









Este libro es resultado del Proyecto de Investigación “Todos los caminos conducen a Rulfo. Itinerarios del cuento mexicano desde el modernismo a *El Llano en llamas*” (Proyectos I+D+I del programa operativo FEDER Andalucía 2014–2020. Universidad de Huelva), concedido en resolución competitiva.



**Unión Europea**

Fondo Europeo  
de Desarrollo Regional  
“Una manera de hacer Europa”





*El camino subía y bajaba: «Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja»*

*Juan Rulfo. Pedro Páramo (1955)*



# ÍNDICE

Lista de Autores .....	13
<i>Rosa García Gutiérrez</i>	
Presentación .....	15
<i>Miguel Ángel Castro</i>	
Por los rumbos y llanos de Micrós, Ángel de Campo .....	23
<i>José María Martínez Domingo</i>	
Sobre <i>Cuentos frágiles</i> : Manuel Gutiérrez Nájera a través de sus paratextos .....	43
<i>Rosa Pellicer</i>	
La “epidemia baudeleriana”: el alcohol en el cuento mexicano del fin de siglo .....	65
<i>Alfonso García Morales</i>	
Artistas, neuróticos, criminales y Pierrots en los cuentos de Bernardo Couto Castillo .....	83
<i>Gabriel Wolfson</i>	
Torri lee a los cuentistas del XIX: el abordaje agonístico del cuento en el primer Ateneo .....	109
<i>Danaé Torres de la Rosa</i>	
Juan Rulfo y el cuento de la Revolución mexicana .....	143
<i>José Luis Nogales Baena</i>	
Cuentos de la Revolución, cuentos revolucionarios: La narrativa breve de Rafael F. Muñoz .....	159
<i>Javier de Navascués</i>	
Marcas anticristeras en la narrativa breve de Juan Rulfo: Francisco Rojas González y José Guadalupe de Anda .....	185

<i>Jorge Mojarro</i> Arqueles Vela y la renovación de la prosa de ficción en México .....	213
<i>Ana Davis González</i> Fantasmas de la Revolución entre tierras baldías. “Naturaleza muerta” (1940) de Ortiz de Montellano y <i>La paloma, el sótano y la torre</i> (1949) de Efrén Hernández, dos textos que llevan a “Luvina” .....	229
<i>Rosa García Gutiérrez</i> Cuentistas en la órbita de los Contemporáneos: continuaciones, desviaciones, derivaciones (Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Martínez Sotomayor, Salazar Mallén, Efrén Hernández) .....	247
<i>Kristine Vanden Berghe</i> Estilo e ideología de Nellie Campobello, la invisible .....	287
<i>Miguel Ángel Feria Vázquez</i> El cuento como misión cultural: Juan de la Cabada entre México y España .....	307
<i>Liliana Pedroza</i> Veteranas. Personajes de la Revolución mexicana en <i>Cuarto de hora</i> , de Enriqueta de Parodi .....	323
<i>Francisca Noguero</i> Francisco Tario y la <i>narrativa del ello</i> .....	337
<i>Daniel Mesa Gancedo</i> Francisco Tario y la <i>narratividad perdida</i> .....	357
<i>Conrado J. Arranz Mínguez</i> Haces del cuento indigenista y fuego de las comunidades originarias en las literaturas que transcurren desde la Revolución mexicana hasta <i>El Llano en llamas</i> .....	383
<i>Rafael Olea Franco</i> Una expresión indigenista: <i>El diosero</i> , de Francisco Rojas González .....	423
<i>Mª Luz Bort Caballero</i> Uno de los caminos hasta El Llano: La nebulosa cuentística del exilio republicano español en México .....	451

*Jesús Gómez-de-Tejada*

Los relatos policiales mexicanos en los años 40 y 50: María Elvira Bermúdez, Rafael Bernal, Antonio Helú y Pepe Martínez de la Vega ..... 473

*Aníbal Salazar Anglada*

En los límites del margen: La narrativa breve más temprana de José Revueltas. *Dios en la tierra* (1938–1944) ..... 499

*Carmen de Mora*

Arreola y sus lecturas (1926–1952) ..... 521

*Françoise Perus*

Encrucijadas de la narrativa de Juan Rulfo ..... 549

*Vicente de Jesús Fernández Mora*

Desandando los caminos que conducen a Rulfo: Para una crítica de la crítica de los cuentos de *El Llano en llamas* y la nueva narrativa hispanoamericana ..... 567

Rosa García Gutiérrez

## Presentación

En 2017 se conmemoró el centenario del nacimiento de Juan Rulfo, considerado uno de los precursores del ‘Boom’ y maestro de quienes, una década después de la publicación de los cuentos de *El Llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955), protagonizarían la internacionalización de la narrativa latinoamericana y la conversión de la misma en estímulo y fuente de inspiración para narradores de diversas lenguas y tradiciones culturales. El mítico nombre de Rulfo, una cima del canon internacional, hacía presagiar una avalancha de actos conmemorativos y publicaciones que, finalmente, no se produjo. El centenario se limitó al homenaje, la noticia y el panegírico, y se desaprovechó, con algunas excepciones relevantes, la oportunidad de revisar críticamente la obra rulfiana y, en particular, de aquilatar con precisión algo apenas estudiado: el modo en que Rulfo aprovechó lo que, desde finales del XIX, los escritores mexicanos fueron forjando como una tradición literaria propia al compás de los acontecimientos históricos y políticos que marcaron la cultura nacional en la primera mitad del siglo XX y resultaron decisivos en la fijación de los pilares sobre los que se han construido el mapa y el relato de una literatura que ha santificado a Rulfo como su cifra y su más completa expresión<sup>1</sup>.

Esta santificación ha tenido como consecuencia la tendencia a considerar a Rulfo como una figura aislada e indiscutible –llama la atención en un campo

---

1 Entre las aportaciones de relevancia que el centenario generó estuvieron la publicación de una última y, en lo posible, definitiva biografía de Rulfo (Alberto Vital: *Noticias sobre Rulfo. La biografía*, Fundación Juan Rulfo, RM Verlag, 2017); el volumen colectivo *El Llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras (en el centenario de su autor)*, coordinado por Pedro Ángel Palou y Francisco Ramírez Santacruz (Iberoamericana Vervuert, 2017); o el monográfico que la revista *Monteagudo* dedicó a Rulfo bajo la dirección de Vicente Cervera (*En el camino de Rulfo*, 3ª época, nº 22, 2017). En este último participamos algunos de los intervinientes en el Coloquio Internacional que un año antes Alfonso García Morales organizó en la Universidad de Sevilla al cumplirse treinta años de la muerte de Rulfo. Precisamente ese coloquio sirvió para detectar en Rulfo la huella de cuentistas mexicanos anteriores que no siempre han recibido atención crítica y para plantear la conveniencia de aclarar el confuso panorama del cuento mexicano de la primera mitad del siglo XX con el fin de identificar los itinerarios que condujeron a *El Llano en llamas*.

literario como el mexicano el consenso unánime en torno a su obra- que se habría elevado en solitario sobre la prosa de su tiempo para marcar el rumbo de la narrativa posterior. Rulfo sería, así, un precursor, un punto de partida. La magnitud de *Pedro Páramo* ha favorecido paralelismos legítimos con otras obras o autores universales (desde *La Divina Comedia* a *Cien años de soledad*, desde Faulkner a Kafka), pero que han contribuido a la descontextualización de la obra rulfiana. Esto no es exclusivo de Rulfo: la excelencia hace que algunas obras o autores ingresen en una liga superior en la que se establecen lazos en virtud de su dimensión universal, aunque se borran los que mantuvieron con la realidad literaria que les fue inmediata y cotidiana. En el caso de Rulfo, sus cuentos han sufrido muy especialmente los efectos y defectos de esta descontextualización; además se han leído principalmente desde su categorización como ‘punto de partida’, un lugar común crítico que ha hecho invisible la cuentística de otros escritores mexicanos que lo precedieron y que lo explican. Hay, sin embargo, argumentos para ver *El Llano en llamas* no solo como inicio sino como culminación: la culminación sincrética de unos cuantos itinerarios que conformaron el campo cultural mexicano de la primera mitad del siglo XX, marcado por debates, enfrentamientos y opciones literarias que se definieron como excluyentes, un territorio en disputa que sí identificamos en novela y poesía, pero que también marcó el desarrollo del cuento moderno en México, y al que el lector insaciable de literatura mexicana que fue Rulfo no fue ajeno.

Ese planteamiento fue el origen de este libro: pensar en *El Llano en llamas* como posible resultado de un recorrido literario nacional sin el que hubiera sido improbable. Eso suponía recuperar, interpretar y evaluar la variada cuentística que lo precedió y prefiguró, estableciendo el libro de Rulfo como el fin de un trayecto fascinante, controvertido y dueño de una dinámica propia, muy representativo además de las complejas relaciones entre literatura, política y sociedad en Occidente marcadas por la crisis de fin de siglo, la Revolución rusa, la Guerra civil española, las Guerras mundiales y los distintos movimientos revolucionarios en América Latina, empezando por la Revolución mexicana. Esa tarea requería la implicación de varios investigadores e investigadoras y para llevarla a la práctica se propuso un proyecto de investigación que, finalmente, fue aprobado en la convocatoria 2018 de Proyectos I+D+I del programa operativo FEDER Andalucía (2014–2020). Quienes integramos el equipo investigador del proyecto entendimos que conocer mejor el cuento mexicano anterior a *El Llano en llamas* permitiría valorar hasta qué punto en el libro de Rulfo se dan cita algunas de las rutas que esta cuentística emprendió a finales del XIX, desarrolló al hilo de la lucha armada revolucionaria, se actualizaron al compás del polémico transcurrir de las vanguardias históricas, se polarizaron con la

política cultural nacionalista de los gobiernos revolucionarios y sobre todo con la entronización de la literatura comprometida durante el cardenismo, y arribaron a un espacio de encuentro con la generalización del desencanto provocado por el fracaso de la Revolución. A esa dinámica dialéctica entre los partidarios de una literatura nacionalista y revolucionaria y los defensores de la autonomía del arte hay que sumar unos cuantos escritores que la crítica ha calificado como raros o autoexiliados, creadores de obras singulares y a veces minoritarias que Rulfo también leyó y quizás aprovechó. Explorar y explicar esos itinerarios, delimitar y en ocasiones reivindicar sus figuras más representativas, rescatar nombres y títulos olvidados, releer y cartografiar la cuentística mexicana desde la perspectiva de un heterogéneo y riquísimo campo de cultivo capaz de hacer germinar *El Llano en llamas* fueron los objetivos del proyecto.

Llama la atención el escaso interés que el cuento mexicano de la primera mitad del siglo XX ha despertado en la crítica, eclipsado por la poesía y por la novela de la Revolución, pero también, seguramente, soslayado por las complejidades teóricas inherentes a la distinción o indistinción novela/novela corta/cuento/viñeta, etc., propia de la prosa de las primeras décadas del siglo como varios de los trabajos incluidos en este volumen ponen de manifiesto. Los pocos estudios que han abordado de manera sistemática el cuento como género en la literatura mexicana coinciden en resaltar su abundancia y excelencia, hasta el punto de constituir ambas una de las señas de identidad de la narrativa mexicana, e incluso es un lugar común señalar a Julio Torri como uno de los iniciadores de la ficción breve hispánica, concediéndosele a México un papel fundacional en la cuentística moderna en español, pero esos consensos contrastan con la precariedad de trabajos sobre el cuento en la primera mitad del siglo pasado. Existe un número importante de antologías, pero suelen ser reiterativas en la selección, muy parcas en la inclusión de cuentos anteriores a *El Llano en llamas*, y carecen por lo general de justificación de las selecciones o discusión de cánones previos, por lo que no son del todo útiles para establecer una historia del cuento mexicano moderno con taxonomías e interpretación. Abundan, claro está, estudios específicos sobre la cuentística de algunos autores concretos (Julio Torri, y Juan José Arreola o José Revueltas, ya en el espacio generacional de Rulfo), y aproximaciones noticiosas, más o menos panegíricas sobre la calidad de unos cuantos autores (Rafael F. López, Juan de la Cabada, Efrén Hernández, Francisco Rojas González, Francisco Tario, entre otros) que con las relativas y recientes excepciones de Efrén Hernández y Tario apenas han recibido atención crítica. Pero los estudios más numerosos se han centrado en el prolífico cuento mexicano que se desarrolla ya en la segunda mitad del XX, abundando en particular artículos que intentan estructurar un panorama

demasiado variopinto o volúmenes colectivos no siempre con plan organizativo previo, lo que contribuye a sumar nombres y valoraciones aisladas a un panorama disperso y atomizado en el que se pierden las vías de conexión con la cuentística anterior y se refuerza la idea de *El Llano en llamas* como texto auto-suficiente. Con todo, no pueden dejar de anotarse aquí los loables esfuerzos de Russell M. Cluff (*Los resortes de la sorpresa. Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2003) o Lauro Zavala (*Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, Renacimiento, 2004), impulsores de diversas iniciativas (repertorios bibliográficos exhaustivos sobre la producción cuentística, coloquios, revistas, webs) que han puesto en valor al cuento como género particularmente representativo de la contemporaneidad, y han insistido en la originalidad y abundancia del cuento mexicano, sobre todo de las últimas décadas.

Sin embargo, la cuentística mexicana no empieza con *El Llano en llamas* y difícilmente podrá ordenarse y entenderse su variada profusión si se pierde el hilo de continuidad que vincula los nuevos cuentos con aquellos que gestaron la literatura mexicana moderna, adscribiéndose, ellos sí, a concepciones literarias más definidas. Esa convicción fue el origen del proyecto que ha dado lugar, entre otros frutos, a este libro que intenta contribuir a aclarar el difuso panorama del cuento mexicano de estos años, ayudando a identificar los itinerarios que condujeron al clásico de Rulfo, su génesis y desarrollo, sus características y aportaciones, y sus autores y obras más significativos. Aunque en general ha funcionado como parteaguas, *El Llano en llamas* es, en realidad, un eslabón que une las dos mitades del siglo y permite encontrar en las trayectorias iniciales del cuento mexicano los argumentos y categorías descriptivas con que realizar la cartografía pendiente. Rulfo liberó al cuento de las cautividades que el campo cultural mexicano impuso por circunstancias políticas e históricas a los cuentistas de las décadas que lo precedieron, pero no se comprende esa liberación si se desconocen las vías que fraguaron una tradición controvertida y compleja, enfrentada y dinámica, en dialéctica confrontación, que encontró en ese cautiverio ideológico y estético su seña de identidad y su fuerza gestacional. Esas vías y esa dialéctica, que remiten a debates entre lo nacional y lo universal, la literatura comprometida y el arte puro, el paradigma realista y la experimentación, lo rural y lo urbano, lo colectivo y lo íntimo, lo épico y lo lírico, se desarrollaron al compás de la propia nación mexicana y bajo la sombra de la Revolución como mito y realidad política, lo que las hace irrenunciables a la hora de comprender la genealogía del cuento en el seno más amplio de la tradición literaria nacional.

Es llamativo que para comenzar a indagar sobre cuento mexicano desde el modernismo hasta 1953 las fuentes principales sigan siendo los ya lejanos

trabajos de Luis Leal: su *Breve historia del cuento mexicano* (Ediciones de Andrea, 1956), que completaría después con *Antología del cuento mexicano* (Ediciones de Andrea) y *Bibliografía del cuento mexicano* (Emory University), ambos de 1958, y unos lustros más tarde con *El cuento mexicano: de los orígenes al modernismo* (Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964) y *Cuentos de la Revolución* (UNAM, 1974), intento de criba de una abundantísima producción desatendida por la crítica, mucho más pendiente de la sí (re)conocida novela de la Revolución. Es más que probable que Leal se nutriera del impulso y la atención que el cuento empezó a recibir como género a finales de la década de los cuarenta, un interés que se tradujo en la publicación de dos excelentes antologías sorprendentemente olvidadas: *29 cuentistas mexicanos actuales* (Ediciones de América, 1945), preparada por Manuel Lerín y Marco Antonio Millán en el marco de publicaciones de la revista *América* y *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos* (Editorial Nueva España, 1946), compuesta por José Mancisidor. El testigo de Leal lo tomaría poco después Emmanuel Carballo, que en 1956 publicó los dos volúmenes de *Cuentistas mexicanos modernos* (Libro-Mex), y casi una década después *El cuento mexicano del siglo XX. Antología* (Empresas Editoriales, 1964).

