<sup>22</sup> Esa calificación, bastante discutible, se debe al planteamiento mismo que Dessau utiliza para caracterizar la novela de la Revolución en su libro; en su opinión, al desarrollarse temáticamente en la provincia o en el campo, la novela de la Revolución debe considerarse como un “rompimiento” con la novelística porfiriana, que vendría a desenvolverse en la ciudad. Con la novela de la Revolución, escribe Dessau, “el sitio del escenario urbano es ocupado por el escenario rural, y en lugar de los problemas de protagonistas urbanos se tratan los de las predominantes masas campesinas” (*La novela de la Revolución mexicana*. México: FCE, 1986, p. 425).

<sup>23</sup> Ésa es la opinión, por ejemplo, de Jorge Ruffinelli, quien considera además que “los estridentistas fueron los primeros en asumir como programa y realización, de manera agresiva, la modernidad urbana, la existencia de un nuevo hombre moldeado por el asfalto de las calles, las vidrieras multicolores, los

cafés de reunión (como el célebre Café de nadie), y las planicies cada vez más extendidas ya no del verde natural sino del gris cemento" ("Las memorias —editadas e inéditas— de Manuel Maples Arce", en AA. VV., *El estridentismo: memoria y valoración*. México: FCE/SEP 80/50, pp. 112-113). Para esa afirmación se apoya fundamentalmente en *Urbe* y, sobre todo, en la afinidad que John Dos Passos encontró entre su preocupación artística por lo urbano y la de Maples en su poema, que llevaría al primero a traducir *Urbe* al inglés.

<sup>24</sup> Domingo Miliani, *La realidad mexicana en su novela de hoy*. Caracas: Monte Ávila, 1968, p. 46.

<sup>25</sup> Salvador Novo, *Return Ticket, Prosa Completa*, ed. cit., pp. 163-164.

<sup>26</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI, 1976, p. 247.

<sup>27</sup> Carlos Monsiváis, "Salvador Novo. Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen", *Amor perdido*. México: Era, 1985, p. 269.

<sup>28</sup> Salvador Novo, *El joven*, ed. cit., p. 536.

<sup>29</sup> Cfr. "Actual número 1, Hoja de Vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce", en Luis Mario Schneider, *El Estridentismo. México, 1921-1927*. México: UNAM, 1985, p. 41.

<sup>30</sup> Peter J. Roster Jr., *La ironía como método de análisis: la poesía de Salvador Novo*. Madrid: Gredos, 1978, p. 126.

<sup>31</sup> Es curioso que la crítica no haya llamado la atención sobre el título *Espejo* cuando en realidad es un símbolo constante en la obra de Novo: es el espacio que separa al Novo "viejo" del "joven" y a través del cual ambos se contemplan, hablan y describen, cambiando únicamente en los poemas los papeles de observador —es decir, la voz poética— y observado. El símbolo del espejo contaba ya con una larga tradición literaria que a un hombre de la cultura de Novo no podía serle desconocida; su clave podría sintetizarse así: intenta representar la disociación o distanciamiento que el yo experimenta respecto a sí mismo o respecto a algún periodo o circunstancia de su vida, posibilitando así su observación desde la distancia y la creación de un "otro" a partir del "yo" con todo lo que esto supone. Para una trayectoria del motivo en particular en los siglos XIX y XX puede consultarse Theodore Ziolkowski, *Imágenes desencantadas (Una iconología literaria)*. Madrid: Taurus, 1980. Baste aquí recordar que con el romanticismo el espejo se convirtió en "el instrumento ilustrativo de los horrores del propio yo" (*ibid.*, p. 140) —tema clave en la autosátira de Novo— y que estuvo intrínsecamente relacionado con una serie de motivos que



también usa Novo desde *Espejo*: el doble (*ibid.*, pp. 156-162), el momento exacto en que el hombre toma conciencia de sí mismo (*ibid.*, pp. 162-164), y la clarividencia, la temible capacidad que tiene el espejo de mostrar las cosas tal cual son (*ibid.*, p. 168), claramente presente en *Nuevo amor* y en la autosátira de Novo. A todo ello habría que añadir las similitudes del tema con el uso del retrato por parte de Wilde en *The Picture of Dorian Gray*, tan conocido por Novo, y sobre todo la visión que del espejo ofrece Cocteau en *Orfeo*, obra representada por Novo en 1928 en el Teatro Ulises, y auténtica síntesis de lo tradicionalmente vinculado al espejo: la muerte y el reino intemporal de la poesía. Novo se refirió con frecuencia en su poesía a su yo-joven como a una identidad muerta, en algún modo clausurada, e idealizada por el simple hecho de haber sido la juventud la única etapa de su vida en la que confió plenamente en ese atemporal universo poético, universo del que lo separa el cristal transparente del espejo. Una de las recreaciones más perfectas que hizo Novo de esta idea de dos yo —uno joven prometedor, el otro viejo fracasado y traidor a sí mismo— es el también autobiográfico monólogo dramático *El joven II*, escrito en 1951.

