

# Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX

TOMO I



Alfredo Pavón  
(compilador)

*Biblioteca*  
Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

*Biblioteca*

---

HISTORIA CRÍTICA DEL CUENTO MEXICANO  
DEL SIGLO XX

I

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

*Raúl Arias Lovillo*

Rector

*Porfirio Carrillo Castilla*

Secretario Académico

*Víctor Aguilar Pizarro*

Secretario de Administración y Finanzas

*Leticia Rodríguez Audirac*

Secretaria de la Rectoría

*Agustín del Moral Tejeda*

Director General Editorial

**Alfredo Pavón**  
(Compilación, edición y prólogo)

HISTORIA CRÍTICA  
DEL CUENTO MEXICANO  
DEL SIGLO XX

I



*Biblioteca*  
Xalapa, Ver., México  
2013

Armado de forros: Lizeth Pedregal Ortiz a partir de “El burro”, en *Fisonomía de animales*, de Erasto Cortés Juárez, 2000.

|                     |  |
|---------------------|--|
| Clasificación LC:   | PQ7203 H57 2013  |
| Clasif. Dewey:      | M863   |
| Título:             | Historia crítica del cuento mexicano del Siglo XX / Alfredo Pavón<br>(compilación, edición y prólogo). |
| Edición:            | Primera edición.   |
| Pie de imprenta:    | Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2013.  |
| Descripción física: | 2 volúmenes (1051 páginas) ; 21 cm.  |
| Serie:              | (Biblioteca)   |
| Nota:               | Incluye notas bibliográficas.  |
| ISBN:               | 9786075022277<br>9786075022284 (tomo I)<br>9786075022291 (tomo II)                                     |
| Materia:            | Cuentos mexicanos--Historia y crítica--Siglo XX.   |
| Autor secundario    | Pavón, Alfredo, 1954-, editor de compilación.  |

DGBUV 2013/27

Primera edición, 8 de marzo de 2013

© Universidad Veracruzana

Dirección General Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97, C. P. 91000

diredit@uv.mx

Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

ISBN: 978-607-502-227-7 (obra completa)

ISBN: 978-607-502-228-4 (tomo I)

DOI: 10.25009/uv.326.1434

Impreso en México

Printed in Mexico

## PRÓLOGO

Una historia del cuento mexicano del siglo XX... ¿por qué?, ¿para qué?, ¿cómo? Atendiendo los impulsos inmediatos, se podría responder porque ésta no existe. Mas prontamente la *Breve historia del cuento mexicano* de Luis Leal,<sup>1</sup> el colectivo *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*<sup>2</sup> y los varios ensayos historiográficos respecto del tema, algunos reunidos en esta *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, sonreirían, amonestando a la atrevida ignorancia. Y entonces, el propósito de cubrir un supuesto vacío, el del derrotero del género breve nacional en la vigésima centuria, caería no sólo por su propio peso, sino también por la ley de la gravedad... de lo afirmado, dejando a quien se hubiese propuesto la tarea de periodizar el itinerario de ese vampiro de la existencia con la sola idea de lograr el terso tránsito de un camello por el

---

<sup>1</sup> Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano* (México: Eds. De Andrea, 1956). Citaremos por esta edición. *Breve historia del cuento mexicano*, adverb. de Alfredo Pavón, "Luis Leal: Crítico del Cuento Mexicano (Mínimo homenaje)" de John Bruce-Novoa (Tlaxcala: UAT/UAP, 2000). La monografía de Leal cubre el periodo prehispánico, la Colonia, el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

<sup>2</sup> Mario Muñoz y otros, *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA/ITC, 2004). Mario Muñoz, Edith Negrín, Luz Elena Zamudio Rodríguez, Luzelena Gutiérrez de Velasco, Lauro Zavala, Laura Cázares Hernández, Russell M. Cluff, Vicente Francisco Torres, Elizabeth Corral Peña, Jaime Erasto Cortés, Miguel G. Rodríguez Lozano, Ana Rosa Domenella, Pablo Brescia, Federico Patán, Sara Poot Herrera y Alfredo Pavón estudian el cuento mexicano publicado entre 1950 y 2002, responsabilizándose cada uno de un periodo de tres a cuatro años de esas cinco décadas.

ojo de una aguja. Así pues, negar los antecedentes no es una respuesta válida. Sí lo es el hecho de que las varias conquistas en el estudio del cuento mexicano del siglo XX no logran aún recorrer los diversos andurriales de ese género proteico y desafiante definido por Miguel Martínez Rendón como “hendedura de sueño por la que vemos el mundo”;<sup>3</sup> y también el hecho de que, pese a ello, se tiene ya un sugerente mapa del género breve a partir del cual las nuevas generaciones de investigadores pueden confirmar, corregir y ampliar las aseveraciones precedentes y formular nuevas cartografías, siguiendo, como sus antecesores lo hiciesen en su momento, los dictados de los creadores por venir en el siglo XXI. Mas ¿cómo concretar estas tareas, sin caer en desmesuras, parcialidades o espejismos? El cuento no es sólo configuración de universos imaginarios a través de sutiles procedimientos artísticos, sino diálogo crítico o condescendiente con diversas realidades humanas, afectadas por procesos económico-políticos y culturales-ideológicos. Por ello, contiene, además de las marcas propias a su naturaleza estética, interpretaciones, propuestas, juicios, enmiendas, reflexiones, aquiescencias sobre la condición esencial o aleatoria de hombres y mujeres y sobre el sentido de sus vidas. Y en esa perspectiva, indagar sus orígenes, desarrollo y estado actual en una cultura, en tanto forma de arte, es también indagar las visiones sobre la existencia humana, y el sentido de ésta, que distintos cuentistas han configurado en sus obras, antecedentes invaluable que podrían explicar, en parte, por qué ahora somos como somos. Así lo percibe, entre otros, Carlos Pereyra, para quien este ir y volver crítico del pasado al presente es la tarea normal de la historia, pues “sólo es posible