Para encontrar nuevos estudios de conjunto dedicados a la cuentística mexicana del siglo XX que incluyan también reflexiones de peso sobre el género durante las primeras décadas del siglo hay que esperar a la década de 1990 y a los 16 coloquios sobre cuento mexicano organizados por Alfredo Pavón en la Universidad Autónoma de Tlaxcala, cuyos resultados fue publicando esa institución. La información que proporcionan es abundantísima e irrenunciable, pero se echa en falta, en ocasiones, una mayor organicidad. Un criterio más definido hubiera sido deseable en algunas antologías sobre facetas concretas del cuento mexicano como los 8 volúmenes de *Cuentistas de la Revolución mexicana* de Xorge del Campo (Luzbel, 1985), desmesurada selección sin prólogo o presentación de ningún tipo, o *El cuento mexicano modernista. Antología* de Ignacio Díaz Ruiz (UNAM, 2006), con parco estudio introductorio. Finalmente, deben señalarse dos libros que compendian la mayor parte de lo poco que se ha escrito sobre el cuento antes de *El Llano en llamas: El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal* (UNAM, 1996), coordinado por Sara Poot Herrera que, además de aportaciones sobre cuentos y cuentistas concretos y una sección de testimonios de autores que han cultivado el género, incorpora tres ensayos panorámicos sobre el cuento del XIX y comienzos del XX; y la *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX* (Universidad Veracruzana, 2013), dos tomos en los que Pavón ha reunido los principales artículos y ensayos que desde hace décadas se han escrito sobre el tema. En el prólogo, Pavón admite

que el conjunto no alcanza a “formalizar una historia del cuento del siglo XX en México”, porque la mayoría de los artículos, aunque valiosos y perspicaces, “se hallaban desperdigados en revistas” y volúmenes “de difícil acceso, reduciendo así su zona de influencia y diálogo”. Pero aunque, como dice Pavón, “no agota los veneros del diablo”, es un paso relevante hacia una vista sistemática y comprensiva, con explicación de sus convergencias y contradicciones, del cuento mexicano hasta Rulfo.

Con estos antecedentes se afrontó el Proyecto de Investigación ‘Todos los caminos conducen a Rulfo. Itinerarios del cuento mexicano desde el modernismo a *El Llano en llamas*’, con un equipo de estudiosos y estudiosas formado por Carmen de Mora Valcárcel, Alfonso García Morales, Jesús Gómez de Tejada y José Luis Nogales de la Universidad de Sevilla; Daniel Mesa Gancedo y Rosa Pellicer de la Universidad de Zaragoza; Francisca Noguero de la Universidad de Salamanca; Javier de Navascués de la Universidad de Navarra; Aníbal Salazar Anglada de la Universidad Ramón Llull de Barcelona; Miguel Ángel Fera, profesor de la Escuela de Escritores; Gabriel Wolfson de la Universidad de Puebla-Las Américas; Evodio Escalante de la UAM-Iztapalapa, México; Vicente de Jesús Fernández Mora y yo misma de la Universidad de Huelva; y Ana Davis y Mariluz Bort Caballero, contratadas postdoctorales en esta última institución. Partimos del necesario conocimiento del campo literario mexicano del siglo XX, sin olvidar su origen como tradición moderna en las últimas décadas del siglo XIX con la irrupción y el desarrollo del modernismo, con el que se inicia la renovación de la narrativa tradicional. Y también de la constatación de que, aunque son numerosos y de calidad los estudios sobre novela, poesía y ensayo en las cinco primeras décadas del siglo, no existen otros similares sobre el cuento, aunque México fue uno de los primeros países hispánicos en desarrollar una cuentística singular, moderna y de calidad, diferenciada genéricamente de la novela o la novela corta, y en experimentar con la ficción breve de la mano de los prosistas modernistas y “posmodernistas” entre *Revista Azul* y el Ateneo de México.

Si los estudios sobre poesía, novela o ensayo mexicano de la primera mitad del siglo XX ponen de manifiesto las complejas relaciones entre literatura, historia y política, y convierten a la Revolución mexicana en el eje de su interpretación (como hecho histórico, como acicate de una profunda renovación cultural y toma de conciencia de identidad nacional a través de la cultura, y como mito e incluso retórica que determinó, por adhesión o reacción, el modo de entender y ejercer la literatura), esos parámetros de análisis no pueden ser ajenos a la indagación del cuento, aunque éste tradujera de manera distintiva, con dinámica propia, los mismos problemas de autodefinición literaria que afectaron a

poetas, novelistas o pensadores. Por otro lado, si en poesía y novela parece existir un consenso sobre los grandes nombres y títulos, se ha construido un relato histórico-literario que conduce hasta el presente, y hay ediciones críticas de las obras consideradas relevantes, esas tareas, con excepciones, están por hacer en el caso del cuento. No existe duda sobre los cuentos de Arreola o Revueltas, editados y estudiados a nivel internacional, autores de primera fila que coexisten *con* y en cierto modo *en El Llano en llamas*. Pero queda por explicar -como también ocurre en el caso de Rulfo- el modo en que el primero llevó a sus últimas consecuencias un tipo de ficción breve cosmopolita, imaginativa, que se nutrió de lo fantástico, lo irracional, la ironía, el humor y el culto a la forma, que arrancó en el modernismo (Gutiérrez Nájera, Bernardo Couto, Amado Nervo), se prolongó depurándose con los narradores del Ateneo (Torri, Reyes), se diversificó con las vanguardias (Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Martínez Sotomayor) y se alimentó de lo lírico o lo irónico (Efrén Hernández) y lo fantástico (Francisco Tarío) en el caso de Arreola; y queda por analizar el modo en que el segundo se nutrió de la renovación de la poética realista con los cuentistas de la Revolución (Rafael F. López), se impregnó de la conciencia social de los narradores de la LEAR (Juan de la Cabada), de la mirada antropológica sobre el indio de los indigenistas (Médiz Bolio, Francisco Rojas González) y acabó asumiendo el escepticismo nihilista de quienes vieron en la Revolución un proyecto fracasado que testimoniaba, una vez más, la imposible redención de la raza humana, para ponerlo en duda una y otra vez desde un utopismo connatural siempre al borde del precipicio.

Para avanzar en la identificación de los caminos del cuento mexicano desde el comienzo de la modernidad hasta *El Llano en llamas*, interpretarlos desde su relación con la política, la cultura, el pensamiento, y señalar los nombres y títulos que jalonan esa trayectoria plural que converge en Rulfo, fue necesario ampliar el número de investigadores e investigadoras que, además de los implicados oficialmente en el proyecto, quisieran contribuir a aclarar y profundizar en lo que podría considerarse el caldo de cultivo rulfiano. Aunque no hemos tratado de localizar en *El Llano en llamas* las huellas específicas de un determinado libro o autor sino contribuir al trazado de un mapa del cuento mexicano que pueda ayudar a situar mejor la grandeza de un escritor siempre atento a las novedades literarias internacionales, pero que fue, sobre todo, un ávido e inagotable consumidor de la historia y la literatura nacional, algunas deudas o analogías interesantes han ido emergiendo a lo largo de estas páginas. Agradezco, pues, a Miguel Ángel Castro (Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM), José María Martínez (Universidad Rey Juan Carlos), Danaé Torres de la Rosa (Instituto Tecnológico Autónomo de México), Jorge Mojarro (RCCA),

Universidad de Santo Tomás, Manila), Kristine Vanden Bergue (Université de Liège), Liliana Pedroza (investigadora independiente), Conrado J. Arranz (Instituto Tecnológico Autónomo de México), Rafael Olea Franco (El Colegio de México) y Françoise Perus (UNAM), sus generosas, inestimables y entusiastas contribuciones a este libro.

Rosa García Gutiérrez

## **Cuentistas en la órbita de los Contemporáneos: continuaciones, desviaciones, derivaciones (Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Martínez Sotomayor, Salazar Mallén, Efrén Hernández)**

**Resumen:** Aunque rara vez se menciona a los Contemporáneos cuando se habla de la historia del cuento mexicano moderno, este grupo de escritores no solo cultivó el género, sino que mostró interés en él mediante reseñas o dándole cabida en las revistas que auspiciaron. Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano publicaron libros de cuentos de notable interés, próximos a la prosa de vanguardia, y en su órbita surgieron algunos cuentistas que, a pesar del desarrollo singular de sus trayectorias, hundieron sus raíces en el terreno literario abonado por el grupo. Este trabajo analiza los cuentos de Torres Bodet y Ortiz de Montellano, y los de tres escritores que, en diversa medida, se relacionaron con las poéticas narrativas de los Contemporáneos: Jaime Martínez Sotomayor, Rubén Salazar Mallén y Efrén Hernández.

El cuento no fue ajeno al proyecto literario de los Contemporáneos. Inicialmente poetas, el rumbo de la cultura nacional a partir de la llegada de Calles a la presidencia de la república los empujó a abordar la novela y el teatro con conciencia programática, casi como un deber, para evitar una única forma de concebir la literatura mexicana tras la Revolución, eminentemente nacionalista y reacia a las novedades de las vanguardias internacionales. Mientras funcionaron públicamente como grupo –desde el primer número de *Ulises* hasta el último de *Contemporáneos*– escribieron poemarios y novelas, pusieron en marcha el Teatro Ulises, difundieron otras literaturas, defendieron y argumentaron la mexicanidad de sus obras y organizaron exposiciones de pintura mexicana alternativa al modelo que el muralismo empezó a hegemonizar con el respaldo institucional. Aunque su lugar en la historia literaria no se debe a la narrativa, hoy no se duda del papel que desempeñaron las “novelas de *Ulises*” (García Gutiérrez 1999) legitimando el derecho ‘contemporáneo’ a la exploración y ampliación de los límites y posibilidades del género narrativo en México, vía que los llevó a ejercicios o ensayos no siempre fáciles de calificar genéricamente, hibridaciones entre la novela corta, la prosa poética, la viñeta o el relato breve.

Quizás sea la naturaleza de las novelas que escribieron, inequívocamente hijas del calendario literario occidental, una de las razones por las que no se menciona el cuento cuando se habla de las facetas de la labor literaria de los Contemporáneos. Novelas líricas, vanguardistas, pero sobre todo cortas, la brevedad de sus narraciones ha hecho que la linde que las separa del cuento sea demasiado difusa y se haya optado, siguiendo la denominación que ellos mismos emplearon, por aceptar su condición de novelas o novelas cortas y soslayar la discusión de su frontera con el cuento. Otra razón explica que apenas se mencione a los Contemporáneos como parte del desarrollo del cuento mexicano moderno: frente a las personalidades más atractivas de Villaurrutia, Owen o Cuesta, los Contemporáneos que lo cultivaron de forma categórica, sin dudas respecto a su adscripción genérica, fueron los menos favorecidos por el rescate y casi legendarización del grupo a partir de los años ochenta. Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano, injustamente desplazados por las generaciones posteriores y apenas leídos, publicaron además sus libros de cuentos cuando el grupo ya no funcionaba como tal, nuevas generaciones tomaban el relevo en la actualidad literaria, y había perdido fuelle la naturaleza contraprogramática que, a finales de los 20, tuvo la incursión del grupo en la narrativa. A eso habría que añadir la consideración del cuento en las primeras décadas del siglo XX como un género menor, una estimación que se desprende de su historia editorial y de su tratamiento en las revistas literarias de esos años y que, seguramente, justifica el escaso interés de la crítica, en general, por el cuento mexicano de ese periodo. La dignificación del cuento en México comienza ya avanzada la década de los 40 con *El Hijo Pródigo*<sup>1</sup> y, sobre todo, con la segunda etapa de la revista *América*, de la que surgió una antología fundamental e inexplicablemente olvidada: *29 cuentistas mexicanos actuales* (Ediciones de América, 1945), preparada por Manuel Lerín y Marco Antonio Millán. Esta antología fue la primera en recoger, junto al mucho más popular y practicado cuento realista y social, la estirpe cuentística casi subterránea y de resistencia que, desde el modernismo, y pasando por los prosistas del Ateneo y *Contemporáneos*, conduce, por ejemplo, al hoy muy valorado Efrén Hernández, figura central de *América*, seguramente en las bambalinas de la iniciativa y determinante en la

---

1 Como dice José Emilio Pacheco “acaso podamos dividir nuestra narrativa en un antes y un después de *El Hijo Pródigo*” (*Inventario. II* 596). En lo que respecta al cuento, se tradujo en una mayor presencia y conciencia del mismo como género autónomo que exige destrezas específicas por parte de quien lo cultiva, no subsidiario ni derivado -como accidente menor- de la novela.

apreciación con que se justificó la antología en la breve “Nota preliminar”: “el florecimiento del cuento mexicano, actualmente en su mayor grado de madurez, abundancia y altura” (Lerín y Millán s. p.)<sup>2</sup>. Un año después José Mancisidor publicaría *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos* (1946, Editorial Nueva España), otra antología igualmente olvidada que anuncia ya, aunque sea tímidamente, la conciliación de opuestos que, al menos en lo formal, operaría en la literatura mexicana a partir de los años 50: si la intención de Mancisidor fue dibujar una ruta del cuento mexicano moderno afin a la literatura social, hija del verdadero México emanado de la Revolución, que él mismo defendía y practicaba, no pudo renunciar a incluir en ella a José Martínez Sotomayor y a Efrén Hernández –cuentistas que surgieron en la órbita de los Contemporáneos- y a un jovencísimo Juan José Arreola a los que, al ser incorporados a la antología, no se les negaba representatividad en la expresión nacional<sup>3</sup>.

En todo caso, una cartografía del cuento mexicano de la primera mitad del siglo XX no puede prescindir de los Contemporáneos porque el cuento fue cultivado -y no de manera esporádica- con rigor y con conciencia de las cualidades y singularidades del género por Torres Bodet y Ortiz de Montellano, dentro de las coordenadas literarias del grupo; y porque éste en su conjunto dio cabida

- 
- 2 Millán, director de *América*, hizo de Efrén Hernández uno de sus colaboradores más estrechos. Su huella en la revista se concretó en su orientación hacia la literatura, residual en su primera etapa. Tampoco por casualidad se reseñó la antología en *El Hijo Pródigo*, donde Alí Chumacero lamentó algunas ausencias y señaló que hubiera sido importante dar todavía más cuenta de los relatos provenientes “de las formas sociales y culturales” que “se verifican en la ciudad” (en el nº de oct-dic 1945/en-mar 1946); y en *Letras de México* (1 de enero de 1946), donde Jesús Zavala repitió el juicio de Chumacero aunque agradeciendo la oportunidad de la antología y su servicio para poner en marcha el estudio del cuento mexicano. Recogerían el guante Luis Leal (1955) y Emmanuel Carballo (1956).
  - 3 Mancisidor explicó que su intención fue recopilar cuentistas que habían sido capaces de expresar “la clara voz de México” (7) emanada, en su opinión, de las luchas revolucionarias, que supusieron el encuentro de México consigo mismo. Confiaba en que del conjunto derivara un México retratado “de cuerpo entero”, con sus contradicciones, su dolor y su energía, pero sobre todo con su fe “en la ruta que se ha marcado” tras “su nuevo despertar”, tras “el doloroso parto y la terrible agonía de un pueblo” levantado contra la servidumbre y la esclavitud (8-9). En los cuentos, continúa, “palpita el espíritu de lo mexicano”: todos han nacido “apegados a su propia tierra” y han facilitado el redescubrimiento de México, que es “la más noble misión a que puede aspirar” un escritor (10). A pesar de la evidente retórica revolucionaria, incluyó a Martínez Sotomayor, Efrén Hernández y Arreola, cuyos cuentos se alejan ostensiblemente de la estética con que se quiso canalizar esa “noble misión”.

al cuento en las revistas que auspició o en las que participaron sus miembros y creó un espacio de afinidades en torno al género del que emergieron cuentistas en absoluto desechables. Algunos incursionaron en el cuento de manera ocasional, pero otros lo convirtieron en su género predilecto y acabaron desarrollando trayectorias singulares cuya simiente estuvo en lo que los Contemporáneos significaron a finales de los 20 y comienzos de los 30 para la prosa de ficción mexicana.

La primera muestra de interés de un Contemporáneo por el género fue la *Antología de cuentos mexicanos* (Madrid, Saturnino Calleja) preparada y prologada por Ortiz de Montellano en 1926, compilación que, a juicio del primer gran estudioso del cuento mexicano, Luis Leal, “ha tenido mayor influencia sobre la crítica del cuento mexicano que ningún otro trabajo” (5)<sup>4</sup>. La presencia del género es notable en *Contemporáneos*, quizás porque estuvo bajo la tutela y dirección de Torres Bodet primero, y de Ortiz de Montellano después: la revista publicó cuentos de Apollinaire, Octavio Barreda, Andrés Henestrosa, Benjamín Jarnés, Jorge Mañach, Rubén Salazar Mallén, Julio Torri y Enrique González Rojo<sup>5</sup>. En sus páginas y en los encuentros y tertulias que las alentaron se nutrieron Martínez Sotomayor o Efrén Hernández, que llevaron a su máxima expresión la veta abierta por los Contemporáneos para un género que sin sus señalamientos difícilmente hubiera adquirido el reconocimiento, las

---

4 Un año antes había aparecido la interesantísima *Antología de prosistas modernos de México*, preparada por Ermilo Abreu Gómez y Carlos G. Villenave (México, Talleres Linotipográficos Carlos Rivadeneyra: 1925), pero no circunscrita al cuento.