<sup>32</sup> Salvador Novo, *Return Ticket*, ed. cit., pp. 162-163.

<sup>33</sup> Ese nuevo comienzo es en realidad más que parecido al del relato de Edgar A. Poe, "El hombre de la multitud", en el que se concentran bastantes tópicos de la literatura urbana. Al comienzo de su relato escribe Poe: "Después de varios meses de enfermedad, me sentía convaleciente y con el retorno de mis fuerzas, notaba disposición que es el reverso exacto del *ennui*; disposición llena de apetencia, en la que se desvanecen los vapores de la visión interior [...] y el intelecto electrizado sobrepasa su nivel cotidiano, así como la vívida aunque ingenua razón de Leibniz sobrepasa la alocada y endeble retórica de Gorgias" (Edgar Allan Poe, "El hombre de la multitud", en *Cuentos*, vol. 1. Madrid: Alianza Editorial, 1995, pp. 246-247). Es de destacar también la similitud de la frase "la disposición que es el reverso exacto del *ennui*" con lo expuesto por Villaurrutia en "Un joven de la ciudad" acerca del tedio y la curiosidad.

<sup>34</sup> Christopher Domínguez Michael, "El licor del estilo", en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: FCE, 1989, p. 555.

<sup>35</sup> Salvador Novo, *El joven*, ed. cit., p. 537.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 538.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 539.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 541.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 544.

<sup>40</sup> *Ibid.*



<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 545.

<sup>42</sup> José Luis Romero se refiere a ese conflicto, tan baudelaireano y tan arquetípico en la literatura urbana, haciéndolo extensivo a otros grupos que en el continente surgieron paralelos a los Contemporáneos y, como ellos, entraron en crisis interna y externa al querer disociar lo moderno material, burgués y lo moderno literario: "La bohemia de los cafés, los ateneos, las redacciones y las tertulias desdeñaba los valores consagrados y las ideas generalmente admitidas; pero sus miembros estaban dentro de alguna de las varias direcciones que apuntaban en el seno de las nuevas burguesías" (*op. cit.*, p. 290). El propio Novo había escrito ya en 1925:

¿Es posible en nuestro tiempo, en México, vivir de escribir? Cuando se logra, se vive mal y pronto las filigranas del estilo se van por tierra para descubrir la natural actitud diaria del espíritu. Entonces cae sobre el escritor que se ha vulgarizado, algún nombre despectivo. No se le citará más en los libros; pero él habrá logrado, por una parte, ser leído por todo el mundo, y por otra vivir, en un país en que se queda el libro y se agotan los periódicos (*Ensayos, en Prosa completa*, ed. cit., p. 59).

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>44</sup> En *Ulises* el hermanamiento España-México es un elemento estructurante básico en la revista. Frente al politizado antihispanismo generalizado en México en la segunda mitad de los veinte, los Contemporáneos consideraban que la única posibilidad de desarrollo de la literatura mexicana desde sus propias raíces implicaba el reconocimiento de la tradición hispánica en que se había gestado. Diacrónicamente, lo hispánico —cuya naturaleza explicaría Jorge Cuesta en "El clasicismo mexicano"— era el germen de una literatura que ahora ya se desarrollaba de modo independiente pero paralela a la española; sincrónicamente, convertía en legítimo el afán de modernización y sincronización de México con Occidente, al poder acceder la literatura mexicana, por su propia tradición, al estatus de modernidad de que entonces gozaba la nueva literatura española. Entre otras cosas, por ejemplo, la narrativa que por entonces los Contemporáneos comenzaron a cultivar y publicar sobre todo en *Ulises*, tan próxima formalmente a la de la colección *Nova Novorum* de *Revista de Occidente*, se convirtió en el instrumento perfecto para demostrar y efectuar una cercanía, una proximidad genética legítima entre las literaturas de México y España que los Contemporáneos barajaban desde antes,