---

<sup>3</sup> Miguel Martínez Rendón, “Yo pienso que...”, en Francisco Rojas González, ... *Y otros cuentos*, “Yo pienso que...” de Miguel Martínez Rendón (México: Libros Mexicanos, 1931), p. 5.



orientarse en las complicaciones del período contemporáneo a partir del más amplio conocimiento del proceso que condujo al mundo tal y como hoy es”.<sup>4</sup> Desde luego, esta postura exige un alto sentido histórico por parte de los herederos de las inquisiciones previas, dado que, como apunta Carlos Monsiváis, “Todo sentido histórico languidece cuando ya casi ningún protagonista del pasado es entendido genuinamente como nuestro contemporáneo.”<sup>5</sup>

Así pues, es necesario comprender los sentidos y orientaciones del presente, apoyándose no sólo en los actos y circunstancias del hoy, sino también en las acciones y situaciones del ayer. Esa es la apuesta de fondo de *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Mas ¿por qué? ¿Acaso, en México, no se ha realizado, y se realiza, continuamente, esa búsqueda en todas las áreas de conocimiento? Negarlo sería no sólo un error, sino una auténtica y descomunal barbaridad. Baste recordar, y sólo como ejemplos en el campo histórico, la muy fundamentada y seria *Historia general de México*,<sup>6</sup> la lúdica, si bien no por ello menos profunda, *Tragicomedia mexicana*, de José Agustín,<sup>7</sup> y el valioso venero de *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, de Abelardo Villegas.<sup>8</sup> En el campo literario, los verbigracia también pueden convocarse: *Arbitrario de literatura*

---

<sup>4</sup> Carlos Pereyra, “Historia, ¿para qué?”, en Carlos Pereyra y otros, *Historia, ¿para qué?*, adver. de Alejandra Moreno Toscano (México: Siglo XXI, 2005), p. 21.

<sup>5</sup> Carlos Monsiváis, “La pasión de la historia”, en *ibid.*, p. 172.

<sup>6</sup> Bernardo García Martínez y otros, *Historia general de México*, adver. prel. de Daniel Cosío Villegas (México: El Colegio de México, 1981), 2 t.

<sup>7</sup> José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970* (México: Planeta, 1999). *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982* (México: Planeta, 1999). *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994* (México: Planeta, 1999).

<sup>8</sup> Abelardo Villegas, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, pres. de Leopoldo Zea (México: FCE, 1993).

mexicana, de Adolfo Castañón,<sup>9</sup> *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*,<sup>10</sup> *Literatura mexicana del otro fin de siglo*,<sup>11</sup> *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*,<sup>12</sup> *Esta narrativa mexicana*, de Vicente Francisco Torres,<sup>13</sup> y *Cien años de lealtad. En honor a Luis Leal*.<sup>14</sup> A su vez, en los terrenos específicos del cuento, además de los dieciséis volúmenes editados por la Universidad Autónoma de Tlaxcala,<sup>15</sup> pueden mencionarse *El*

---

<sup>9</sup> Adolfo Castañón, *Arbitrario de literatura mexicana, Paseos I* (México: Vuelta, 1993).

<sup>10</sup> Aralia López González y otros, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, pres. de Elena Urrutia (México: El Colegio de México, 1995).

<sup>11</sup> Vicente Quirarte y otros, *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. y pról. de Rafael Olea Franco (México: El Colegio de México, 2001).

<sup>12</sup> Luzelena Gutiérrez de Velasco y otros, *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, coord. de Ana Rosa Domenella, en colaboración con Luzelena Gutiérrez de Velasco, Nora Pasternac, Gloria Prado y Graciela Martínez Zalce, introd. de Ana Rosa Domenella (México: UAM/Juan Pablos, 2001).

<sup>13</sup> Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana* (México: UAM-A/ Eds. Eón, 2007).

<sup>14</sup> Juan Bruce-Novoa y otros, *Cien años de lealtad. En honor a Luis Leal*, ed. de Sara Poot Herrera, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek (México: University of California-Santa Barbara/UC-Mexicanistas/UNAM/Instituto Tecnológico de Monterrey/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007).