5 González Rojo, muy próximo a los Contemporáneos en los 20, cultivó el cuento con interés y llegó a armar el que hubiera podido ser el primer cuentario del grupo, *Viviendas en el mar*, cuyo manuscrito está fechado en 1927 y que finalmente quedó inédito. Se trata de 6 cuentos más una prosa de viajes, “Viviendas en el mar”, la mayoría de los cuales se publicaron en *Contemporáneos* (“La inocente aventura del trópico”, nº 1, junio de 1928; “El día más feliz de Charlot. Cuento cinematográfico en cuatro escenas y una apoteosis”, nº 5 octubre 1928; “Círculo”, nº 16, septiembre de 1929); “La noche de los mares” (*Nuestro México*, agosto de 1932). El libro, tal y como quedó planeado por González Rojo, se recoge en su *Obra completa: versos y prosa, 1918–1939* (2002). Todos los cuentos giran en torno al tema y al simbolismo del viaje por mar, y tienen el aire desenfadado de cierta narrativa vanguardista. Quizás pudo estar pensado para integrarse en la colección editorial de *Ulises*, aunque la temática, que constituyó la seña de identidad de la revista, está también en la poesía de González Rojo, inspirada en su pasión viajera alentada por su trabajo como diplomático en Chile, España e Italia.

posibilidades y la autonomía que empezaron a reivindicar y formalizar *El Hijo Pródigo* o *América*.

Es imposible caracterizar la cuentística surgida en la órbita de los Contemporáneos sin recordar el modelo narrativo dominante cuando se escribió y que podría definirse como actualización del realismo social con vocación nacionalista, sólidamente reforzado por la política cultural cardenista y la entronización definitiva de la Revolución como seña de identidad de México. Hay que recordar también las polémicas literarias que en 1932 y 1937 polarizaron un campo cultural en el que los Contemporáneos acabaron por representar una literatura extranjerizante, burguesa, reaccionaria, esteta, inaccesible, elitista y estéril –cuando no ofensiva– para la nación, y cómo ambas polémicas encuadraron el periodo de mayor influencia de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) que, gracias al apoyo institucional, marcó la narrativa y el cuento de la década con el imperativo de accesibilidad y diálogo con el pueblo y con el refuerzo de la estética popular y revolucionaria como mexicanidad.

Más allá de esas etiquetas -extranjerizantes, reaccionarios, estetas- contra las que los Contemporáneos se defendieron, intentaré esbozar los rasgos de esta cuentística de resistencia que, con sus singularidades, derivaciones y hasta desviaciones personales, practicaron, entre otros, Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Martínez Sotomayor, Salazar Mallén y Efrén Hernández. Herederos de la crisis narrativa de las vanguardias, sus cuentos se alejan de las poéticas que dominaron la literatura social, revolucionaria y proletaria de los 30 y 40, y cuestionan no solo la mimesis realista como procedimiento literario sino el concepto mismo de realidad que presupuso. Más que la peripecia narrativa, a la que no se renuncia, importa la comunicación al lector de un tono emocional, un enigma intelectual, un estado psicológico o una instancia ontológica a través de los cuales se accede a la anécdota, si la hay. La desconfianza en la verdad positivista y en la objetividad misma desplaza el foco de los cuentos al interior de personajes que, al ser explorados, funcionan como espejo de autores y lectores. Esa exploración, que se realiza a través del lenguaje, impide que el cuento sea solamente representación: el lector asiste a la construcción de otra realidad –o al cuestionamiento de la fenomenológica– mediante un lenguaje que aprovecha los recursos de la poesía moderna, su uso de la imagen y sus osadías expresivas. Esa transfusión de lo lírico responde además a un intento de dignificación del género proveyéndolo de la esencia misma del hecho artístico que, para algunos escritores, el realismo había sacrificado<sup>6</sup>. De la desconfianza

---

6 En 1927 un escritor tan convocado por los Contemporáneos como Benjamín Jarnés

en la realidad fenomenológica como verdad y en la objetividad como posibilidad, deriva la habitual autorreferencialidad de estos cuentos: los personajes se alimentan, bajo máscaras y ocultamientos, de la psique de los autores y de sus exploraciones íntimas, indagaciones que encuentran en el lenguaje un instrumento que no solo se utiliza sino sobre el que se reflexiona. Sueño, locura, subconsciente, memoria, ilusión o flujo mental proporcionan otra cualidad primordial, extraordinariamente versátil: la ambigüedad. Como admite Alfredo Pavón, con Martínez Sotomayor, Efrén Hernández o Rafael Solana primero, y Arreola, Francisco Tario o José Revueltas, después, “nacía el nuevo cuento mexicano” (Pavón, *Homenaje* 47) al ampliar los límites del relato revolucionario con el análisis psicológico, lo fantástico, lo onírico y lo irreal. Es esa “problematización psicológica” convertida en “el espacio de la acción y la acción misma” (Monsiváis 448) tan desarrollada en la segunda mitad del XX la que encontramos ya antes en los cuentos de Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Martínez Sotomayor o Efrén Hernández, y en algunos de los más logrados de Rubén Salazar Mallén.

## 1. Jaime Torres Bodet: metaliteratura, extrañamiento y rehumanización

Entre 1926 y 1933 Torres Bodet publicó 14 cuentos en revistas mexicanas y españolas. En 1941 recogió cinco de ellos en el volumen *Nacimiento de Venus y otros relatos* (Nueva Cvltura)<sup>7</sup>; el resto los recuperó Luis Mario Schneider en *El juglar y la domadora y otros relatos desconocidos* (El Colegio de México, 1992)<sup>8</sup>.

---

hablaba de restituir la novela “del estado llano de la literatura a la aristocracia del poema” y de convertir al novelista en un explorador con el morral lleno de “la miel y el generoso vino lírico” para refundar un género recargado “de sal y mostaza plebeyos” (cit. en Palou 222). Esta idea acabó trasladándose al cuento, con las singularidades del género.

- 7 Concretamente “Nacimiento de Venus”, “Retrato de Mr. Lehar”, “Antonio Arnoux”, “Entrada en materia” y “Parálisis”.
- 8 Se trata de “Avenida” (*Revistas de Revistas*, 18 de abril de 1926); “Retrato de un estudiante” (*El Ilustrado*, 7 de febrero de 1929); “Comprobando Toledo” (*Contemporáneos*, nº 14, julio de 1929); “Invitación al viaje” (*Contemporáneos*, nº 16, septiembre de 1929); “El juglar y la domadora” (*Revista de Revistas*, 20 de abril de 1930); “La visita” (*Imán*, abril de 1931); “Galería nocturna” (*Revista de Occidente*, nº 108, 1932); “Interior” (*Los cuatro vientos*, nº 2, 1933), que es un fragmento –con algunas variantes– de *Estrella de día*; e “Insomnio” (*Letras de México*, 15 de enero de 1937), según Schneider posible capítulo desechado de la novela *Sombras* (en Torres Bodet, *El juglar* 25).

Puede que los libros de cuentos publicados por Martínez Sotomayor u Ortiz de Montellano en 1939 y 1940 respectivamente, y el repunte del género a partir de esas fechas, sirvieran de estímulo para que en 1941 Torres Bodet decidiera compilar algunos de sus relatos. Quizás los vio como una superación de esos “ensayos” o “ejercicios” que, según él mismo, fueron sus novelas, de las que pronto renegó, y en efecto, Torres Bodet encontró en el cuento un formato más propicio para sus habilidades como narrador. Para el volumen de 1941 se esmeró en seleccionar sus cuentos más acabados, aunque dejó fuera uno especialmente original y dinámico, “El juglar y la domadora”, el primer cuento mexicano que, según Schneider, “se introduce en la teoría del Realismo mágico” (en Torres Bodet, *El juglar* 23), aunque más bien apunta al género fantástico que el autor utiliza para convertir en fábula un tema decisivo en su narrativa: los difusos límites entre ficción y realidad, una frontera con entidad propia, un terreno para detenerse en la ambigüedad que exploró con inteligencia e ironía. En el cuento, el Guillermo Tell representado en la vidriera de una antigua iglesia salta de su marco a la realidad del siglo XX y acaba trabajando en un circo, donde se enamora de la domadora con la que acaba representando un número de lanzamiento de flechas. El circo como espacio vinculado al espectáculo, la representación, la magia, la mentira y la sugestión, acaba dando al relato un significado metaliterario apuntalado por las constantes referencias culturalistas. El circo es el cuento mismo, y por extensión, la ficción literaria: una dimensión autónoma, con leyes propias, que se abre a lo imposible y cuyo poder resiste los envites de su propio creador cuando antepone su vida personal a la obra de arte e intenta manipularla.

Como ya vio Estelle Irizarry, los cuentos de *Nacimiento de Venus y otros relatos*, aunque tengan valor individual, “forman una unidad nutrida por similitudes [sic] de estilo y contenido” (Irizarry 18). Más que de los contenidos, las semejanzas proceden de un metaforismo compartido en torno al mar, el viaje y el naufragio, tan del gusto de los Contemporáneos. Dos son los asuntos fundamentales del conjunto: la naturaleza de la literatura y el arte, y los abismos de la psique humana. Abundan los personajes solitarios y extrañados que se abren al misterio, que problematizan su identidad, que asumen un yo oscuro insondable o canalizan su alienación a través del sueño, la enfermedad o la imaginación creadora.

“Nacimiento de Venus” es una alegoría del arte nuevo que remeda el significado del cuadro homónimo de Botticelli en el Renacimiento. Torres Bodet recrea el nacimiento de una Venus nueva que anuncia un nuevo arte a partir de Lidia, joven arquetípicamente moderna que se ahoga al naufragar el transatlántico en el que viaja. Torres Bodet describe el mar que la acoge como un mar

mitológico y animado que la devuelve a la orilla una vez que la diosa Venus se apodera de su cuerpo. Reencarnada en Lidia, con la movilidad y el calor humanos, agradece la posibilidad de “expresarse a sí propia en formas originales”, ya que por primera vez “no imitaba su movimiento el modelo de alguna estatua, de alguna tela famosa” (Torres Bodet, *Nacimiento* 245). El relato termina con el comienzo de la aventura humana de la renacida Venus en una playa desierta en la que todo está por hacer.

No es difícil acceder a la clave simbólica del cuento: el narrador insiste en la virginidad de Lidia -el adanismo moderno- y en la carga cultural del mar, aguas amnióticas pobladas de mitos, héroes y poetas que encarnan las raíces culturales de Occidente y para la que Lidia es lo distinto que asusta –“acostumbrado a las diosas, le inspiraban miedo las vírgenes” (234)- pero el mar decide respetar y devolver a la orilla. Lidia es el impulso auroral de un arte nuevo, una promesa que se presenta, no como ruptura sino como superación; el primitivo mar occidental regurgita un huésped que surge de él -Venus- pero refundado –Lidia- que, si sobrevive, es por haber ingerido aguas universales. En este (re) nacimiento hay alusión al papel de la orilla americana en la cultura occidental, pero sobre todo a una estética nueva que rebasa los límites de la tradición que, al mismo tiempo, desconoce y reconoce su nueva forma. En ella, Torres Bodet privilegia lo humano –el calor y movimiento que agradece Venus- como revulsivo de la abstracción o la convención clasicista –también de la deshumanización con la que Ortega y Gasset diagnosticó las vanguardias y contra la que el propio Torres Bodet se manifestó-, encontrando en la autoexploración íntima una vía de conocimiento y expresión. El texto alegoriza una concepción de la literatura en la que el hombre precederó intuye y anhela la condición suprema del arte, pero en la que éste se vacía si no lo vivifica el permanente drama humano.

El resto de cuentos exploran, sobre todo, los abismos de la psique. “Parálisis” es el discurso interior de un paralítico obsesionado por la infidelidad de su esposa, sospecha que lo tortura más que “la hostilidad del cuerpo desobediente” (Torres Bodet, *Nacimiento* 268). El miedo guía una imaginación que construye los indicios de su desgracia sobre pistas equívocas, detalles que convierte en pruebas, no de la realidad sino de sus temores, lo que permite a Torres Bodet explorar, una vez más, la frontera ambigua entre ficción y realidad. Más interesante e inquietante es “Entrada en materia”, que vincula arte y locura. Mateo recibe el alta de un sanatorio mental y, al avanzar la narración, se aclaran los lazos entre su trastorno y un temperamento artístico que la clínica ha intentado corregir “rompiendo muchos alambres inútiles, muchas comunicaciones equivocadas de su memoria” (Torres Bodet, *Nacimiento* 253). Sin embargo, no solo sigue fiel a su afán por las “metáforas” sino que la reclusión lo ha “amaestrado

hasta el virtuosismo en el arte de exagerar las cosas” y en el cultivo de las comparaciones extremas (254). Esa desviación de la norma lingüística es la consecuencia de su inadaptación y desconfianza respecto a la verdad de la realidad fenomenológica. Mateo representa así al escritor moderno y su pulsión antimimética, socialmente estigmatizada, lectura que se refuerza cuando el doctor le reclama como prueba de recuperación “la adopción de una ciudadanía heroica, el regreso a una patria complicada, exigente” (252), ciudadanía y servicio a la nación que en los años 30 se negó a los Contemporáneos.

La enajenación, el sufrimiento mental y la identidad son también los temas de “Insomnio”, “Interior” o “Galería nocturna”, cuentos que se acercan al yo poético que escribió *Destierro* (1930) y *Cripta* (1937) desde la oscuridad y la soledad de su sótano interior. Literatura y arte aparecen como necesidad y estrategia, como dolor y locura, proveedores de un lenguaje que es posible manejar sin directrices ideológicas o incluso epistemológicas. Esa libertad como posibilidad a través del arte apela dramáticamente a un Torres Bodet que, en sus poemas y cuentos de estos años, confiesa veladamente sus anhelos traicionados y el desgarramiento de su desdoblamiento entre “poeta secreto” y “hombre público” (Paz).

Los dos últimos cuentos de *Nacimiento de Venus y otros relatos* también reflexionan sobre la escritura artística en la modernidad. “Antonio Arnaux” lo hace sobre el éxito y el reconocimiento literario, con la consiguiente entrada de la obra literaria en los circuitos comerciales en tanto agentes corrompedores del arte. Más complejo es “Retrato de Mr. Lehar”<sup>9</sup>, recreación de *El rey Lear* de Shakespeare en el México de comienzos del siglo XX<sup>10</sup>. El relato, “verdadera obra maestra” (Irizarry 29), indaga de forma turbadora en las relaciones entre literatura y vida, ficción y realidad, con un punto de inflexión: el periodista que narra la historia y que, por su profesión, se mueve entre lo real y su –cabe esperar– exacta y objetiva traslación verbal. El Lehar que construye es fruto tanto del hombre al que conoce como de una pluma que no puede soslayar las

---

9 Apareció originariamente como apéndice en *Proserpina rescatada* (1931), donde se introduce a Mr. Lehar como personaje. Es difícil saber si fue primero el cuento o la novela, o si se escribieron simultáneamente, pero en 1930 el cuento se publicó en *Revista de Occidente* como “Close-up de Mr. Lehar”, título que parece sugerir una relación intrínseca con *Proserpina rescatada*, de la que ese *close-up* se habría desgajado adquiriendo autonomía propia.

10 Las relaciones con *El Rey Lear* no se limitan al protagonista; Lehar, como el casi homónimo rey, tiene tres hijos, una de los cuales se llama Cordelia. Además, en el relato aparecen como personajes un magnate del petróleo llamado Globster y su hijo, que representan al duque de Gloucester y su hijo en la tragedia de Shakespeare.

evocaciones literarias del personaje de Shakespeare. La sugestión ficcional del nombre Lear modela al hombre Lehar recién llegado a México para repartir su fortuna entre sus hijos mediante un concurso que, bajo el peso de la herencia literaria, hace de Lehar un fascinante y heroico ejemplo de altruismo. Es el hijo mayor quien advierte al narrador: “Tranquilícese, amigo mío. No diga las palabras que *aprietan* demasiado las cosas. No sea demasiado *exacto*” (277)<sup>11</sup>. Al final, bajo los retratos construidos por el narrador se esconde otra realidad: personas ambiguas, inaprehensibles e irreductibles a personajes monolíticos, y una burda e innoble estratagema familiar urdida para conseguir beneficios.

El conflicto entre la realidad y su representación exacta, esta última como ilusión e ingenuidad, constituye el meollo del cuento en el que la veracidad atribuida al discurso periodístico revela su carácter fatalmente ficcional. El cuento termina con una imagen que coloca al lector allí adonde quieren conducir todos los cuentos de Torres Bodet: la frontera entre ficción y realidad que, en términos literarios, conduce al cuestionamiento del realismo y los discursos asociados a la transmisión de la verdad: la fotografía desdoblada y deformada de Lehar en las páginas del periódico por efecto de la máquina segadora.

## 2. Ortiz de Montellano en las entrañas del sueño

En torno a los meses en los que preparaba su *Antología de cuentos mexicanos* Ortiz de Montellano publicó unos pocos cuentos que, a pesar de sus deficiencias, adelantan uno de sus intereses permanentes: el mito y las culturas prehispánicas<sup>12</sup>. Según Lourdes Franco, esos cuentos primerizos poseen un “indiscutible sello folclórico” y “se inscriben en el mundo de la literatura de lo maravilloso” (en Ortiz de Montellano, *Obras en prosa* 20), pero hay que precisar el sentido tanto de lo folclórico como de lo maravilloso en Ortiz de Montellano porque es fundamental para entender sus nada desdeñables cuentos de madurez. Desde

---

11 Énfasis mío. En *Proserpina rescatada*, donde la historia se recoge tangencialmente, el mismo Lehar insiste en que su nombre no debe confundirse con el del personaje de Shakespeare (Torres Bodet, *Narrativa* 198); en el cuento, su hijo Danilo recrimina al narrador-periodista “autor” del relato por “inventar en torno a todos nosotros la atmósfera absurda de una tragedia de Shakespeare” (Torres Bodet, *Nacimiento* 278).