pero que en 1927, a causa del antihispanismo y el mexicanismo generalizado, era preciso demostrar. Como prueba de ello puede revisarse la adivinanza que el número 2 de *Ulises* proponía a sus lectores —acertar a qué escritores españoles y mexicanos correspondían determinadas frase— y cuyo objetivo era demostrar “la semejanza de estilo de prosa castellana” (Jorge Cuesta, “*Margarita de Niebla* y Benjamín Jarnés”, *Ulises*, núm. 5, diciembre de 1927, pp. 24-25) entre los nuevos novelistas —novelistas modernos— en lengua española de ambos lados del Atlántico, pero sin establecer discipulado alguno entre ellos, ofreciéndola como el resultado natural de la evolución independiente de dos literaturas hermanas. Prueba es también el apoyo que los Contemporáneos ofrecieron en *Ulises* a los españoles de la *Gaceta literaria* frente a los argentinos de *Martín Fierro* en la conocida polémica iniciada por la revista española sobre el “Meridiano intelectual de Hispanoamérica”.

<sup>45</sup> Salvador Novo, *El joven*, ed. cit., p. 547.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 48. Como se sabe, el “Sistema Best” fue bastante popular durante los primeros años de la gestión de Vasconcelos. Se trataba de un programa de dibujo diseñado por el pintor Adolfo Best Maugard que pretendía ser algo así como el verdadero arte nacional, al mismo tiempo actual y extraído de la tradición. Para ello se apoyó en los estudios que había hecho de alfarería azteca y popular y de ahí obtuvo siete trazos o “elementos” con los que construyó “el alfabeto del arte mexicano” (cit. por Claude Fell, *José Vasconcelos, los años del águila (1921-1925)*. México: UNAM, 1989, p. 435). Con ello Novo acusa al pretendido populismo de ser una mera invención, una simple construcción desde el Estado y desde presupuestos cultos de un hipotético y ficticio arte tradicional y popular al que se quiere identificar con el mundo cultural indígena.

<sup>48</sup> Salvador Novo, *El joven*, ed. cit., p. 548. Novo insistió en ello en otras muchas ocasiones. Por ejemplo, en “Literatura del pueblo” incluido en *En defensa de lo usado* (1938), se lamenta de la escasa atención que los críticos literarios han prestado a los corridos mexicanos con el agravante de no haber advertido “que el entronque tradicional español que tienen los corridos es garantía de la pureza de su expresión y, consecuentemente, de su importancia” (cito por *Toda la prosa*, ed. cit., p. 120). Más adelante se refiere Novo a la manipulación que han sufrido esas formas populares por parte de revolucionarios y nacionalistas que, pretendiendo borrar la simiente hispánica, han falseado la esencia misma de las formas populares imponiéndoles temas propagandísticos y políticos que han deteriorado su evolución natural:

Es reciente la moda, entre algunos escritores que pretenden llegar al pueblo, dirigirlo, influir en él, de usar del papel de colores y de las cuartetas para expresar, en forma sedicente popular, revolucionaria, su programa y su credo. Pero no el pueblo recuerda ya los romances de Guillermo Prieto ni acusa como suya poesía cuyo diáfano engaño percibe su aguada intuición. El pueblo parece demasiado seguro de su propia poesía y no solicita, ni admite, innovaciones en su esencia ni en su forma. Lo que haya, lo que vaya habiendo de nuevo, de mexicano, de intrínseco y de puramente popular en los nuevos corridos, ya se produzcan ante nuevos fenómenos, ya sean transformaciones o evoluciones de los temas tradicionales —ellos también puros—, que España nos enció en los labios de aquellos hijos suyos [...] eso nuevo, el nuevo matiz de nuestra verdadera nacionalidad, de nuestra ética y de nuestro sentimiento, lo irá poniendo el pueblo mismo, sin que nadie se lo indique, en los corridos que escucha extasiado (*ibid.*, p. 122).

<sup>49</sup> Salvador Novo, *El joven*, ed. cit., p. 548.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 549.

<sup>51</sup> No podemos detenernos aquí en analizar la importancia que sor Juana tuvo para los Contemporáneos; sin duda es un tema que merece una investigación profunda que en general todavía no existe. Sí se ha hablado mucho del *Primero sueño* como modelo de *Muerte sin fin* de Gorostiza (cfr. Fernando Rodríguez, "Primero sueño, muerte sin fin", en Samuel Gordon (ed.), *Estudios de literatura mexicana, 2ª Jornadas internacionales 'Carlos Pellicer' sobre literatura tabasqueña*. Tabasco: Gobierno del Estado de Tabasco/ICT Ediciones, 1992, pp. 139-145) y también se ha insistido en la relación sor Juana-Villaurrutia (cfr. César Rodríguez Chicharro, "Sor Juana según Villaurrutia", en *Estudios de literatura mexicana*. México: UNAM, 1983, pp. 159-180). Sin embargo casi nadie se ha referido a la admiración de Novo por sor Juana y sobre todo a la precocidad de esa admiración. En sus conversaciones con Carballo, Novo alude en alguna ocasión a su relación con Ermilo Abreu Gómez —considerado uno de los primeros investigadores de la obra de sor Juana— afirmando que fue él quien le dio a conocer los libros de la poetisa; refiriéndose despectivamente a Abreu Gómez dice: "Cuando lo conocí, componía para el teatro Lírico, minúsculas revistas frívolas. Ejercía el periodismo, el cual, tratándose de él, se transformaba en periodismo. Un día, en mi casa, le enseñé la *Inundación castálida*. Se quedó maravillado. Supo que existía Sor Juana. A partir de ese momento se declaró, a control remo-