<sup>15</sup> David Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1990). Alfredo Pavón y otros, *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1991). Russell M. Cluff y otros, *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1991). Edmundo Valadés y otros, *Cuento contigo (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1993). Armando Pereira y otros, *Hacerle al Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1994). Luz Elena Zamudio Rodríguez y otros, *Vivir del Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1995). Jaime

*cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*,<sup>16</sup> *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*, de Russell M. Cluff,<sup>17</sup> *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, de Lauro Zavala,<sup>18</sup> *Cuento mexicano reciente*,<sup>19</sup> y, entre varios trabajos más, los treinta y un ensayos que dan cuerpo a *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Basta con recordar estas conquistas para asumir que desde siempre, y desde todas las áreas de estudio, se ha intentado conocer el saber, el hacer y el ser de esa pluralidad cultural en que lo mexicano consiste. ¿Por qué, entonces, se convoca a veinticuatro

---

Erasto Cortés y otros, *Este Cuento no ha acabado (La ficción en México). Homenaje a Edmundo Valadés*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1995). Luis Alberto Navarro y otros, *Ni Cuento que los aguante (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1997). Arturo Souto Alabarce y otros, *Si Cuento lejos de ti (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1998). Ignacio Díaz Ruiz y otros, *Cuento y figura (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1999). Mario Muñoz y otros, *Contigo, Cuento y cebolla (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 2000). Mario Calderón y otros, *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 2001). Sara Poot Herrera y otros, *Cuento bueno, hijo ajeno (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA/ITC, 2002). Muñoz y otros, *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAM/BUAP/Brigham Young University/University of California-Santa Barbara, 2006).

<sup>16</sup> Víctor Fuentes y otros, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, ed. de Sara Poot Herrera, corresponsables de la edición: Pablo Brescia y Alejandro Rivas (México: UNAM, 1996).

<sup>17</sup> Russell M. Cluff, *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)* (Tlaxcala: UAT/Brigham Young University, 2003).

<sup>18</sup> Lauro Zavala, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo* (México: Nueva Imagen, 2004).

<sup>19</sup> Alfredo Pavón y otros, *Cuento mexicano reciente*, comp., ed. e introd. de Samuel Gordon (México: University of Texas at El Paso/Ediciones y Gráficos Eón, 2005).

pensadores y treinta y un ensayos a fin de formalizar una historia del cuento del siglo XX en México? En primera instancia, porque esos textos críticos, aun cumpliendo a cabalidad con el objetivo de auxiliar en la comprensión y explicación de cómo ha sido y es el mexicano y con la meta de conocer los avatares complejos de la cultura cuentística, se hallaban desperdigados en revistas y volúmenes colectivos de escaso tiraje y difícil acceso, reduciendo así su zona de influencia y diálogo; en segunda, porque, ya aglutinados, ofrecen una vista sistemática y plural, exornada por convergencias y contradicciones, caracteres propios a cualquier aventura intelectual; y en tercera, porque, si bien liman algunas de las aristas del proceso histórico-literario al cual estudian, no agotan todos los veneros del diablo. Este último aspecto revela la naturaleza seminal de tales textos pues, con sus limitantes tempo-culturales, abren, sin embargo, pórticos hacia la comprensión más profunda del género breve. Esa es, oh paradoja, su condena y su ventura, y también su herencia a futuros noctívagos, que habrán de regatear espacios al tiempo y caricias a los cuerpos sólo para encontrarle nuevas sonrisas o muecas al cuento.

Es necesario, ahora, mostrar la postura de fondo asumida por estos historiadores de la literatura empeñados en “comprender la condición del hombre, al través de sus posibilidades concretas de vida”.<sup>20</sup> Cada uno de ellos parte de su compromiso por entender, y hacer comprensible, las visiones contemporáneas del mundo, el sentido de sus circunstancias sociales y personales y las probables evoluciones de éstas y aquéllas hacia la cultura del mañana, mas sin separarse del saber generado en tiempos anteriores, pues está convencido

---

<sup>20</sup> Luis Villoro, “El sentido de la historia”, en Pereyra y otros, *Historia, ¿para qué?*, p. 48.

de que “no sólo el conocimiento del pasado permite la mejor comprensión del presente sino también, de manera recíproca, se sabe mejor qué investigar en el pasado si se posee un punto de vista preciso respecto a la situación que se vive”.<sup>21</sup> Después, ya en el ámbito literario, cada uno asume que toda obra pertenece a un sistema histórico y estético dentro del cual aquélla tiene una posición de profecía, contemporaneidad o retorno a las fuentes, pues el tiempo de lo literario, como el de la vida de las sociedades, no sólo es continuo avance, sino también sutil palimpsesto, seductora encrucijada, alborozado laberinto, temperamental vestigio, vertiginosa anticipación, como lo demuestra el hecho de que diversos autores y textos saltan sobre la estética, la temática y los recursos técnicos de sus contemporáneos, anticipándose, así, a las visiones y prácticas literarias de creadores muy posteriores; o dialogan directamente con su contemporaneidad; o, y no son pocos, prefieren acudir a formas y temas aparentemente caducos, formas y temas realimentados por las situaciones de un presente que los revitaliza, permitiéndoles volver a dialogar con sus interlocutores. Ambas posturas, la histórica y la literaria, amén de los precisos conocimientos teórico-narrativos, acompañaron a los investigadores del cuento en su recorrido por las varias etapas de las brevedades mexicanas: las del Ateneo de la Juventud, los colonialistas, los estridentistas, los Contemporáneos, los de la revolución, los cristeros, los proletarios, los indigenistas, los populistas, los expresionistas, los de la Generación del medio siglo, los onderos, los postonderos, los narradores de fin de siglo, los del Crack, los de la Generación de los enterradores, los bárbaros del norte, los novísimos cuentistas. Si los llevaron, a veces, a nominaciones y clasificaciones poco afortunadas o