12 Los cuentos, recuperados por Lourdes Franco en “Cuatro cuentos perdidos de Ortiz de Montellano”, se incluyeron en su edición de *Obras en prosa* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988) del autor. Son: “La niña de los ojos de jade” (*Excélsior*, 19 de abril de 1925), “El País de Irás y no Volverás” (*Revista de Revistas*, 17 de enero de 1926), “La leyenda de Quetzalcóatl” (*Revista de Revistas*, 23 de mayo de 1926) y “El príncipe de Olinalá”, inédito hasta que lo publicó Lourdes Franco.

muy pronto, su acercamiento al mundo indígena se alejó del jcarismo y de la politización que marcaron la estética de lo mexicano tras la Revolución y apuntó a un intento de aproximación a un legado mítico que, según creyó, podía custodiar una sabiduría esencial cuyo acceso se veía dificultado por las formas más evolucionadas de la cultura y la civilización. En un inédito exhumado por Lourdes Franco, Ortiz de Montellano habla del mito como origen del cuento y de su capacidad de condensar un asiento humano común olvidado. Sobre esa idea construyó sus primeros cuentos –recreaciones personales a partir de la evocación de leyendas prehispánicas, emanaciones de lo esencial humano- en los que el interés por lo indígena está más cerca de la propuesta surrealista de reconectar con lo primordial desenterrando la resonancia interior de relatos primigenios, que de la reivindicación social de pueblos sojuzgados, destruidos y menospreciados tras la conquista que primó sobre todo a partir de la presidencia de Calles. El cardenismo intensificó la lectura política de la compleja realidad indígena, que se equiparó a la clase obrera desde el patrón de la lucha de clases, y fue más objeto de representación que posible sujeto de enunciación, más fuente de una estética artesanal u ornamental que generadora de valiosas cosmogonías. Lo que sí es importante subrayar es que en esta fascinación por lo prehispánico que Ortiz de Montellano mantuvo toda su vida hubo un sentido mexicanista –más que nacionalista- que no puede desvincularse de los artículos que publicó para refutar el extranjerismo de los Contemporáneos. Ese sentido surge de su percepción de una esencia prehispánica profunda impresa en la identidad nacional, una seña de identidad ontológica mexicana que identifica en una particular y distinta pulsión hacia la muerte de la que él mismo se consideró heredero y de la que haría derivar las mejores creaciones de su generación: *Muerte sin fin*, muy especialmente, y *Cripta* o *Nostalgia de la muerte*, poemarios a los que hizo un guiño en “Naturaleza muerta”, uno de sus mejores cuentos.

Mucho más interesantes que esos cuentos de juventud son los nueve que Ortiz de Montellano publicó en 1940 en el volumen *Cinco horas sin corazón* (Letras de México)<sup>13</sup> y los dos que recogió en *El caso de mi amigo Alfaceta* (Costa-Amic, 1946): el que da nombre a la *plaque* y “[El cabo Muñoz]”, según título propuesto por Lourdes Franco en su citada edición de *Obras en prosa* de Ortiz de Montellano, ya que en la edición original el cuento no lleva título.

---

13 Son, por orden, “La máquina humana”, “La niña de Guatemala”, “Historia de una imagen”, “La calle de los sueños”, “Crimen sin castigo”, “Naturaleza muerta”, “Mr Dream, detective particular”, “*Cinq heures sans coeur*” y “Noche de Hollywood”.

Algo del joven Ortiz de Montellano fascinado por las leyendas y cosmogonías indígenas resuena en *Cinco horas sin corazón*. Aquí son, además de raíz intangible -pero poderosa- de mexicanidad, una intransitada senda hacia la Belleza -particularmente en “La niña de Guatemala”- y una vía de contacto con lo mágico, lo irracional y el misterio, territorios a los que los cuentos acceden, asimismo, por otros caminos: el sueño y la locura o la enfermedad, no solo mental. Entre 1926 y 1946, año de publicación de *El caso de mi amigo Alfaceta*, el solitario y esquivo Ortiz de Montellano fue asediando ese terreno desde dos flancos: el cultural y colectivo, que lo condujo al mito, y el psicológico individual, que lo llevó más allá de la razón, al subconsciente y al sueño, o “a los misterios de una vida interior”, como expresaría en el cuento “Historia de una imagen” (Ortiz de Montellano, *Obras en prosa* 109). En esos años, a través de poemarios como *Sueños* (1933) o *Muerte de cielo azul* (1937), o del inacabado “Diario de mis sueños”<sup>14</sup>, exploró su propia y tortuosa personalidad practicando una concepción de la literatura y el arte como indagación y expresión de una faceta del ser expulsada y estigmatizada por el mundo moderno, y encontrando la prueba de su mexicanidad esencial e inextricable en las porosidades vida-muerte y sueño-vigilia que tanto frecuentó y que identificó en la nebulosa, perseverante y no siempre reconocida persistencia de las cosmogonías precortesianas en la identidad mexicana. Esa zona fronteriza a la que no dejó de referirse en alusiones y frases desperdigadas en sus ensayos y reseñas literarias es el hogar de un Ortiz de Montellano que fusionó relato primigenio, psicología moderna y surrealismo desde la convicción de que, como dice José Emilio Pacheco, “el cuento es el más antiguo y el más nuevo de los géneros literarios” (*Inventario*. III 651).

La exploración de esa extensión de lindes fluctuantes se realiza en *Cinco horas sin corazón* a través del sueño, la enfermedad, la ciencia ficción, el lirismo y personales guiños al género policial (“Mr. Dream, detective particular” y “Crimen sin castigo”), siempre en la misma dirección: el cuestionamiento de la realidad y de la identidad, y el destino solitario, heroico y doloroso de quienes, entre la epifanía y el fracaso, lo llevan a sus últimas consecuencias. Las certezas materiales se disuelven, mientras las experiencias de los narradores afirman la autenticidad de apariciones milagrosas, alucinaciones, fantasmas y sobre todo sueños. Dos de los cuentos, “La calle de los sueños” e “Historia de una imagen”

---

14 De este “libro secreto y excepcional de la prosa mexicana” (Domínguez Michael, *Antología* 889), escrito entre 1932 y 1948 y publicado en 1954, apareció un fragmento en *Letras de México* (nº 5, 15 de enero de 1941, pp. 1-2).

son reelaboraciones a partir del citado “Diario de mis sueños”: en el primero, una pesadilla sanguinolenta y terrible permite al autor tomar conciencia de sus miedos profundos; y en el segundo, Ortiz de Montellano expone algunas claves de su poética: “a una descripción de cosas visibles supera la visión del ojo que las ve y las recuerda” (*Obras en prosa* 109), lo que convierte la escritura en un esfuerzo limitado o hasta imposible que debe conservar la experiencia visionaria que está en su origen. Escribir es el “despertar” inevitable que pone fin al sueño.

El empequeñecimiento de lo humano como consecuencia de la entronización absoluta de la razón, el pensamiento científico, la mecanización, la uniformidad y la insensibilidad propios del mundo moderno es imaginado con ironía en la fábula futurista “Cinq heures sans coeur”, donde el ideal de una vida “perfecta”, sin sufrimiento, miedos o anhelos, engendra una raza futura de hombres cuyas vidas, al renunciar a las pasiones, el misterio o los sueños –el corazón– apenas duran cinco horas, que son más que suficientes para cerrar el ciclo de una existencia mecanizada y blindada frente al espíritu y la sensibilidad.

Pero el más interesante de los cuentos del libro es “Naturaleza muerta” que, como defiende Lourdes Franco, “debe ser parte indispensable de nuestra historiografía literaria” (en Ortiz de Montellano, *Raíces del sueño* 19). El narrador recuerda su estancia de veinte años en un país “extraño” (*Obras en prosa* 131) al que llega en su juventud, “un país seco y azul, habitado por todo lo que ha muerto” (131) y que pronto reconocemos como México, por cuyas calles el narrador deambula enajenado y perplejo, como si habitara otra dimensión a la que llega “el murmullo de las voces y las palabras” de las gentes (131). Lourdes Franco considera el cuento un antecedente del realismo mágico y se pregunta si “¿no estará preparando el advenimiento de Dorotea y Susana San Juan, de Juan Preciado y Miguel Páramo?” (en Ortiz de Montellano, *Raíces del sueño* 19), aunque las mayores resonancias de este narrador alucinado y de este vivir en planos superpuestos de la realidad en cuyos desplazamientos y porosidades invierten sus términos los significados de las palabras vida y muerte están en “Luvina”. En este relato complejo y ondulado en el que las palabras evocan una espesura sin tiempo y una densidad nebulosa en la percepción de lo exterior, no es difícil identificar al propio Ortiz de Montellano preguntándose “¿vivíamos? ¿estábamos muertos?” (133) mientras camina en medio de la Noche –con mayúscula– por este “País de sueño” en el que los poetas “escribían bellos versos a la muerte que les rodeaba, sin reconocerla. En el espejo del agua de una cripta dedicada a la Poesía de sus antepasados habían hecho inscribir –¿nostalgia de

la muerte?- estas palabras: sueños, muerte de cielo azul, muerte sin fin” (133)<sup>15</sup>. Merlin H. Forster considera que el cuento “presenta irónicamente, y casi en clave, una visión onírica del México actual” (222), pero más bien parece que el no tiempo de la muerte aglutina distintos México: el de los muertos en el tiempo, pero vivos en la atmósfera onírica que habita el narrador; y el de los vivos en el tiempo, pero intrínsecamente muertos, ajenos a sí mismos, ciegos a una verdad que el narrador custodia. En esta dimensión multirreal, el valle y los volcanes de México acogen “el templo piramidal consagrado al culto guerrero y sangriento”, la “plaza dormida, de traza española, con algún templo cristiano de estilo plateresco de una belleza estrangulada y muerta” o “un ‘rascacielos’ -cemento y ventanas- espectro gigantesco de otra época del mundo” (*Obras en prosa* 132). Ese estado hipnótico que es el verdadero “extraño país” (131) gana terreno cuando, en su inadaptación e incompreensión, el personaje toca fondo y penetra el umbral de la muerte: es su muerte en esa vida muerta la que le hace, paradójicamente, volver a la vida verdadera con un “alma agudizada hasta sus extremos” capaz de hacerle percibir “todos los ‘elementos’ de la naturaleza y de la magia” y dotarlo de una comprensión cósmica que se acentúa con el olvido del cuerpo. La muerte es disolución, comprensión y acceso a la Belleza, “suprema jerarquía del espíritu” que invade al narrador “con su dichosa, terrible, angélica demencia” (135). “Naturaleza muerta” es, como se revela al final del relato, no la visión sino su traslación a través del retrato verbal que intenta el narrador: el cuento mismo, “el más engañoso y el más bello” (136) de sus sueños, el de la escritura como instrumento de traducción de estados inaprehensibles mediante palabras, saboteado por la presencia real y por el peso del cuerpo-tiempo.

No por casualidad publicó Ortiz de Montellano en la misma *plaquette* “[El cabo Muñoz]” y “El caso de mi amigo Alfaceta”. Ambos rozan lo fantástico, pero van más allá: tanto Alfaceta como Muñoz son proyecciones del propio Ortiz de Montellano que observa las consecuencias de llevar al límite algunas pulsiones propias que no se atrevió a desplegar ni en su vida ni en su obra. El primero se inscribe en la tradición de los relatos de aparecidos: el narrador se encuentra con el fantasma de un antiguo compañero de estudios, un inadaptado que acabó en la dipsomanía, la mendicidad, la miseria y la enfermedad, un expulsado del sistema en cuyo inframundo personal, invisible al resto, el narrador percibe una verdad que lo interpela: “solamente una fuerza superior puede ayudarle a soportar su martirio, ajeno entre los hombres, y tiene que ser

---

15 Aquí se produce el guiño a los grandes poemarios de Gorostiza, Torres Bodet y Villaurrutia, a los que suma los suyos: *Sueños y Muerte de cielo azul*.

la suya, para sí mismo, una gran experiencia caída hasta el fondo en el secreto, incomunicable a otro ser” (*Obras en prosa* 91). El cuento no oculta sus deudas con el modernismo: con la galería de locos, enfermos, alcohólicos y otros personajes anómalos que apuntalaron la máscara decadente del artista moderno y que, como dice Alfredo Pavón (*Historia* 108), ha tenido en México su particular genealogía antes de Ortiz de Montellano (Carlos Díaz Dufoo, Alberto Leduc, Ciro B. Ceballos o Bernardo Couto), pero también después (Inés Arredondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo). Héroe y mártir es también el protagonista de “El caso de mi amigo Alfaceta”, exploración absorbente de la locura y sus límites con la verdad y, sobre todo, la genialidad. El cuento se dirige constantemente al sitio predilecto de la enunciación del autor: sombra/luz, ángel/demonio, espíritu/materia, desconfianza “en el mundo de las ideas científicas y de las llamadas ‘realidades’ de nuestra época” e intuición o certeza de “otro reino, un mundo extraño a mi naturaleza” (*Obras en prosa* 140). El loco Alfaceta, dueño de todas las letras del abecedario, de todas las palabras y sus posibles combinaciones, muere dejando en herencia su obra maestra: un libro en blanco. Este heredero de la página blanca de Mallarmé dice la imposibilidad de decir, constata que los viajes de su conciencia a dimensiones intransitadas son intraducibles, que a lo Absoluto solo corresponde el silencio. Muñoz y Alfaceta encarnan, en la vida y en la obra, el sacrificio suicida que Ortiz de Montellano intuyó, rehuyó y seguramente envidió. En los cuentos al menos reconoce su papel de mediador entre ellos y el público lector, su papel de testigo e intérprete de personajes que son fantasmas de él mismo.

En el capítulo “Agráfos, sonámbulos y bohemios” de su *Antología de la narrativa mexicana* Christopher Domínguez Michael habla de “una zona fantasma” en la prosa de ficción de los 30, “habitada por escritores que se niegan y se ocultan” (563). Si Torres Bodet y Ortiz de Montellano se escondieron y se negaron parapetados en vidas convencionales y respetables, en profesiones ejemplares, más radical aún fue el caso del olvidado José Martínez Sotomayor.

### 3. José Martínez Sotomayor: el abismo de la locura

Sorprende el olvido de la original y sugerente cuentística de José Martínez Sotomayor (Guadalajara, 1895–1980), cuyo rescate intentó Alberto Ruy Sánchez publicando en 1987 su narrativa completa en una edición que apenas tuvo circulación<sup>16</sup>.

---

16 Con el título *Trama de vientos. Cuentos y relatos completos* (2 vols. México: Offset, 1987). Dejo constancia aquí de mi agradecimiento a Dante Medina, Sandra Ruiz

Egresado en Leyes en Jalisco, estuvo vinculado al servicio público desde 1914. Pudo conocer a algunos de los Contemporáneos al continuar con sus estudios de Derecho en la capital, adonde llegó como funcionario carrancista. En 1924 fundó la Unión Mexicana de los Trabajadores Intelectuales, asociación que apoyaba la candidatura presidencial de Calles, de la que fue Secretario General y a la que pertenecía el también jalisciense Eduardo Luquín, otro escritor en la órbita de los Contemporáneos<sup>17</sup>. Desde 1925 hasta el final de su vida encadenó puestos en la media y alta burocracia estatal, mientras escribía concienzuda y sigilosamente sus cuentos y novelas. Ruy Sánchez divide esta trayectoria en dos etapas: la primera, hasta 1952, incluye *La rueca de aire* (1930), *Lentitud* (1933, Impresora Mundial), *Locura* (Letras de México, 1939), y *El reino azul* (ediciones América, 1952); y una segunda, más realista, a la que pertenecerían *El puente* (ediciones América, 1957); *El semáforo* (Editora Latinoamericana, 1968); la novela *La mina* (Oasis, 1968) y *Doña Perfecta Longines y otros cuentos* (Costa-Amic editor, 1973).

Martínez Sotomayor vivió su vocación literaria no como algo secundario, pero sí como algo íntimo, no ya sin ambiciones de reconocimiento o protagonismo público sino eludiéndolos, segregando la literatura de una vida profesional desarrollada con extrema responsabilidad. Tras el aplauso entusiasta que recibió su primer libro, *La rueca de aire*, por parte de Gorostiza, apenas se vinculó explícitamente con los proyectos editoriales de los Contemporáneos, aunque del epistolario de Gorostiza se desprende que a mediados de los 30 frecuentaba casi a diario a Villaurrutia, Cuesta y sobre todo Gorostiza<sup>18</sup>. Justo cuando arrecieron las polémicas que involucraron al grupo -las literarias de

Llamas y Lucía Lizarbe por su ayuda en la consecución de la obra completa de Martínez Sotomayor, de tan difícil acceso fuera de México.