to, sabio sorjuanista. Manuel Toussaint se reía a carcajadas de sus 'investigaciones' (Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP/Diana, 1986, p. 306). En general esta afición de los Contemporáneos por sor Juana, heredada luego por Octavio Paz, debe enfocarse desde dos perspectivas: la revalorización del barroco, en especial de la poesía de Góngora como antecedente de la poesía moderna, en todo el mundo hispánico e incluso occidental en los veinte, y el tipo de mexicanidad que representa la obra de sor Juana, en el que no podemos entrar ahora, pero que es claramente afin al de los Contemporáneos. Baste recordar las escasas pero profundas apreciaciones de Jorge Cuesta sobre el papel de sor Juana en la tradición literaria mexicana, expuestas en su famoso ensayo "El clasicismo mexicano" en el que la monja se convierte en ejemplo del universalismo mexicano: un universalismo de origen español, procedente de la España heterodoxa y renacentista, que habría de desgarrarse de su propia patria y fructificar definitivamente en América (cfr. Jorge Cuesta, "El clasicismo mexicano", *Obras*, tomo I. México: El Equilibrista, 1994, pp. 306-309).

<sup>52</sup> En *Ensayos* (1952) escribiría Novo acerca de Lizardi: "todavía necesitamos de algunos 'pensadores mexicanos' que olviden las cuestiones estéticas y amen a su país en las minucias espirituales que lo constituyen por idiosincrasia y que, dejando a un lado la obreritis internacional y el iberoamericanismo, apliquen la actualidad social y literaria extranjera a este su país y de él extraigan Lazarillos, Guzmanes de Alfarache, Quijotitas..." ("El pensador mexicano", *Prosa completa*, ed. cit., p. 60).

<sup>53</sup> Salvador Novo, *El joven*, ed. cit., p. 549. Hay que advertir que aunque Novo se mostró bastante despreciativo respecto a las artes indígenas en *El joven*, pasado el tiempo no sólo escribió obras de teatro sobre personajes prehispánicos —*Cuauhtémoc* o *In Ticitzcatli* o *el espejo encantado*, por ejemplo— sino que incluso llegó a aprender náhuatl y a ser el primer cronista oficial de la ciudad de México que incorporó el pasado precortesiano y la realidad cultural indígena a sus retratos de la ciudad (Cfr. Luis Rublío, *Cronistas de la Ciudad de México*. México: Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, 1975, p. 79).

<sup>54</sup> Carlos Monsiváis, *Cultura urbana y creación intelectual: el caso mexicano*. Japón: The United Nations University, 1981, pp. 6 y 8.

<sup>55</sup> Salvador Novo, *El joven*, ed. cit., p. 549.

<sup>56</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 8.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>58</sup> Salvador Novo, "El mal de saber", *Ensayos*, cito por *Prosa completa*, ed. cit., p. 56. Idea similar aparece en el poema "Historia", perteneciente a *Espejo*, en el que Novo relata cómo en su infancia se sintió atacado en la escuela por ser su español padre. El poema resume ese origen histórico, político y étnico —para Novo injusto— del antiespañolismo cultural de la época de Calles, y propone de alguna manera la abolición de rencores pasados, la consideración de un presente en que lo español ya no sea visto como dominación o anulación de lo mexicano:

¡Mueran los gachupines!

Mi padre es gachupín  
el profesor me mira con odio  
y nos cuenta la Guerra de la Independencia  
y cómo los españoles eran malos y crueles  
con los indios —él es indio—,  
y todos los muchachos gritan qué mueran los gachupines.

Pero yo me rebelo  
y pienso que son muy estúpidos:  
Eso dice la historia  
pero ¿cómo lo vamos a saber nosotros?

<sup>59</sup> Salvador Novo, *El joven*, ed. cit., p. 552.

<sup>60</sup> *Ibid.*