---

<sup>21</sup> Pereyra, “Historia, ¿para qué?”, en *ibid.*, p. 26.

muy discutibles, no puede negarse que también les proporcionaron las armas más agudas de la crítica para construir una cartografía certera del género breve en México, marco para nuevas investigaciones.

Gracias a la labor Emmanuel Carballo, Luis Leal, Evodio Escalante, Ana María Morales, Carlos Monsiváis, Edmundo Valadés, Henrique González Casanova, Mario Muñoz, Russell M. Cluff, Jaime Erasto Cortés, Yolanda Vidal López Tormos, Federico Patán, Esperanza López Parada, Ignacio Trejo Fuentes, Lauro Zavala, Carlos Miranda Ayala, Vicente Francisco Torres, José Homero, Mauricio Carrera, Humberto Félix Berumen, Ernesto Herrera, Carlos Antonio de la Sierra, Ignacio Ruiz-Pérez y Alfredo Pavón, entre muchísimos otros, el estudio del cuento mexicano del siglo XX no padece tanto de los vacíos informativos del periodo fundacional, cuando Ermilo Abreu Gómez y Carlos G. Villenave; Bernardo Ortiz de Montellano; Lorenzo Turrent Rozas; Francisco Rojas González; Manuel Lerín y Marco Antonio Millán; Ermilo Abreu Gómez, Jesús Zavala, Clemente López Trujillo y Andrés Henestrosa; José Mancisidor; Ruth Stanton y Louise Lodge; Paul Rogers; y F. Rand Morton<sup>22</sup> realizaban, en condiciones muy difíciles, las

---

<sup>22</sup> *Antología de prosistas modernos de México*, sel. y datos biográficos de Ermilo Abreu Gómez y Carlos G. Villenave (México: Talleres Linotipográficos "Carlos Rivadeneyra", 1925). *Antología de cuentos mexicanos*, sel., pról. y notas de pres. de Bernardo Ortiz de Montellano (Madrid: Ed. Saturnino Calleja, 1926). *Hacia una literatura proletaria*, sel. y pról. de Lorenzo Turrent Rozas (Xalapa: Eds. Integrales, 1932). Francisco Rojas González, "El cuento mexicano. Su evolución y sus valores", en *Tiras de colores* (México, 15 de octubre de 1944), núm. 34, pp. 4-6. "El cuento mexicano. Su evolución y sus valores", en *Tiras de colores* (México, 1 de noviembre de 1944), núm. 35. "Origen y evolución del cuento mexicano", en *Letras Potosinas* (San Luis Potosí, 1951). "Por la ruta del cuento mexicano", en *México en el Arte* (México, INBA, 1952), núms. 10-11, pp. 3-10. *29 cuentistas mexicanos actuales*, notas de Manuel Lerín y Marco Antonio Millán, nota

primeras antologías y estudios. Hoy, la cartografía del género breve propicia ya un diálogo crítico mediante el cual se amplían fronteras, subsanan olvidos, corrigen extravíos, alcanzan precisiones y detalles. Hoy, ante el desafío de comprender los avatares de la cultura mexicana, puede comprobarse que la crítica es “un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, / un árbol bien plantado mas danzante, / un caminar de río que se curva, / avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre”;<sup>23</sup> que, pese a las adversidades, el cuento y la crítica en México son amigos de toda la vida.

Alfredo Pavón

---

prel. de Marco Antonio Millán (México: Eds. de la Revista América, 1945). *Cuatro siglo de literatura mexicana*, sel. y pref. de Ermilo Abreu Gómez, Jesús Zavala, Clemente López Trujillo y Andrés Henestrosa (México: Leyenda, 1946). *Cuentos mexicanos contemporáneos*, sel., pról. y notas bibliográficas de José Mancisidor (México: Nueva España, 1946). *Una moneda de oro y otros cuentos mexicanos modernos*, sel. y pról. de Ruth Stanton y Louise Lodge, nota editorial de Eduardo Neale-Silva (Nueva York/Londres: Harper y Brothers, 1946). *Escritores contemporáneos de México*, sel. e introd. de Paul Rogers (USA: Houghton Mifflin Company, 1949). F. Rand Morton, *Los novelistas de la Revolución Mexicana* (México: Ed. Cvltvra, 1949).

<sup>23</sup> Octavio Paz, *Libertad bajo palabra* (México: FCE, 1968), p. 237.