- 17 También publicó un libro de cuentos, *Telones de fondo* (1928), pero de escaso interés.
- 18 En carta a Gorostiza de octubre de 1935, Villaurrutia le pregunta por Martínez Sotomayor y añade: “extraño aquellas comidas que eran -que son- los últimos reductos de amistad” (en Gorostiza, *Epistolario* 328). Gorostiza responde: “En México continuamos viviendo al mismo ritmo monótono de antes, que nos hace olvidar que vivimos. Tal vez la única alteración reciente consiste en una casi partida de carambola que jugamos Jorge [Cuesta], [Martínez] Sotomayor, Alfonso Sánchez y yo” (*Epistolario* 330). La amistad de Martínez Sotomayor con Gorostiza se estrechó tras la elogiosa reseña de éste a *La rueca de aire*. Más adelante, Martínez Sotomayor sí se prodigó en revistas como *América*, *Letras de México* o *El Hijo Pródigo*, coincidiendo con los Contemporáneos. Fue fundador de la Asociación Mexicana de Escritores, de la que fue presidente. Por esa presidencia pasarían más tarde Gorostiza o Novo (Ruy Sánchez en Martínez Sotomayor, *Trama* 14).

1932 y 1937 y la política que en 1934 amparó el “Comité de Salud Pública”<sup>19</sup>-Martínez Sotomayor escribía algunos de sus mejores cuentos, manteniéndose al margen de los debates. Esos cuentos, que se publicarían en *Lentitud* (1933) y *Locura* (1939), superan a los de Torres Bodet y Ortiz de Montellano en tanto trasposiciones verbales de los entresijos complejos y oscuros a los que los tres se abismaron. Más aún que Torres Bodet, fue una figura pública que relegó a la intimidad una obra que tuvo mucho de confesión velada, como también lo fue el discurso que, ya retirado, preparó en 1976 para ingresar en la Academia Mexicana de la Lengua. Dedicándolo a un maldito como Porfirio Barba Jacob reconocía en cierto modo la ascendencia de sus mejores cuentos: la de una genealogía que atraviesa el modernismo y las vanguardias y encontró en el arte una vía de exploración del misterio y el delirio.

Tras publicarse adelantos en *Contemporáneos* y *Bandera de provincias*, *La rueca de aire* apareció en 1930 editada por Impresora Mundial. Su primer reseñista, Gorostiza, trazó su procedencia -“la rama Giradoux-Jarnés de la que florecieron *Margarita de niebla*, *Dama de corazones* y *Novela como nube*” (*Prosa* 136)<sup>20</sup>- y la proclamó la mejor novela de la serie en México. También Torres Bodet la encontró cercana: “su pequeña novela”, escribió a Martínez Sotomayor, “me ofrece además, desde lejos, un gran sentido de lo nuestro. Gran derrota para los que buscan un arte nacional feroz en la sensualidad de un paisaje de cavernas. Yo prefiero hallarlo en estas profundas sonrisas de la sensibilidad y de la poesía. Y usted, por lo que veo hasta ahora, también” (en Fregoso Sánchez 35). Gorostiza insistió en la “mexicanidad” de la novela, “simple y directa”, diferente del “México de exportación, literariamente soviético, que satisface las ideas de Europa sobre nuestra energía vital” y de “la jícara literaria”; y sobre todo en su “actitud clásica” -frente a la “romántica”-, que describe como un “tocar tierra”, “adquirir otra vez un sentido de gravedad” tras la excursión de los narradores modernos a la lírica y los ejercicios, experimentos y “excentricidades” derivados (Gorostiza *Prosa* 136). *La Rueca de aire* es ya “una obra de arte, no un manifiesto” (137), cuya cualidad clásica viene reforzada por otro rasgo: el acento individual, el sello personal del autor, idea en la que Gorostiza insistirá en su participación en la polémica de 1932: “Lo verdaderamente ‘universal’ es

---

19 Me refiero a la escabrosa campaña encabezada por José Rubén Romero y secundada por otros escritores y políticos que, con el amparo del “Comité de Salud Pública” pidieron la expulsión de los Contemporáneos de sus empleos y del servicio diplomático bajo la acusación de homosexualidad.

20 La reseña se tituló “Morfología de *La Rueca de aire*” y se publicó en el número de junio de 1930 de *Contemporáneos*.

lo original, y lo original es lo que cada uno lleva en sí, en origen de capacidad creadora para expresar y sensible para recibir” (en Sheridan 115). *La Rueda de aire* es clásica porque trasciende el lenguaje literario de su época al ponerlo al servicio de un “temblor original” (*Prosa* 137) al que el autor se mantiene fiel; y porque, aunque posee la nota distintiva de la novela moderna, la “intensidad” (138) –extensión hacia adentro, no hacia fuera– lograda con “la exquisita madeja verbal con que está urdida su tela de imágenes” (139), no renuncia al suelo, a la gravedad. “La poesía ha sacado a la luz la inmensidad de los mundos que encierra nuestro mundo”, escribiría Gorostiza en 1955 en “Notas sobre poesía” (*Prosa* 192), y eso consigue *La rueda de aire* a través de su lenguaje poético y sin renunciar a la anécdota narrativa: sacar a la luz los muchos mundos que encierra su protagonista, Anita.

Si para Alfredo Pavón esta novela corta de Martínez Sotomayor lleva “a sus más cristalinos horizontes una estética propositiva, seminal, audaz, la de Contemporáneos”, de donde nacería después “el realismo psicológico” en auge desde los 60 (*Historia* 106), más allá va Ruy Sánchez cuando la considera “novela breve digna de ser comparada en calidad con la prosa de *El material de los sueños* de José Revueltas o con la de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo” (en Martínez Sotomayor, *Trama*. I 10–11). En *La rueda de aire* confluyen, sin distinción, dos planos de la realidad: el exterior y el interior de Anita, que encarna el hastío, la extrañeza, la inadaptación y el hambre espiritual. Los recursos de Anita para su *ennui* son diversos –el sueño, la literatura, la enfermedad– pero no son vías de huida sino connaturales a su vivencia de la realidad exterior. Por eso el texto es calculada y complejamente ambiguo, una zona liminal laboriosamente lograda en la que se ponen en jaque los conceptos convencionales de verdad y de vida y que se ve intensificada por algo más: Anita está abandonando la infancia, adentrándose en una adultez que disciplinará y penalizará su naturaleza mental, que empieza a acusar el sabotaje mediante fiebres, prohibiciones y desengaños. El narrador pule y estiliza recursos surrealistas y expresionistas, audaces imágenes poéticas y técnicas cinematográficas para conducir al lector a una inquisición final que tiene mucho de poética personal: la verdad de la mentira, la vida auténtica en las horas dedicadas a la literatura o al ensueño. El título remite a ello: el hilo y el aire, la línea y el todo, las penurias e insuficiencias del hilar narrativo tradicional ante una percepción atmosférica de la realidad sin direcciones ni puntos cardinales, que otras varias novelas derivadas de las vanguardias metaforizaron también<sup>21</sup>.

---

21 Solo entre los Contemporáneos habría que mencionar *Novela como nube* de Gilberto Owen. Gustavo Pérez Firmat dedicó un capítulo de su libro *Idle Fictions. The Hispanic*

Pero dando piel, tierra y gravedad a todo, está –como en todos sus cuentos- un personaje a la vez dramático y heroico. Anita encarna el conflicto y sus consecuencias en la vida cotidiana: vive, dice el narrador villaurrutianamente, “el sonambulismo de los despiertos”: “En vigilia, a plena luz, súbito se van los sonámbulos a bucear en su vida extraordinaria, dejando -casa vacía-el cuerpo inerte; tan sólo se llevan la mirada de los ojos fijos para mirar entre la penumbra de los sueños” (Martínez Sotomayor 36), una naturaleza psíquica que la desestabiliza y la hace transitar por la enfermedad, la fabulación y un inconformismo que proyecta a la utopía de la gran ciudad y a la utopía del gran amor. Pero lo importante –y lo que se repetirá en los cuentos de Martínez Sotomayor- es otra cosa: cómo el narrador la acompaña, cómo traduce sus mundos hilando imágenes y creando una historia vital que no solo trasciende la línea y se eleva sobre ella, sino que es capaz de reconducir su rumbo. “El golpe de timón al final del texto”, dice Fregoso Sánchez, “implica la victoria de la fantasía sobre la realidad y reivindica el acto mismo de crear, de narrar; reivindica la *poiesis* de los poetas equiparándola a una dimensión igual de sensible que la realidad” (Fregoso Sánchez 67). La vida de Anita, efectivamente, se hace al ser escrita por el poeta empático que conoce lo que hay más allá de lo fenomenológico y reafirma el poder de la escritura para recorrerlo.

Inequívocamente cuentos, sin las dudas genéricas que sí plantea *La rueda de aire*, son los que componen *Lentitud* (1933), *Locura* (1939) y *El reino azul* (1952). En su antología de 1955 Luis Leal los incluyó junto a los de Efrén Hernández y Arreola dentro de lo que llamó “cuento expresionista”, “esencialmente psicológico”, continuación de la línea ateneísta y de Contemporáneos (Leal 117), y los describió como cuentos que “giran en torno a los problemas intelectuales del hombre moderno, conflictos que también atormentan al autor” (118), aunque lo cierto es que van más allá de “lo intelectual”, como vieron los antólogos de *29 cuentistas*: “prefiere las iliadas del sentimiento, los episodios de las batallas psicológicas, al ocurrir objetivo y a los avatares de lo puramente material” (Lerín y Millán 56). A la psique humana de los protagonistas de sus cuentos se acerca Martínez Sotomayor con una sensibilidad cómplice, como un guía experimentado en ese infierno que a veces es también paraíso, con un lirismo pulcro y un conocimiento científico en psicología y psicoanálisis al que no fueron ajenos los Contemporáneos. Sorprende el arrojo con el que este discreto e intachable hombre público se mueve en la locura, el onirismo, la enajenación, la rebeldía

---

*Vanguard Novel, 1926–1934* (Durham, Duke University Press, 1982) a estas novelas “aéreas” que renuncian al “hilar” narrativo tradicional.

o el vacío existencial, y la soltura con que acompaña a sus personajes en el roce con lo irracional y el misterio, prestando su talento literario para contarlo. A todos los cuentos subyace una crítica a la vida moderna y sus valores, pero no solo: las crisis de sus personajes plantean vivencias epifánicas o infernales junto a reflexiones ontológicas y hasta epistemológicas, pero los cuentos resultan sorprendentemente ágiles, adictivos e intrigantes y tocan ambiguamente lo fantástico. Martínez Sotomayor sigue a sus personajes por galerías del alma, pero también los disecciona. Una distancia analítica matiza la sensibilidad poética, y es eso lo que le permite modelar el cuento perfecto, sin merma de su carga vital. Tanto o más que la intensidad y la verdad del mundo no fenomenológico, a Martínez Sotomayor le interesa su contraste con éste: la conciencia de un modo de vida que excluye, afantasma y patologiza las desviaciones de su norma, desviaciones que acaban en drama, derrota, soledad y duda, y también a veces, o por momentos, en un iluminado heroísmo. “Verdaderamente son de envidiarse sus cuentos”, dijo Efrén Hernández, y añadió: “a través de ellos se adivina que en lo profundo de su noble y auténtica madera alienta, acendrado, un ensayista” porque “en la mayor parte de sus cuentos se ve ir apareciendo, con curso paralelo a lo que pudiera llamarse narración, una teorización sutil, acomodada por detrás, más o menos como si debajo de un dibujo semitransparente se escondiera otro correlativo con un juego de líneas que le confiriera y lo mejorara con fuerza, calidad de matices y armonía” (*Obras. II* 309–310) que no merma el potencial lírico del lenguaje ni la carga vital de los personajes. Esa conciencia “acomodada por detrás” hace que el narrador camine con seguridad y dominio por una cuerda floja verbal: se ve el abismo inquietante, pero se conserva el efecto sosegador de cualquier inteligibilidad.

En los tres cuentos de *Lentitud* (“Lentitud”, “Hontanar” y “Neocentauro”) la enfermedad, recurrente en Martínez Sotomayor, es síntoma y oportunidad. En el primero, Jorge Montiel, actor de una compañía de teatro ambulante, descubre otra dimensión de la existencia al verse obligado a guardar cama por un accidente. En la soledad inmóvil de la habitación del hotel se produce su “iniciación a misterios apenas presentidos” (Martínez Sotomayor, *Trama. I* 98), gracias a la adopción de un ritmo pausado que transforma su mirada. Desde ese momento no podrá interpretar sus nuevas experiencias “aplicando sus añejos conceptos del mundo” y el pasado se convierte en fuente de “ignorancias y lagunas incoercibles” que suscitan “una rara extrañeza de su propio yo” (105). La farsa y el simulacro van ahora más allá de su trabajo como actor: son los rasgos de la vida normalizada, pero su epifanía lo aísla y lo condena hasta el punto de asumir el diagnóstico de locura que el médico le aplica. “Neocentauro” es el reverso de este cuento; la fascinación por la velocidad y la máquina hacen de

Enrique Pérez, profesor de historia natural y evolucionismo, un ciborg *avant la lettre*, mitad hombre y mitad automóvil: el cuento narra su metamorfosis exterior e interior, el éxtasis que le proporcionan la velocidad y el funcionamiento tecnológico, y el inevitable suicidio final. Más curioso, si apuntamos hacia Rulfo, es “Hontanar”, donde un sacerdote hace examen de conciencia, como el Padre Rentería en *Pedro Páramo*, mirándose en el espejo de un río: allí tendrá que decidir qué hacer con Pascual “el pecador”, descrito en términos que recuerdan a Miguel Páramo, “siempre arrastrado por el mal. Alma enferma de la pestilencia de todos los pecados. Cabalgando a la grupa de su caballo, el diablo de la lujuria” (Martínez Sotomayor, *Trama*. I 124). Enfermo, enclaustrado y casi incapacitado, el boticario confiesa al cura haberlo envenenado. Ese es el conflicto al que se enfrenta mirándose en el río en medio de la noche: si callar o actuar, confesándose una inevitable atracción por Pascual, que encarna “la belleza del mal”, y que desempeñó “su función social luciferina a las mil maravillas” (129) pecando por todos los que, “temerosos cristianos”, proyectaron en él sus pulsiones y se evadieron en él “hacia los reinos de rebeldía” (129).

*Locura* está formado por cinco cuentos (“Locura”, “El timbalero”, “Por las nubes”, “Timidez”, “Estrella doble”) unidos de nuevo por la enfermedad y la locura como hilo conductor, esta vez asociadas a las artes: poesía, música y pintura. La locura aparece como “continente de lo perfecto y acabado”, el loco como “el desquite y sublimación del hombre gregario, regular y doméstico”, el “delirio” como “certidumbre” (Martínez Sotomayor, *Trama*. I 160), pero también son infierno social, tratamientos psiquiátricos devastadores, y una herida violenta y sangrienta que pone en riesgo “la cuadrícula, el código, el catecismo”. En la reseña que publicó sobre el libro en *Letras de México* (vol. II, nº 10, octubre de 1939), Villaurrutia destaca con razón “El timbalero” -uno de los cuentos favoritos de Luis Leal (Fuentes 32)-, donde el arte puro aparece como una forma de locura, una disonancia o desarmonía, una desobediencia que logra la misma sacudida violenta que la locura. En cada cuento asistimos a formas de enajenación o disociación respecto a la realidad, la razón o la norma, encarnadas en personajes vívidos con los que el narrador cómplice se funde, actuando de traductor o intérprete. Soledad y locura a veces conducen al horror y otras a la iluminación, pero ambas se redimen en el arte, que acoge la hipersensibilidad, el extrañamiento, la disociación, la insatisfacción o la incompatibilidad, que son enfermedad destructiva o un don según el cuento avanza.

*El reino azul*, publicado más de una década después, incluye varios cuentos de denuncia social como “El bracero” que anuncian la segunda etapa de la narrativa de Martínez Sotomayor, pero destacan sobre todo aquellos con los que parece despedirse del complejo y hasta cierto punto tortuoso cuentista anterior.