## ITINERARIO INICIAL

*Alfredo Pavón*

Gracias a los aportes de los cuentólogos, se conoce mejor el itinerario de la cuentística mexicana del siglo XX. Ésta no surgió con la centuria; habría de aguardar hasta mediados de la década del diez para mostrar sus primeros rostros, aunque en los años que van de 1900 a 1917 algunos anuncios se producían ya en el interior de las imperantes cuentísticas del modernismo y del realismo —en cuyo interior se depuró el costumbrismo, nacido con José Joaquín Fernández de Lizardi, y, según Luis Leal,<sup>1</sup> tomaron forma variantes como el regionalismo, el naturalismo, el nacionalismo y el impresionismo—, verdaderos ejemplos de cómo se clausura una época, la decimonónica, y de cómo, a su vez, se abre otra, la del siglo XX, trayendo a escena, así, el fenómeno de la continuidad literaria.

No es difícil hallar las ligas entre modernismo y realismo y los movimientos estéticos posteriores, sobre todo porque se cuenta ya con veraces y acuciosos estudios.

Del modernismo, cuyos orígenes fecha Leal en 1883,<sup>2</sup> proviene la hibridez genérica (verbigracia, el cuento—en-

---

<sup>1</sup> Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano* (México: Eds. De Andrea, 1956). Citaremos por esta edición. *Breve historia del cuento mexicano*, adverb. de Alfredo Pavón, “Luis Leal: Crítico del Cuento Mexicano (Mínimo homenaje)” de John Bruce-Novoa (Tlaxcala: UAT/UAP, 2000).

<sup>2</sup> “Por lo general, se afirma que el cuento modernista es una manifestación contra el realismo y el naturalismo. Mas hay que tener presente que

sayo, la prosa poética, el cuento-crónica), cuyo antecedente más remoto, allá, en el primer romanticismo mexicano, es *Impresiones y sentimientos*, de Juan Díaz Covarrubias.<sup>3</sup> Este rasgo, venido de la “especial imbricación de la secuencia narrativa y el lenguaje poético”,<sup>4</sup> será retomado, en el siglo XX, por narradores como Julio Torri, Francisco Tario,<sup>5</sup> Juan José Arreola,<sup>6</sup> Hugo Hiriart,<sup>7</sup> Guillermo Samperio,<sup>8</sup> Óscar

---

ese tipo de expresión en México precede al cuento realista. Esto lo prueba la fecha del primer libro de cuentos de Gutiérrez Nájera. Para esa fecha (1883), por supuesto, los modernistas todavía no forman escuela; mas no tardan mucho en hacerlo.” Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, pp. 61. Francisco González Guerrero indica al respecto: “Una selección de sus primeros cuentos –Cuentos frágiles– fue el único libro publicado por Gutiérrez Nájera como volumen inicial de una colección que tuvo el curioso nombre de Biblioteca honrada. Por llevar la data de 1883, debe ser considerado como el precursor del cuento modernista, puesto que se adelantó a la aparición de Azul, de Rubén Darío, en varios años.” Francisco González Guerrero, “Estudio preliminar” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos y otras narraciones*, pról., ed. y notas de E. K. Mapes, est. prel. de Francisco González Guerrero (México: FCE, 1983), p. 30.

<sup>3</sup> Juan Díaz Covarrubias, *Impresiones y sentimientos. Escenas y costumbres mexicanas, Miscelánea alfabética* (México: Tipografía de Manuel de Castro, 1859).

<sup>4</sup> Antonio Muñoz, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en José J. Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, dir., adver. inicial y pról. de Enrique Pupo-Walker (Madrid: Castalia, 1973), p. 56.

<sup>5</sup> Francisco Tario, *Breve diario de un amor perdido* (México: Los Presentes, 1951). *Cuentos completos*, pról. de Mario González Suárez (México: Lectorum, 2004), 2 t.

<sup>6</sup> Juan José Arreola, *Varia invención* (México: FCE, 1949). *Narrativa completa*, pról. de Felipe Garrido (México: Alfaguara, 1997).

<sup>7</sup> Hugo Hiriart, *Disertación sobre las telarañas y otros escritos* (México: Martín Casillas, 1980).

<sup>8</sup> Guillermo Samperio, *Gente de la ciudad* (México: FCE, 1986). *Cuando el tacto toma la palabra. Cuentos, 1974-1999* (México: FCE, 1999). *Cuentos reunidos*, nota introductoria de Lauro Zavala, pról. de Francisca Noguero (México: Alfaguara, 2006).

de la Borbolla,<sup>9</sup> Emiliano Pérez Cruz,<sup>10</sup> Juan Villoro,<sup>11</sup> entre muchísimos más. Y junto con él, llegará la contracción de la anécdota,<sup>12</sup> procedimiento que desembocará en texturas casi estáticas –en apariencia, no ocurre nada; no hay trama ni acciones, en apariencia–, morosas –por cuanto el narrador se solaza en detalles aparentemente ajenos al motivo central de lo contado–, fragmentarias –pues se suspende a cada momento el relato para dar paso a reflexiones o apuntes que, si bien se desprenden de la anécdota, caminan hacia direcciones distintas a las de ésta– y divagantes –dado que, a la menor provocación, se viaja hacia asuntos distintos al considerado inicialmente–, texturas a las cuales, más tarde, fueron muy afectos Efrén Hernández,<sup>13</sup> Hugo Hiriart, Agustín

---

<sup>9</sup> Óscar de la Borbolla, *Ucronías* (México: Joaquín Mortiz, 1990).