Pavón distingue con razón “El reino azul” al que califica de “cuento perfecto, salvo por la mácula de la última línea: no se respetó la regla de oro del cuentista excelso: no poner, nunca, una palabra de más” (*Historia crítica*. I 113), aunque la frase final a la que se refiere -“Don Sóstenes se había encantado. Se había desencantado” (Martínez Sotomayor, *Trama I* 249)- sitúa la narración en el punto exacto desde el que escribió toda su obra Martínez Sotomayor: entre el sortilegio y la seducción de otra realidad y la duda sobre su entidad. El cuento gira en torno a Don Sóstenes, un viejo maestro desterrado a provincias por desavenencias políticas, que acaba siendo visto como loco por los compañeros del colegio que dirige y al que acaba de llegar el narrador, un joven maestro que se incorpora al claustro. Primero enfermo por una pasión amorosa no correspondida, el grupo de colegas localiza su locura, sin embargo, en “sus desorbitadas ideas del Reino Azul” y otra “sarta de disparates” (237). El anhelo del viejo director convencido de la existencia de un Reino azul, un estado de conciencia libre de la “telaraña de convenciones apenas desflecada por la ciencia positiva”, capaz de resolver la “larga inconsciencia de encontrarnos ceñidos por una muralla o por un abismo, litoral de empequeñecimiento y no ser” (241), es visto a lo largo del cuento como prueba de senilidad, locura, objeto de burla, desprecio y conmiseración, pero también, en secreto, como motivo de admiración. El Reino Azul que el propio director define como “misterio azul de lejanía” (242), es descrito por el joven narrador, que primero se burla y luego se conmueve, como un “maravilloso poema en gestación” en el que hay “tal violencia de inspiración que cuando habla parece proyectar las imágenes como cosas vivas y verídicas”. Cuando Don Sóstenes está “arrebatado por el Numen”, el Reino Azul es “la lejanía misteriosa, la ausencia que se asemeja a la muerte, el país invisible y fantasmagórico que transmuta y embellece”, “paraíso perdido por no ganado” (245). A pesar de la compasión, el final es melancólico: la figura quijotesca del director es engañada como el personaje cervantino, empujado a una aventura incierta. Es posible ver en este cuento la despedida de Martínez Sotomayor de una literatura construida desde la intuición profunda del Reino Azul, pero también desde la prudencia de quien la proyecta a personajes que se adentran en él entre el desconcierto y la incompreensión de quienes los rodean: como Cervantes, Martínez Sotomayor ofrece a sus personajes la literatura como espacio de confluencia de dos realidades que, al coexistir en la ficción, se afirman y ponen en duda mutuamente.

*El reino azul* incluye otro cuento magistral, “El relojero”, que se interroga sobre los monstruos que genera la razón, sobre la locura inherente a todo orden artificial impuesto, encarnado en el reloj. “No es desmesurado considerarlo el

cierre perfecto de la aventura estética de los Contemporáneos” (Pavón, *Historia crítica*. I 114)

#### 4. Rubén Salazar Mallén en el extrarradio

Rubén Salazar Mallén murió en 1986 poco después de que lo rescatara del olvido un disímil grupo de escritores que proyectaron sobre él la siempre atractiva leyenda del “lobo solitario” (Christopher Domínguez, *Tiros* 341) en años en los que camarillas, caudillajes literarios, clanes y circuitos editoriales dominaban el campo cultural mexicano. Fueron Jaime Reyes, que le dedicó unos versos en *Isla de raíz amarga, insomne raíz* (1976); Javier Sicilia, que recuperó los fragmentos conservados de *Cariátide* y los publicó, junto a una crónica del escándalo que provocó la publicación parcial de la novela en 1932 y un retrato rehabilitador del escritor olvidado<sup>22</sup>; y José Luis Ontiveros que en *Rubén Salazar Mallén. Subversión en el subsuelo* intentó explicar el fascismo de Salazar Mallén como contrapolítica rebelde e insobornable. “Un poeta de izquierda radical, un escritor católico y un literato de derechas”, recuenta Domínguez Michael (*Tiros* 343), a los que se unieron otros poetas y escritores como Marco Antonio Campos, Evodio Escalante o el mismo Domínguez Michael, que lo frecuentó en sus años finales de profesor universitario y trazó el perfil mitificador de maldito del siglo XX, airado, marginal, bebedor y pendenciero, a contracorriente y siempre atraído por los bajos fondos. Más allá de la leyenda, incluso contra ella, Sicilia ha insistido en el hombre que “nos enseñó a leer y a discutir con los grandes pensadores políticos de Occidente”, culto, habilidoso y respetuoso en la discusión, un escritor olvidado que se obstinaba en seguir escribiendo (“Rubén Salazar” 21).

Salazar Mallén había nacido en Veracruz en 1905. Participó en la campaña vasconcelista de 1929, pero las sospechas de manipulación en la cuantificación de los votos y la desconfianza en la limpieza del gobierno revolucionario lo decidieron a afiliarse en 1930 al Partido Comunista, militancia que le valió la cárcel, coincidiendo alguna vez con José Revueltas<sup>23</sup>. Las luchas intestinas y nuevas decepciones lo empujaron no solo a salir del partido, sino a convertirse

---

22 En ‘*Cariátide*’ a *destiempo y otros escombros* (Xalapa, Gobierno del estado de Veracruz, 1980). Desde entonces, el escándalo judicial que provocó la novela y sus consecuencias han sido abundantemente referidos por la crítica.

23 Estuvo en el Partido Comunista Mexicano hasta 1933 y ocupó cargos destacados como el de secretario del Socorro Rojo Internacional. El dogmatismo del partido y de su dirigente, Hernán Laborde, con el que tuvo importantes desencuentros, originaron

en el anticomunista recalcitrante de *Cariátide*. Antes había publicado algunos cuentos y reseñas en *Contemporáneos*, revista a la que debió llegar durante su implicación en la campaña presidencial de Vasconcelos<sup>24</sup>. De esos cuentos dirá en 1952 que los rechaza porque “fueron artificiosos y afectados” (Pavón, *Historia crítica*. I 83) y, efectivamente, son impostados, remedos voluntariosos pero fríos de la línea marcada por las novelas de *Ulises*. Alfredo Pavón fecha su distanciamiento de los *Contemporáneos* en 1930, pero ya antes su reseña de *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque (año II, vol. 5, nº 15, agosto de 1929) anuncia su viraje estético: si en los últimos años –reconoce– la novela ha huido del realismo, sustituyendo peripecia y personaje por la voz del autor como única posibilidad honesta, la de Remarque es una novela realista distinta porque en ella se hace presente el autor, un autor que extrae su técnica del dolor y el horror de la guerra y las vidas truncadas de su generación consiguiendo “sin literatura, un acento trágico, amargo, tierno” (“Sin novedad” 77). Ese “sin literatura” marca el cambio de ruta que Salazar Mallén llevó a la práctica en *Cariátide*: si le conmueve y fascina *Sin novedad en el frente* es porque al terminar “deja una huella de pesadumbre agravada por el estilo cortado, minucioso, crudo, que hace más cruel, por descarnado, todo” (“Sin novedad” 78).

Aunque se distanció de *Contemporáneos*, su amistad con Jorge Cuesta, al que admiró siempre casi obsesivamente, se mantuvo firme. Fue parte del equipo de *Examen*, la revista que Cuesta puso en marcha en 1932 y que acogió los fragmentos de *Cariátide* que los llevó a ambos a juicio<sup>25</sup>. Lo que se ha conservado de *Cariátide* anuncia ya el inequívoco temperamento literario de Salazar Mallén: arrebatado pero también herido, sin piedad ante la corrupción y la impostura, desesperanzado y furibundo. Más que la crítica despiadada

su renuncia, que no le fue aceptada porque el partido se reservó para sí el gesto público de su expulsión (para más detalle, véase Ontiveros, *Subversión* 12 y ss).

24 Son los cuentos “Cinta” (año I, vol. 3, nº 8, enero de 1929); “Espuma” (año I, vol. 4, nº 11, abril de 1929); “Acuario” (año II, vol. 6, nº 8, marzo de 1930). También publicó algunas reseñas: de *Indagación del choteo* de Jorge Mañach (año I, vol. 3, nº 10, marzo de 1929), por ejemplo, o *La educación sentimental* de Torres Bodet (año II, vol. 6, nº 21, febrero de 1930) entre otras.

25 La publicación de una parte de *Cariátide* en *Examen* le dio cierta popularidad y quizás lo marcó como ‘perseguido’, una etiqueta a la que se aferró como señal de identidad. Efectivamente, los fragmentos de *Cariátide* ocasionaron un proceso judicial del que él y Cuesta, como acusados, salieron inmunes, pero que acabó con la revista. La campaña contra la novela por el uso de un vocabulario indecente, procaz e inmoral fue iniciada por el diario conservador y clerical *Excelsior* e iba en realidad dirigida contra Narciso Bassols, al frente de la SEP, que auspició la revista.

al Partido Comunista importa el nihilismo subyacente y rabioso que desembocó en el lenguaje procaz y descarnado que motivó la denuncia y el proceso judicial<sup>26</sup>. Aquí ya no hay –o no quiere Salazar Mallén que parezca que haya– “literatura”, sino una actualización del naturalismo que apunta, más que a las miserias sociales, a las de la política, que acaban con cualquier posibilidad de redención. En las antípodas del realismo socialista, la novela anula cualquier pretensión extraliteraria mediante un lenguaje que resultó hiriente e inmoral a las izquierdas y a las derechas y que años después le permitió “ufanarse de que a partir de su novela los escritores pudieron ‘usar el idioma con libertad, al margen de prejuicios’” (en Enríquez Hernández 294).

Quizás ese resentimiento lo hizo adherirse al fascismo y proclamar sus bondades en prensa con más vehemencia que sagacidad política, en pleno cardenismo, iniciada ya la Guerra civil española y en los albores de la Segunda Guerra Mundial. En 1936 fundó Acción Popular Mexicana, pequeño grupo de adscripción mussoliniana que instigó actos de violencia callejera y sabotó mítines izquierdistas, y aunque hay quienes se esfuerzan por ver en el fascismo expreso de Salazar Mallén el gesto provocador y reactivo de quien huye a gritos y puñetazos del desencanto político, sus artículos en apoyo a Hitler y al nazismo o su amparo a declaraciones antisemitas resultan indigeribles y le valieron un lugar solitario en la prensa de la época, un ninguneo al que se aferró y sobre el que siguió edificando una personalidad kamikaze que, sin embargo, se desmorona en sus cuentos. A mediados de los cuarenta, vencido el nazismo, se atribuyó la etiqueta de “anarquista de derechas”, una fórmula política a la que seguramente quiso trasladar su nihilismo y que, como dice Javier Sicilia, “en el fondo solo encubría la exaltación de su individualismo” y la “fidelidad a una libertad sin referencias” (“Rubén Salazar” 21) o, como diría Monsiváis, “a su rabia” (en Homero 41).

Poco después de fundar Acción Popular Mexicana, Salazar Mallén publicó la novela *Camino de perfección* que el amigo Cuesta reseñó piadosamente en *Letras de México* (15 de febrero de 1937). Cuesta apunta ya a “las extrañas y paradójicas razones que le han llevado a defender tan fastidiosa y constantemente el fascismo” (Cuesta, *Obras. II* 167), pero sobre todo señala su “nobleza de espíritu” como origen del tipo de escritura con que tradujo su rabia nihilista: incapaz de ver otra cosa que lodo, “no sabría respirar en una atmósfera

---

26 Según él mismo dijo, destruyó la novela conservándose solo los fragmentos recuperados por Sicilia, aunque en gran medida sobre su base publicaría mucho después *Camaradas* (1959).

que no fuera enrarecida, peligrosa, sofocante. Podría creerse que en él hay un gusto enfermizo por lo miserable, lo estéril, lo nauseabundo” (167). También Owen lo recordaría después como “un muchacho que hacía enormes esfuerzos para hacernos creer que era un hombre feroz, pero que a la postre resultaba el más cordial e inocente de todos” (241), una combinación esta de sensibilidad e implacable desencanto que están en la base de *Páramo* (Stylo, 1944), *Soledad* (Editorial México, 1944), *Ojo de agua* (Stylo, 1949), *Ejercicios* (1952) y *El sentido común* (1960), volumen que recoge la mayoría de los cuentos que escribió durante los años 40 y 50 y sirve para fijar su itinerario en la narrativa breve mexicana anterior a *El Llano en llamas*<sup>27</sup>. Y lo mismo haría Efrén Hernández, insistiendo en la bondad y sinceridad de Salazar Mallén a pesar de sus asperezas, una verdad que traslada a la estética del autor, fruto de “much laboriosidad, mucha vigilancia, incuestionable rectitud” y encaminada a un discurso escueto en alardes formales, “esnobismos, concesiones, fraudes” (*Obras. II* 303).

*El sentido común* lo componen 13 cuentos breves más “Soledad”, publicado exento en 1944 y en el que me detendré al final. Los cuentos son casi estampas de un costumbrismo corrosivo tanto urbano como de provincia que componen un retrato cruel y despiadado de las vidas de hombres y mujeres, desde la sordidez de los bajos fondos hasta la corrupción institucional, desde la explotación inhumana a la resignación mansa de existencias sin salida. En algunas escenas se filtra lo que podríamos llamar ternura, tan a flor de piel, de pronto, como el resto de sentimientos que condicionan el yo enunciador de Salazar Mallén, pero atajada de inmediato por un pesimismo agresivo y descalificador y por la vigilancia formal de la que hablaba Efrén Hernández.

Cuando la revista *América*, que publicó algunos de sus cuentos, preparó la antología *29 cuentistas mexicanos actuales*, el autor de su nota de presentación, además de insistir en el apelativo “inconforme crónico”, apreció la “precisión y elegancia” (190) en un lenguaje que, efectivamente, quiso no aparentar pretensiones estéticas pero sí fue cuidado y pulido para lograr una exactitud contundente. Esto es importante para entender cómo heredó Salazar Mallén el realismo y el naturalismo que Alfredo Pavón le atribuye (*Historia crítica. I* 28), al margen de cómo y para qué fueron incorporados por el realismo socialista o el nacionalismo revolucionario. Su naturalismo descansa en la singularidad de una mirada que, sin pretender objetividad, análisis o denuncia social,

---

27 Después de esa fecha siguió escribiendo novelas: *La iniciación* (1966); *¡Viva México!* (1968); *La sangre vacía* (1982); y *El paraíso podrido* (1987), publicada póstumamente en volumen, pero dada a conocer por entregas en *Sábado*.

y renunciando a los poderes salvíficos del lenguaje literario que sí convocaron Torres Bodet, Ortiz de Montellano o Martínez Sotomayor, insiste en testimoniar no ya un México sórdido sino la sordidez misma del destino humano abocado a la pobreza, la corrupción, la maldad, la violencia, la locura, el fracaso, la miseria moral, la culpa y la ignorancia. El narrador es un habitante más de un mundo sin salida que, al mismo tiempo que reproduce las hablas populares o de los bajos fondos, recurre con disimulo a la imagen precisa y elocuente y maneja el artificio efectista del relato cuyo diseño procura ocultar. Lo que todos los cuentos dicen, más que la anécdota, es un desencanto furibundo, un nihilismo que diciéndose encuentra su forma de protesta.

Tiene razón Domínguez Michael cuando destaca “Soledad” (1944) dentro de la obra narrativa de Salazar Mallén. Además de publicarse exento en 1944, este relato o novela corta se incluyó en el volumen *Ejercicios* (1952) antes de aparecer nuevamente en *El sentido común*<sup>28</sup>. Escrito, como señala Ontiveros, “en su época más oscura de Bestia Negra y proscrito oficial del establecimiento literario” (*Bitácora* 12), es, a la vez, el más y el menos salazarmalleano de todos. Años después, el mismo escritor lo erigiría en prueba de otra soledad, la suya propia en el panorama narrativo de la década: “mi relato que vio la luz por primera vez en 1944, cuando todo era guaraches y sombreros de soyate en la narrativa mexicana, y los asuntos eran vistos desde fuera, periodísticamente, debido a la influencia de Mariano Azuela. A pesar de lo que digan Rojas Garcidueñas y Brushwood [...], con *Soledad* contribuí a que la narrativa mexicana volviera a la ciudad y los asuntos no fueran vistos en superficie, sino en profundidad” (Cervera Sanchís). Hay deudas, sin embargo, sólidas, aunque no resulten obvias desde el punto de vista formal, con los relatos psicologistas de los Contemporáneos.

“Texto hermoso y patético”, “Soledad” lo protagoniza Aquiles Alcázar, “un burócrata de estirpe gogolina” (Domínguez Michael, *Tiros* 356) cuyo funcionamiento mental es diseccionado magistralmente. Este oficial quinto del departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública descubre que sus

---

28 *Ejercicios*, publicado por los Talleres de la SEP, recogió, además de “Soledad”, “Adriana” (*América*, 1949); “Inexorablemente” (Suplemento de *Novedades*, 1950); “Cándida” (*América*, 1951); y “Ruta”, publicado en 1932 por Alcancía. El propio Salazar Mallén aclaró en el prólogo: “Los he llamado *Ejercicios*, pues eso son: preparación para la novela, que es el género que más me interesa y en el que, sin embargo, muy poco he podido hacer”. Enríquez Hernández incluye *Soledad* en el corpus de la novela corta en México, pero lo cierto es que hay argumentos formales para justificar su inclusión tanto en ese corpus como en el del cuento mexicano.

compañeros de departamento han organizado una excursión de la que lo han dejado fuera, y a partir de ahí empieza el tormento: su pensamiento va del orgullo al autodesprecio, de la justificación al enfado, en una dialéctica interminable que dicta sus errabundos pasos por la ciudad. “A través del monólogo interior asistimos a un intenso combate entre la inseguridad existencial de Aquiles Alcázar [...] y sus desesperados intentos por mantener en pie a su precario e inseguro ser” (Enríquez Hernández 307). El ritmo del relato es extraordinario: un retrato psicológico sin grandes pretensiones, sin elevadas aspiraciones trascendentes o complejas disquisiciones, que nos aproxima a las miserias de la vida cotidiana, a las incertidumbres, inseguridades, miedos y mezquindades como origen de acciones que revelan nuestro sinsentido. En ningún otro relato es tan clara esa piedad que en el fondo alimenta sus retratos del desventurado ser humano, inevitablemente condenado al fracaso. Aquiles Alcázar es su propio infierno, una revelación que se une a otra más, la de su profunda soledad y su adocenada vida, dos ráfagas de lucidez provocadas por la fiebre y el alcohol. No hay salvación ni esperanza para este antihéroe común: ni siquiera la que encontraron Torres Bodet, Ortiz de Montellano o Salazar Mallén en sus héroes locos y enfermos capaces de creer en la verdad de sus paraísos artificiales.

## 5. Efrén Hernández o el cuento imposible

En 1958, con motivo de la muerte de Efrén Hernández, Rubén Salazar Mallén publicó un emotivo artículo en *El Universal* (4 de febrero de 1958) ofreciendo el retrato del escritor que se ha mantenido hasta hoy: “como su modestia le impedía pavonearse [...] pocos paraban mientes en él. Eso, no obstante, uno como hálito de respeto rodeaba su nombre” (en Hernández, *Obras completas. II* 554). Efectivamente, Efrén Hernández fue en vida un escritor huidizo de famas y protagonismos, pero cuyo criterio y talento apreciaron quienes lo rodearon. Más que a su propia obra, el nombre de Efrén Hernández ha estado asociado a la de Rulfo, al que empujó a publicar algunos de sus cuentos en *América*, cuentos que, a decir del mismo Rulfo, se habrían beneficiado de su magisterio<sup>29</sup>. También a Rulfo debemos el mejor testimonio gráfico de una admiración que

---

29 Ya se ha apuntado el relieve que tuvo la incorporación de Efrén Hernández a *América* gracias a la invitación de Marco Antonio Millán, que la dirigió desde 1942. La revista había nacido en 1940 con una orientación fundamentalmente política e ideológica fruto de la confluencia del “Estado mexicano, el exilio español y la izquierda mexicana” (Nallim 94), con clara vinculación estatal y afecta a la política cultural revolucionaria nacionalista. Con la entrada de Hernández la apertura literaria de la

compartieron muchos de los que lo conocieron: una fotografía tomada en una de las largas caminatas que solían hacer juntos y en la que el breve y escuálido cuerpo de Hernández parece crecer, elevarse por encima de los árboles y de quien lo mira, y lo provee, con esa mirada, de su verdadera altura. En uno de sus cuentos, “Unos cuantos tomates en una repisita”, Hernández había escrito que “mirar no es como ver. Mirar es entregar el alma al objeto que capturan los ojos. Es algo más que ver, es ver con sed” (*Obras completas. I* 211) y eso, que logra Rulfo en su fotografía, es lo que hace Hernández en su singular narrativa: partir de una mirada que se posa en algo minúsculo e insignificante que crece de pronto en distintas direcciones, alcanza una inesperada dimensión mayor y engarza con las complejidades y misterios de la existencia.

“Sitio aparte guardó Efrén Hernández (1904–1958) entre los escritores de su generación”, escribió Alí Chumacero (267), y Christopher Domínguez lo llamó “isla-Hernández” (*Antología* 559) por el carácter particular de su obra, a pesar de haber estado siempre entre escritores y haber auspiciado la publicación de muchos de ellos. Tal vez la razón esté en que, como ya vio Villaurrutia en su reseña a *El Señor de Palo* (1932), “pocas veces se da el caso de una correspondencia tan exacta, de una calca tan precisa entre el autor y su obra [...]. Basta intimar con él todo lo poco que su timidez permite, para saber cuáles son los asuntos que preocupan a sus personajes” (en Hernández, *Obras completas. II* 498). Años más tarde escribiría Rosario Castellanos: “dijimos ‘el habitante del universo de Efrén’ porque no hay más que uno, aunque mude de nombres y se le atribuyan diferentes anécdotas” (en Hernández, *Obras completas. II* 505). Y en efecto, los cuentos de Efrén Hernández son imaginativas proyecciones de sí mismo, originales meandros narrativos que conectan los detalles del día a día

---

revista fue más que notable, así como una particular atención al cuento. A él se debió, como siempre se repite, la publicación de los primeros cuentos de Rulfo, pero también apariciones tempranas en revistas literarias de Arreola, Mauricio Magdaleno, Margarita Michelena, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Jorge Ferretis o Agustín Yáñez, o la acogida de escritores minoritarios como Renato Leduc o Martínez Sotomayor. El propio Millán reconocería que con Hernández quiso hacer de la revista un foro donde tuviera cabida gente “nueva, valiosa, desconocida o subestimada” en las letras (en Hernández, *Obras completas. II* 539). Eso supuso que se cruzaran los límites de la inicial política literaria de *América* y se ampliara, con mucho, el espacio de la literatura nacional. De hecho, con él también tuvieron presencia en la revista Cuesta y Gorostiza, del que dirá: “quizá la poesía de José Gorostiza es un bien del cual nuestro país todavía no es merecedor” (*Obras completas. II* 301).

con la mirada extrañada de quien arrastra a las vivencias cotidianas, sin presunción ni exhibicionismo, un recóndito y singular mundo interior.

Nacido en 1904 en Guanajuato, llegó a México en 1925 para estudiar sin éxito Derecho. En 1928 empezó a trabajar con Villaurrutia en el Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública, ambos bajo la dirección de Novo. Así empezó su contacto con los Contemporáneos, entre los que nunca se sintió del todo cómodo a pesar de las afinidades estéticas, con la excepción de Gorostiza. El mismo 1928 publicó en la Liga Nacional de Estudiantes su primer cuento, el célebre *Tachas*, con un entusiasta epílogo de Novo: “ha escrito lo que ha querido, sin gritar, sin buscar notoriedad [...]. Por él he recobrado la esperanza y la fe” (en Hernández, *Obras completas. II* 497). Según informa Juan Manuel Berdeja (67, n. 91), ese año se publicaron en la inencontrable revista *Fhanal* otros dos cuentos suyos: “Trenzas” y “Unos cuantos tomates en una repisita”. El 21 de febrero de 1929, en el artículo “Un nuevo talento que surge: Efrén Hernández” (*El Universal Ilustrado*), Novo perseveraba en su entusiasmo: “*Tachas* no habrá sido sino el preludio de la verdadera obra mexicana que se ha guardado tanto tiempo y que si una generación oficial ha creído ver en *Los de abajo*, tenemos derecho a esperar que otra, menos ofuscada por sus ideas y los prejuicios que solo aquellos relatos y aquellos cuadros que contengan fusiles son ‘representativos de la ideología revolucionaria’, habrá de reconocer su espíritu en el de Efrén Hernández” (en Berdeja 79).

*Tachas*, infaltable en cualquier antología del cuento mexicano, lleva ya el sello de Hernández: la apertura inesperada y sorpresiva de lo cotidiano a una complejidad intelectual cuya gravedad es minimizada a través del humor desdramatizador y que, liberada de ese peso, admite la libertad de un juego divagatorio en el que se alternan imaginación e ironía. El protagonista, un joven tan enajenado como el propio Efrén, se esfuerza por reconectar con la autoridad intelectual encarnada en el profesor que le pregunta y lo saca del ensimismamiento, pero acaba evidenciando su dificultad para asumir el lenguaje colectivo consensuado y unívoco, palabras que resultan extrañas a este estudiante que no puede evitar sentirse fuera de lo que acontece: la impartición magistral de una clase de derecho. Esa dinámica en la que la deriva mental del joven ausente se impone a la realidad del aula libera al cuento de las exigencias estructurales tradicionales, dejando en suspenso la idea misma de argumento. Por esa razón es posible identificar en *Tachas* elementos que “llevan a ubicarlo como un autor de vanguardia” (Rodríguez 101), aunque el sesgo de Hernández en el amplio espacio de la renovación narrativa de esos años es extraordinariamente personal, sobre todo si se tiene en mente la narrativa de los Contemporáneos que, a pesar de notables diferencias, constituye su paisaje más afín. Por eso quizás llamó

la atención especialmente de Novo, otra *rara avis* en la vanguardia mexicana, más próximo al coloquialismo, al humor y a la ironía –a lo que José Emilio Pacheco llamó “la otra vanguardia” (“Notas”)- que a la experimentación formal, y que debió sentirse acompañado por esta voz narrativa que, con gracia, malicia, imaginación e inteligencia, se zafa de la vivencia normativa de la realidad, pero rehuyendo en ese gesto cualquier signo de gravedad, solemnidad o endiosamiento.

Fue en 1932 cuando Efrén Hernández publicó su primer libro de cuentos, *El Señor de Palo* (México, Acento), que reúne “Santa Teresa”, “Un gran escritor muy agradecido” y “Un clavito en el aire”, además de *Tachas* y el relato que da nombre al volumen<sup>30</sup>. Villaurrutia lo reseñó en *Examen* (2 de septiembre de 1932), sentando algunas de las bases de la crítica posterior: “Hablar con Efrén Hernández equivale a acompañarlo sobre la más delgada de las cuerdas flojas en la travesía más curiosa por encima de los temas que han sido la preocupación de los hombres de todas las épocas: el espacio, el tiempo, la verdad... todo quisiera aprehenderlo con la razón y con la inteligencia y definirlo con las palabras” (en Hernández, *Obras completas. II* 498). Los temas de los cuentos son, dice Villaurrutia, “pretextos de un soliloquio muy delicado en el que se encienden relámpagos de aguda malicia alternando con penumbras de una inocencia encantadora” (499). Más que relatos son “monólogos”, monólogos –añadimos- de adentro y de afuera que mezclan lógica, lirismo, ironía, humor y onirismo y una capacidad argumentativa que bebe tanto de fuentes y retóricas filosóficas tradicionales como de una inteligencia profunda y singular. En algunos de esos cuentos aparecen ya elementos determinantes en la obra –no solo narrativa- de Hernández, que no estaban aún en *Tachas*: una cierta melancolía, un impulso místico que la lógica argumentativa parece querer atrapar, un anhelo trascendente que, sin embargo, quiere disimularse mediante la potenciación narrativa de lo nimio, lo concreto, lo material y el humor, no pocas veces absurdo y conducente a un final dramático. En las fechas de publicación de *El Señor de Palo*, Efrén Hernández empezaba a colaborar con diferentes periódicos y revistas que, más avanzada la década, le darían cierta notoriedad, y escribía una parte importante de su obra poética en la que lo inefable, el misterio e incluso el sentimiento religioso ocupan un lugar fundamental<sup>31</sup>. “Era un hombre religioso

---

30 El título del libro aparece con mayúsculas en la primera edición, pero no así el del cuento homónimo: “El señor de palo”.

31 La índole mística y religiosa de la poesía de Hernández se traduce en referencias a la divinidad, a figuras bíblicas como Job o a la pasión de Cristo, y deudas claras con la poesía mística del Siglo de oro. Esos anhelos fracasan con frecuencia, y no faltan

como pocos he conocido en la vida; sin embargo, decirle religioso es aludir a que permanecía en todo momento con la impresión de un poder más grande que el humano”, diría a su muerte Marco Antonio Millán (en Hernández, *Obras completas. II* 535) y esa dimensión liminal –el delicado equilibrio sobre la cuerda floja al que se refirió Villaurrutia– envuelve cada cuento de Efrén Hernández y explica la transformación que experimenta cada pequeño objeto, asunto o situación bajo su mirada: “Incógnita es incógnita. Hacia afuera, hacia adentro; hacia el pretérito, hacia el porvenir; hacia los cielos y la tierra, estamos rodeados de crepúsculo. Y más allá, la palidez perdida, el descolor sin fondo, la apagada sombra, lo impalpable y el silencio. Y más allá, y como huidos del tiempo y el espacio, el olvido, y tal vez ya ahí, o acaso todavía más allá, la realidad” (“Manojo de aventuras”, en Hernández, *Obras completas. II* 467).

Nueve años más tarde, en 1941, apareció *Cuentos* editado por la Universidad Nacional con grabados en madera de Julio Prieto, que recoge los relatos contenidos en *El Señor de Palo* y cuatro más: “Incompañía”, “Sobre causas de títeres”, “Unos cuantos tomates en una repisita” y “Una historia sin brillo”. Completan el corpus cuentístico de Hernández “Don Juan de las Pitas habla de la humildad”, “Carta tal vez de más”, “Trabajos de amor perdidos” y “Toñito entre nosotros (Estampa)”, publicados en prensa, y “Animalita”, recuperado del archivo del escritor por Alejandro Toledo<sup>32</sup>. Todos comparten el mismo tono singular que los hace inequívocamente hernandianos pero, en todo caso, más próximos a eso que hemos denominado la órbita de los Contemporáneos que a las poéticas realistas dominantes en los años en que fueron escritos<sup>33</sup>.

muestras de precaución o hasta escepticismo, pero que no anulan la sed espiritual. En vida publicó *Hora de horas* (1936) y *Entre apagados muros* (1943) y algunos poemas en *América*. La obra poética conservada se recoge en *Obras completas. I* 23–115. En su reseña de *Entre apagados muros* (*El Hijo Pródigo*, nº 4, julio de 1943) Paz apuntaría a la huella poética en la prosa de Hernández: “prosa de poeta, a pesar de su voluntario prosaísmo” (en *Obras completas. II* 500).

32 El corpus completo puede leerse en *Obras completas. I* 119–269.

33 Además de cuentos y poemas, Hernández escribió novela, teatro, artículos, ensayos y reseñas. Lo que publicó en vida más algún material inédito se recoge en los dos volúmenes de *Obras completas* preparados por Alejandro Toledo que venimos citando. A las novelas *La paloma, el sótano y la torre* y sobre todo *Cerrazón sobre Nicómaco: ficción harto doliente* (1946), consideradas lo mejor de su producción por una parte de la crítica, habría que añadir el adelanto de *Abarca* que publicó en *América* (nº 59, febrero de 1949) como “fragmento de una novela inédita”. Sobre su posible conexión directa con la cuentística de Rulfo en general y “Nos han dado la tierra” en particular, véase Conrado J. Arranz. Berdeja ha señalado la huella explícita –o el

La caracterización de la singularidad de los cuentos de Hernández debe empezar por lo que señaló Carballo en un artículo publicado en 2004 en *El Universal*: “el cuentista más extraño del siglo XX”, como lo caracteriza, “arrincona los elementos básicos del cuento, y sin embargo, sus textos son cuentos, cuentos admirables que profundizan y descubren secretos de criaturas irrepetibles, las que, no obstante, viven ante el lector su vida alucinada y absurda. Criaturas tan extrañas y poco propicias (en apariencia) para la prosa narrativa alcanzan la categoría de personaje merced a la capacidad creadora de Hernández, especie de isla inaccesible para los lectores que solo se interesan por la acción, los personajes de vigorosa vida externa y el planteamiento de urgentes problemas cotidianos” (“Efrén Hernández”). La clave de esa habilidad para construir un cuento imposible la proporciona José Luis Martínez: “el contar, y no lo contado, se vuelve lo esencial” (110). Por eso, aunque los cuentos de Hernández son monólogos en los que el tempo interno resulta determinante, se alejan del paradigma del flujo de conciencia de estirpe joyceana y caro al surrealismo para ofrecer un pensamiento elaborado que, sin embargo, y contra su propia retórica argumentativa, se eleva por encima de lo racional. La metáfora y el humor absurdo son los puntos de fuga de un contar que salta y se metamorfosea sin que desaparezca la intención de aprehender a través del lenguaje lo incontenible.

Un recurso capitaliza los poderes de la imagen y el absurdo: la divagación, que ya Chumacero señaló tempranamente como seña de identidad del cuentista: “Si algún epíteto le corresponde [a Hernández] es el de divagador” (268). La divagación es su sello, pero sobre todo el motor, la dinamo de la (in)acción narrativa. Como técnica que vertebra la narrativa de Hernández, ha sido analizada minuciosamente por Berdeja: “El arte narrativo de Efrén Hernández es el arte del circunloquio, de la digresión, del rodeo y del paréntesis. Cada anécdota se amplifica con un mínimo pretexto y se dispara en sentidos aparentemente caprichosos que evidencian un amplísimo universo de posibilidades” (29) que conducen a la risa, la sorpresa y el absurdo, pero también a la ternura, la reflexión y la melancolía. El resultado es una prosa híbrida que supera la simple mezcla de ensayo, narración y poesía, convirtiendo sus cuentos en “la prueba perfecta

---

guiño- a *Muerte sin fin* en *Cerrazón sobre Nicómaco* (232), recordando cómo calificó el poema de Gorostiza como “sabio” y “sacro” y el prólogo que escribió para “Declaración de Bogotá”, que se publicó en el n° 59 (febrero de 1949) de *América* (233–234). El mismo Berdeja ha relacionado la escena en la que Nicómano contempla su funeral con otra análoga en *Dama de corazones* de Villaurrutia (234).

de lo que una creación digresiva y descentrada, con varios intereses a la vez y sin ninguno en particular, puede llegar a hacer” (López Parada 12). En manos de Hernández, la digresión acaba siendo “herramienta para la multiformidad, la contradicción, el cuestionamiento, la argumentación, la solidez de una afirmación, la puesta en crisis de otra” (Berdeja 41), algo que no solo no erosiona la narración, sino que la refuerza con un lenguaje en movimiento que, a pesar de evitar la linealidad y la razón, construye una lógica propia que conduce al lector en la superposición de planos y logra sostener lo que amenaza con desbordarse. La divagación hernandiana acaba desembocando así en un diseño estructural “muy próximo al laberinto, que se manifiesta en un paradójico, aunque solo aparente, caos. Paradójico porque lejos de ser un caos, en realidad se trata de la práctica de un riguroso principio de causalidad” (Pellicer 101).