<sup>10</sup> Emiliano Pérez Cruz, *Borracho no vale* (México: Plaza y Valdés, 1988).

<sup>11</sup> Juan Villoro, *Tiempo transcurrido (Crónicas imaginarias)* (México: SEP/CREA/FCE, 1986).

<sup>12</sup> Sobre este aspecto, Muñoz indica: “En el cuento modernista de raíz lírica, el volumen anecdótico es, por lo general, muy reducido. En parte, esa escasez se debe a que la narración pretende comunicar, como el poema, desde el aguijonazo intuitivo y no mediante una progresión detallada de incidentes encadenados. A causa de ese carácter vitalista, la estructura, en muchos casos, se fragmenta, debido a los vacíos que se producen en el flujo y reflujo de la personalidad creadora.” Muñoz, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, pp. 61-62. Díaz Ruiz, a su turno, señala: “*El énfasis en el elemento anecdótico se reduce o disminuye por una mayor atención y concentración en los aspectos de la forma; el hecho de debilitar la fábula hace que el cuento con frecuencia se asemeje al poema en prosa; por ello, reiteradamente llegan a confundirse. En este sentido, incluso, se ha formulado el concepto de cuento lírico, expresión que sintetiza la confluencia de ambas formas genéricas y nombra ese extremo acercamiento.*” Pedro Castera y otros, *El cuento mexicano en el modernismo*, introd., sel. y notas de Ignacio Díaz Ruiz (México: UNAM, 2006), p. XXII.

<sup>13</sup> Efrén Hernández, *Obras. Poesía / Novela / Cuentos*, nota prel. de Alí Chumacero, “Bibliografía de Efrén Hernández” por Luis Mario Schneider

Monsreal<sup>14</sup> y Guillermo Samperio. No es éste el único destino del material anecdótico escueto. Llevado a la síntesis extrema, habrá de convertirse en minicuento –cuando trae a escena las tensiones derivadas del enfrentamiento entre los personajes y sus intereses (la intriga)– o en minirrelato –cuando suprime tensiones y acude sólo al hecho de narrar sucesos–, variantes narrativas practicadas, entre otros, por Mariano Silva y Aceves, Julio Torri, Francisco Tario,<sup>15</sup> Edmundo Valadés,<sup>16</sup> Juan José Arreola, Inés Arredondo,<sup>17</sup> Beatriz Espejo,<sup>18</sup> René Avilés Fabila,<sup>19</sup> Agustín Monsreal,<sup>20</sup> Felipe Garrido,<sup>21</sup> Martha Cerda,<sup>22</sup> Jaime Moreno Villarreal,<sup>23</sup>

---

(México: FCE, 1965).

<sup>14</sup> Agustín Monsreal, *Los ángeles enfermos* (México: Joaquín Mortiz, 1979). *Sueños de segunda mano* (México: Folios, 1983). *Pájaros de la misma sombra* (México: Océano, 1987). *La banda de los enanos calvos* (México: SEP, 1987).

<sup>15</sup> Francisco Tario, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (México: Tezontle, 1952). Véase *Cuentos completos*.

<sup>16</sup> Edmundo Valadés, *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita* (México: Diana, 1980). *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, Palomita*, “Una visión de Edmundo” de José Emilio Pacheco (México: Océano, 1986).

<sup>17</sup> Inés Arredondo, *Río subterráneo* (México: Joaquín Mortiz, 1979). *Obras completas*, “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado” de Rose Corral, “La pareja y la mirada transgredida en ‘Mariana’ de Inés Arredondo” de Rogelio Arenas Monrreal (México: Siglo XXI, 1988).

<sup>18</sup> Beatriz Espejo, *Muros de azogue* (México: Diógenes, 1979). *Cuentos reunidos* (México: FCE, 2004).

<sup>19</sup> René Avilés Fabila, *Fantasías en carrusel* (México: Eds. de Cultura Popular, 1978). *Los oficios perdidos* (México: UNAM, 1983). *Fantasías en carrusel, 1969-1994* (México: FCE, 1995).

<sup>20</sup> Agustín Monsreal, *Los hermanos menores de los pigmeos* (México: Ficticia, 2004).

<sup>21</sup> Felipe Garrido, *Garabatos en el agua* (México: Grijalbo, 1985).

<sup>22</sup> Martha Cerda, *Juego de damas* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

<sup>23</sup> Jaime Moreno Villarreal, *La estrella inmóvil* (México: FCE, 1986).