En la construcción de un relato que camina sobre la cuerda floja -según la imagen villaurrutiana-, poniéndose a prueba y explorando sus límites, la dimensión metaliteraria está necesariamente presente. En este aspecto, María del Mar Paul Arranz acerca la narrativa de Hernández a la de los Contemporáneos: “El parentesco es más directo con Gilberto Owen, cuyo juego de espejos en *Novela como nube* Hernández complica y lleva a extremos insólitos. Como ellos en general, eleva a protagonista el acto mismo de crear, y más aún que ellos, desmitifica o desrealiza el papel del narrador-autor” (Paul Arranz 96). Esa paradoja según la cual la subjetividad del yo hernandiano conspira contra el mito del autor/*auctoritas* no deja de ser otra forma de poner en duda el patrón realista, su voluntad de representación y la idea misma de sentido. Pero en el fondo de esta escritura que parece querer desafiar los pilares de la narrativa tradicional no hay tanto una voluntad snob de experimentación como el intento de trasladar a la existencia humana, concentrada en personajes variopintos y en los detalles de su día a día, una pulsión profunda hacia la que cada cuento camina a través de la imagen, el sueño, la intuición y una impenitente búsqueda de sentido que desemboca en el absurdo. Sobre ese “abismo sin fondo, donde el misterio echa de sí esta imagen suya que es el universo” (Hernández, *Obras completas. II* 469) avanza Efrén Hernández, que encuentra en el relato mismo tanto la cuerda floja como la barra de equilibrio.

“El señor de palo”, uno de sus cuentos más extensos y complejos, ejemplifica la poética que venimos describiendo y el singular tono de Efrén Hernández, entre la comedia, el humor negro, la reflexión trascendente y el juego metaliterario. El protagonista es Domingo -día del descanso, día del Señor-, un hombre parapléjico a causa de un accidente del que fue responsable y cuya naturaleza metafórica va llenándose de sentido a medida que el relato avanza. El tren en el que viaja y en el que cuenta su historia -o más bien *se cuenta* a sí mismo- es,

en sus diversas velocidades y paradas, la existencia humana y también la escritura misma, dos instancias que se funden y confunden en la voz de Domingo con la complicidad de varios narratorios –especialmente el lector– que al ser apelados explícitamente son obligados a tomar conciencia de las carencias, paradojas, inquietudes, dudas, anhelos, desastres y miserias de la vida humana. Otra metáfora se entrecruza con la del tren: el ser humano es un árbol, raíces y ramas, tierra y cielo, inmovilidad y movimiento. Domingo es un árbol que anhela más y más lejos –“un árbol que desea viajar en tren” (Hernández, *Obras completas. I* 154)–. “Los vehículos llenan mi imaginación, y soy admirador del aire, porque el aire no tiene domicilio conocido” (156), explica Domingo, atrapado en las determinaciones familiares o en las pasiones amorosas, condenado a una parálisis dramática y frustrante, ridícula y tierna, contra la que el protagonista despliega diversas estrategias de resistencia: “y si el sujeto de la acción del verbo ir en tren, es soñador, no podrán contarse los castillos en el aire que fabrica, ni los primores con que los adorna” (158). En la narración de su vida, llena de interpelaciones al lector, Domingo fluctúa entre lo que puede narrar y lo que no: “Prisionera en la mágica bóveda del cráneo tenemos casi todos tenemos una confusa idea que no podemos aclarar jamás y que nunca llegamos a ver fuera en el mundo” (166), una confusa idea a la que “se le llama ideal. Se le llama ‘lo que no sé decir’ -algo que no sabemos-. Se le llama simple, filosóficamente, prototipo” y para la que la única solución -surgida tras una apelación directa al Quijote- es la fantasía: “Y he aquí que germinó en la mágica bóveda de mi cráneo la voluta más ágil de mi fantasía”, una voluta “tal leve y tan ágil, que resulta de una imposible transmisión verbal” (167). Narración y viaje ocurren en una simbólica noche que adelanta el final: “a la larga, la noche, la charla y el caminar del tren fueron convirtiéndose en tres cosas iguales, y fueron adquiriendo peso y perdiendo importancia” (170). Tras la infructuosa narración de una vida voluntariosa y anhelante que acaba resultando ridícula, trágica y no del todo comprensible, sucede la muerte de Domingo y el fin de su voz narrativa, que él mismo anuncia: “En este capítulo ya no hablo más” (182). Por un momento, el relato es retomado por un narrador en tercera persona en quien cabe adivinar a Domingo que, consciente de que su hablar desde la muerte vulnera las leyes de lo posible, transgrede “la Constitución, inviolable de por sí, de la muerte, cuyo artículo uno, que es el fundamental, estatuye el silencio” (183). Él tendrá la última palabra desde su tumba, nuevamente en primera persona, llamando a escuchar el silencio: “Y yo, dócil y dulcemente, amoroso de mi perfección, me he callado y en este capítulo no hablo ya. Venga el músico más privilegiado del mundo, el gran músico que tenga el oído más fino de todos los oídos del mundo, y coloque el oído en la losa de mi gaveta, y oiga” (183–184). La muerte es el

fin del trayecto y la revelación del misterio, un bajar del tren-tiempo donde no cabe ya el lenguaje, recurso desesperado del hombre mortal. Es a percibir la (H) armonía del silencio a lo que invita Domingo muerto, a oír y no a hablar. A eso “que no sé decir” y torturaba “la mágica bóveda de mi cráneo” solo accede el narrador con la muerte, pero a la vida sobrevive el cuento de la vida, universal e individual, y superior a la vida misma.

En 1957 la revista *Bellas Artes* publicó una conferencia que Efrén Hernández había pronunciado tres años antes en la delegación Milpa Alta, “Dos líneas sobre el cuento y sus efectos en el alma del niño”, que reafirma las complejidades de esa poética del cuento sobre la que descansa “El señor de palo” y que hace de Efrén Hernández el eslabón más claro entre las vanguardias y la narrativa que siguió a su muerte:

Desde aquel punto y hora en que nacemos, desde ahí empieza el cuento.

Mientras vivimos, dura el cuento.

Y lo que no ha nacido ni nacerá jamás, también es un extraño, inaccesible, maravilloso cuento.

Así es que todo es cuento. Que es más lo que hay de cuento que lo que hay de todo. Que cuento es todo lo que hay mientras vivimos. Que el mundo de los cuentos es, acaso, mayor que cuanto abarca en el espacio y el tiempo el universo.

[...]

Que el cuento no es mortal. Que este cuento, o aquel, que cualquier cuento puede tener mil años, dos, diez mil.

Que este cuento puede estar a un tiempo en cien mil mentes, y volver a encenderse en otras tantas, y sin fin por los siglos de los siglos.

Que en el principio era el Verbo.

Que en el principio era el Logos.

Que, dicho en una lengua menos remota, en el principio era la fábula.

[...]

Y con los cuentos, que en lo esencial son sueños, y vasija en que están las cosas vivas, el vivir acrecienta en nosotros su grandeza, su dolor y alegría, la infinita gloria y gracia de su luz y de su libertad (Hernández, *Obras completas. II* 435–437).

## Bibliografía citada

Abreu Gómez, Ermilo y Villenave, Carlos G., eds. *Antología de prosistas modernos de México*. México: Talleres Linotográficos Rivananeyra, 1925. Impreso.

Arranz, Conrado J. “El espacio que ocupa un hombre. Efrén Hernández y el horizonte de la Revolución Mexicana”. *Mirar no es como ver. Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*. Juan M. Berdeja y Julián Osorno,

- eds. Querétaro: Fondo Editorial Universidad Autónoma de Querétaro, 2018. 105–128.
- Berdeja Acevedo, Juan Manuel. *Efrén Hernández: El arte de la digresión en El Señor de Palo y Cerrazón sobre Nicomaco*. Tesis Doctoral. El Colegio de México, 2016. [https://repositorio.colmex.mx/catalog?f%5Bcreator\\_sim%5D%5B%5D=Berdeja+Acevedo%2C+Juan+Manuel&locale=es](https://repositorio.colmex.mx/catalog?f%5Bcreator_sim%5D%5B%5D=Berdeja+Acevedo%2C+Juan+Manuel&locale=es)
- Carballo, Emmanuel. *Cuentistas mexicanos modernos*. 2 vols. México: Libro-Mex, 1956. Impreso.
- Carballo, Emmanuel. *El cuento mexicano del siglo XX. Antología*. México, Empresas Editoriales, 1964. Impreso.
- Carballo, Emmanuel. “Efrén Hernández, el cuentista más extraño del siglo XX”. *El Universal*, 25 de febrero de 2004. <https://archivo.eluniversal.com.mx/columnas/36789.html>
- Cervera Sanchís, Juan. “Rubén Salazar Mallén (I). Inolvidable figura de nuestras letras. Entrevista a Rubén Salazar Mallén”. *Chobojos*. <http://chobojos.zoomblog.com/archivo/2012/09/07/ruben-Salazar-Mallen-I-Inolvidable-fig.html>
- Chumacero, Alí. “Imagen de Efrén Hernández”. *Los momentos críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 267–269. Impreso
- Cuesta, Jorge. *Obras*. Vol. 2. México: Ediciones del Equilibrista, 1994. Impreso.
- Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso.
- Domínguez Michael, Christopher. *Tiros en el concierto*. México: Era, 1997. Impreso.
- Enríquez Hernández, Gabriel M. “El crepúsculo de los Contemporáneos: Efrén Hernández y Salazar Mallén”. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1972–2011)*. Gustavo Jiménez Aguirre, coord. México: Fundación para las Letras Mexicanas, 2011. 293–315. Impreso.
- Foster, Merlin H. “Los relatos de Ortiz de Montellano: incursión en la prosa vanguardista mexicana”. *El cuento mexicano. Homenaje Luis Leal*. Sara Poot Herrera, ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 219–236. Impreso.
- Franco, Lourdes. “Cuatro cuentos perdidos de Ortiz de Montellano”. *Revista de literaturas populares* 1.2 (julio-diciembre 2001): 19–40. Impreso.
- Fregoso Sánchez, Sergio. *Ficción y ontología: factores de metaforización en La rueda de aire de José Martínez Sotomayor*. Tesis de Maestría. Universidad de Guadalajara, 2015. <https://riudg.udg.mx/bitstream/20.500.12104/82488/1/MCUCSH10246FT.pdf>

- Fuentes, Víctor. "Conversación con Luis Leal sobre el cuento, una tarde de invierno de 1996". *El cuento mexicano. Homenaje Luis Leal*. Sara Poot Herrera, ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 23–34. Impreso.
- García Gutiérrez, Rosa. *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1999. Impreso.
- González Rojo, Enrique. *Obra completa: versos y prosa, 1918–1939*. México: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Gorostiza, José. *Prosa*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. Impreso.
- Gorostiza, José. *Epistolario (1918–1940)*. Ed. Guillermo Sheridan, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. Impreso.
- Hernández, Efrén. *Obras completas*. Vols. I y II. E. Alejandro Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 2007 y 2012. Impreso.
- Hochberg, Elizabeth. "Efrén Hernández y las preocupaciones interartísticas de la vanguardia mexicana". *Revista Liberia* 1 (2013). <https://revistaliberia.files.wordpress.com/2013/05/hochberg.pdf>
- Homero, José. "Rubén Salazar Mallén, nuestro contemporáneo". *La Palabra y el Hombre* 62 (abril-junio 1987): 37–41. Impreso.
- Irizarry, Estelle. "El vanguardismo humanístico de los cuentos de Jaime Torres Bodet". *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*. Beth Miller, ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. 95–106. Impreso.
- Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 1956. Impreso.
- Lerín, Manuel y Millán, Marco Antonio. *29 cuentistas mexicanos actuales*. México: Ediciones de América, 1945. Impreso.
- López Parada, Esperanza. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 1999. Impreso.
- Mancisidor, José. *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*. México: Editorial Nueva España, 1946. Impreso.
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana del siglo XX*. México: Antigua Librería Robledo, 1949.
- Martínez Sotomayor, José. *Trama de vientos. Cuentos y relatos completos*. 2 vols. Ed. Alberto Ruy Sánchez. México, Offset, 1987. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. "El cuento en México (1934–1984)". *Historia del cuento mexicano del siglo XX*. Vol. I. Alfredo Pavón, ed. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2013. 429–451. Impreso.

- Nallim, Jorge A. “Antifascismo, revolución y Guerra Fría en México: la revista América, 1940–1960”. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos* 70 (2020–1). <http://latinoamerica.unam.mx/index.php/latino/article/view/57164>
- Ontiveros, José Luis. *Rubén Salazar Mallén, subversión en el subsuelo*. México: Universidad Veracruzana, 1988. Impreso.
- Ontiveros, José Luis. “Rubén Salazar Mallén ¿un escritor fascista?”. *Bitácora de un forastero. Rubén Salazar Mallén*. Ontiveros, José Luis, comp. México: INBA, 1995. 11–16. Impreso.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. *Antología de cuentos mexicanos*. Madrid: Saturnino Calleja, 1926. Impreso.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. *Obras en prosa*. Ed. Lourdes Franco. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988. Impreso.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. *Raíces del sueño*. Selección y presentación de Lourdes Franco. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. Impreso.
- Owen, Gilberto. “Encuentros con Jorge Cuesta”. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. 240–246. Impreso.
- Pacheco, José Emilio. “Nota sobre la otra vanguardia”. *Revista Iberoamericana* 106–107 (enero-junio 1979): 327–334. Impreso.
- Pacheco, José Emilio. “*El Hijo Pródigo*”. *Inventario*. II. México: Era/El Colegio Nacional/Universidad Autónoma de Sinaloa / Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. 591–598. Impreso.
- Pacheco, José Emilio. “Alice Munro: la historia de la gente sin historia”. *Inventario*. III. México: Era/El Colegio Nacional/Universidad Autónoma de Sinaloa / Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. 649–653. Impreso.
- Palou, Pedro Ángel. *La casa del silencio: aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1997. Impreso.
- Paul Arranz, María del Mar. “Efrén Hernández o el juego cómplice de la literatura”. *Literatura mexicana* 5.1 (1994). 99–110. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/1088>
- Pavón, Alfredo. “La herencia de Luis Leal”. *El cuento mexicano. Homenaje Luis Leal*. Sara Poot Herrera, ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 35–59. Impreso.
- Pavón, Alfredo., comp. *Historia crítica del cuento mexicano*. 2 vols. Xalapa: Universidad Veracruzana. Dirección General Editorial, 2013. Impreso.

- Paz, Octavio. "Poeta secreto y hombre público. Jaime Torres Bodet". *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, eds. México, El Colegio de México, 1992. 3–12. Impreso.
- Pellicer, Juan. "Digresión e ironía a la usanza de Efrén Hernández". *Miriada Hispánica* 7 (septiembre de 2013). 99–110. <http://www.miriadahispanica.com/revista/2ea184cecle141de28a5553d1fc9fa3b4c4ebcc2.pdf>
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926–1934*. Durham: Duke University Press, 1982. Impreso.
- Rodríguez, Itzel. "La vanguardia solitaria: Efrén Hernández". *Decires. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*. Nueva época 11. 12–13 (2008): 102–111. <https://decires.cepe.unam.mx/index.php/decires/article/view/198>
- Salazar Mallén, Rubén. *El sentido común*. Xapala: Universidad Veracruzana, 1960. Impreso.
- Salazar Mallén, Rubén. "Sin novedad en el frente. Erich Maria Remarque". *Contemporáneos* II. 5, 15 (agosto de 1929). 75–78.
- Sheridan, Guillermo. *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.
- Sicilia, Javier. 'Cariátide' a destiempo y otros escombros. Xalapa: Gobierno del estado de Veracruz, 1980. Impreso.
- Sicilia, Javier. "Rubén Salazar Mallén, la leyenda y el hombre". *Bitácora de un forastero. Rubén Salazar Mallén*. Ontiveros, José Luis, comp. México: INBA, 1995. 19–26. Impreso.
- Torres Bodet, Jaime. *Narrativa Completa*, 2 vols. México: EOSA, 1985. Impreso.
- Torres Bodet, Jaime. "El juglar y la domadora" y otros relatos desconocidos. Ed. Luis Mario Schneider. México: El Colegio de México, 1992. Impreso.