Rosa Beltrán,<sup>24</sup> Marcial Fernández.<sup>25</sup> Con la hibridez genérica y la anécdota contraída, además de la notoria inclinación por el lenguaje poético, los cuentistas del modernismo mexicano –Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufoo, Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo, Ciro B. Ceballos, Efrén Rebolledo, Amado Nervo, Jesús Urueta, Jesús E. Valenzuela, Rubén M. Campos– abrirán, a su vez, líneas temáticas poco usuales durante el periodo finisecular decimonónico, pero constantes en el siglo por venir: la perversidad, el pesimismo, el hastío, la angustia, la incertidumbre, la cancelación de la esperanza, el alcoholismo, la decadencia física y psíquica, la zoofilia, la sexualidad prohibida, el erotismo elevado a la enésima potencia, los placeres inusuales, la refinada violencia, las negritudes interiores, las turbulencias oníricas, los senderos de lo fantástico, los delirios amorosos, temas y motivos con los cuales transitarán por el cuento héroes y heroínas hipersensibles, decadentes, masacrados por una realidad que impone cortapisas a los deseos y a las realizaciones. Con otras intenciones estéticas y con procedimientos narrativos diferentes, algunas de esas configuraciones temáticas serán retomadas por los cuentistas de Contemporáneos –Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Carlos Díaz Dufoo (Hijo), José Martínez Sotomayor, Octavio G. Barreda, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Rubén Salazar Mallén–, los integrantes de la Generación del medio siglo –Inés Arredondo,<sup>26</sup> Juan

---

<sup>24</sup> Rosa Beltrán, *Amores que matan* (México: Joaquín Mortiz, 1996).

<sup>25</sup> Marcial Fernández, *Andy Watson, contador de historias* (México: Daga Editores, 1997).

<sup>26</sup> Inés Arredondo, *La señal* (México: ERA, 1965). *Los espejos* (México: Joaquín Mortiz, 1988). Véase *Obras completas*.

García Ponce,<sup>27</sup> Juan Vicente Melo,<sup>28</sup> Sergio Pitól,<sup>29</sup> entre otros—, la generación del umbral<sup>30</sup> o de los enterradores<sup>31</sup> —Ana Clavel,<sup>32</sup> Ricardo Chávez Castañeda,<sup>33</sup> Mario

---

<sup>27</sup> Juan García Ponce, *Imagen primera* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1963). *La noche* (México: ERA, 1963). *Encuentros* (México: FCE, 1972). *Figuraciones* (México: FCE, 1982). *Cinco mujeres* (México: CONACULTA/El Equilibrista, 1995). *Cuentos completos*, pról. de Christopher Domínguez Michael (México: Seix Barral, 1997).

<sup>28</sup> Juan Vicente Melo, *Los muros enemigos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962). *Fin de semana* (México: ERA, 1968). *El agua cae en otra fuente*, pról. de Jorge Ruffinelli (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985). *Cuentos completos*, pról. de Alfredo Pavón (Veracruz: CNCA/Gobierno del Estado de Veracruz/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes/Instituto Veracruzano de Cultura, 1997).

<sup>29</sup> Sergio Pitól, *Tiempo cercado* (México: Estaciones, 1959). *Infierno de todos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1965). *Los climas* (México: Joaquín Mortiz, 1966). *No hay tal lugar* (México: ERA, 1967). *Del encuentro nupcial* (Barcelona: Tusquets, 1970). *Nocturno de Bujara* (México: Siglo XXI, 1981). *Cementerio de tordos* (México: Océano, 1982). *Vals de Mefisto* (Barcelona: Anagrama, 1984). *Cuerpo presente* (México: ERA, 1990). *El relato veneciano de Billie Upward* (Caracas: Monte Ávila, 1992). *Obras reunidas III: cuentos y relatos* (México: FCE, 2005). *Los mejores cuentos* (Madrid: Anagrama, 2006).

<sup>30</sup> A Ana Clavel, Ricardo Chávez Castañeda, Mario González Suárez, Eduardo Antonio Parra y Mauricio Montiel Figueiras los integra Mauricio Carrera en la generación del umbral. Véase *Cuentos sin visado. Antología cubano-mexicana*, sel. y próls. de Rogelio Riverón y Mauricio Carrera (México: Eds.Unión/Lectorum, 2002).

<sup>31</sup> Esta denominación, poco afortunada, se debe a Chávez Castañeda y Santajuliana. Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana, *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio* (México: Nueva Imagen, 2000). *La generación de los enterradores II. Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio* (México: Nueva Imagen, 2003).

<sup>32</sup> Ana Clavel, *Fuera de escena* (México: SEP/CREA, 1984). *Amorosos de atar* (Culiacán: DIFOCUR/Gobierno del Estado de Sinaloa, 1992). *Paraísos Trémulos* (México: Alfaguara: 2002).

<sup>33</sup> Ricardo Chávez Castañeda, *La guerra enana del jardín* (México: Joaquín Mortiz, 1993).

González Suárez,<sup>34</sup> Eduardo Antonio Parra,<sup>35</sup> Mauricio Montiel Figueiras,<sup>36</sup> por mencionar algunos— y los novísimos creadores —entre ellos, Tomás Granados Salinas,<sup>37</sup> David Izazaga,<sup>38</sup> Juan José Rodríguez,<sup>39</sup> Fernando de León,<sup>40</sup> Edgar Reza,<sup>41</sup> Bernardo Esquinca,<sup>42</sup> Bernardo Fernández,<sup>43</sup> Socorro Venegas,<sup>44</sup> Fernando

---

<sup>34</sup> Mario González Suárez, *Nostalgia de la luz* (México: UAM, 1996). *La materia del insomnio* (México: Aldus, 1997). *Libro de las pasiones* (México: Tusquets, 1999).

<sup>35</sup> Eduardo Antonio Parra, *Los límites de la noche* (México: ERA, 1996). *Tierra de nadie* (México: ERA, 1999). *Nadie los vio salir* (México: ERA, 2001). *Parábolas del silencio* (México: ERA, 2006).

<sup>36</sup> Mauricio Montiel Figueiras, *Donde la piel es un tibio silencio* (Culiacán: DIFOCUR/Gobierno del Estado de Sinaloa, 1992). *Páginas para una siesta húmeda* (México: CONACULTA/Fondo Editorial Tierra Adentro, 1992). *Insomnios del otro lado* (México: Joaquín Mortiz, 1994). *La penumbra inconveniente* (Barcelona: El Acantilado, 2001).

<sup>37</sup> Tomás Granados Salinas, *Pretextos para un velorio* (México: Libros del Tapiro, 1990). *Olvidos memorables* (Barcelona: Montesinos, 1996).

<sup>38</sup> David Izazaga, *Nunca nada es exactamente así* (México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005).

<sup>39</sup> Juan José Rodríguez, *Con sabor a limonero* (Culiacán: Gobierno del Estado de Sinaloa-DIFOCUR/Tinta Negra, 1988).

<sup>40</sup> Fernando de León, *La estatua sensible* (México: CNCA-Fondo Editorial Tierra Adentro, 1996). *La oscuridad terrenal* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2001). *Cárceles de invención* (Guadalajara: Arlequín/Universidad de Guadalajara, 2003). *La sana teoría* (Lima: Estruendomundo, 2006). *Apuntes para una novísima arquitectura* (España: Berenice, 2007).

<sup>41</sup> Edgar Reza, *Entre la luz y la sombra* (México: CNCA-Fondo Editorial Tierra Adentro, 1998).

<sup>42</sup> Bernardo Esquinca, *La mirada encendida* (México: CNCA-Fondo Editorial Tierra Adentro, 1993). *Fábulas oscuras* (México: UNAM, 1996). *Carretera perdida. Un paseo por las últimas fronteras de la civilización* (México: Nitro-Press, 2001).

<sup>43</sup> Bernardo Fernández, *¡Bzzzzzzt! Ciudad interfase* (México: Times Editores, 1998). *El llanto de los niños muertos* (México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2004).

<sup>44</sup> Socorro Venegas, *Habitación* (Cuernavaca: Ayuntamiento de Cuernavaca, 1995). *La risa de las azucenas* (México: CNCA-Fondo Editorial Tierra

Fabio Sánchez,<sup>45</sup> Jaime Romero Robledo,<sup>46</sup> Magali Velasco Vargas.<sup>47</sup>

El aporte formal del realismo y sus variantes a la cuen-  
tística del siglo XX es casi inexistente, salvo por el rasgo de  
la anécdota reducida, también del gusto modernista, y por el  
punto de vista subjetivo del narrador en torno a los sucesos  
contados, aspecto este último en el cual la maestría de Ángel  
de Campo (Micrós) posee todos los reconocimientos, igual que  
su interés por lo nimio, los cuales heredarán, por ejemplo,  
Efrén Hernández y Guillermo Samperio. Igual ocurrirá con la  
apuesta estética realista entendida como *deber ser* impuesto  
a la obra: el retrato fiel y objetivo de la realidad, con propó-  
sitos moralizantes, para comprender y hacer comprender los  
problemas políticos, económicos, religiosos de la sociedad o los  
vicios, virtudes, conquistas y caídas de los individuos, una de  
las finalidades del realismo puro,<sup>48</sup> tendrá sus continuadores

---

Adentro, 1997). *La muerte más blanca* (Cuernavaca: Instituto de Cultura de  
Morelos, 2000). *Todas las islas* (Oaxaca: Universidad Autónoma de Oaxaca,  
2002).

<sup>45</sup> Fernando Fabio Sánchez, *Los arcanos de la sangre* (México: CNCA-  
Fondo Editorial Tierra Adentro, 1997).

<sup>46</sup> Jaime Romero Robledo, *Los cuentos de la mujer perdida* (Chihuahua:  
Instituto Chihuahuense de la Cultura, 1999).

<sup>47</sup> Magali Velasco Vargas, *Vientos machos* (Guadalajara: Universidad de  
Guadalajara, 2004). *Tordos sobre lilas* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009).

<sup>48</sup> Aunque no utiliza la denominación realismo puro, Joaquina Navarro  
describe muy bien esta propuesta: “El realismo que nos interesa incluye,  
en efecto, la pintura de costumbres, pero con distinto propósito artístico y  
filosófico” a aquel que pone en escena “una complicada trama de acción confusa  
e inverosímil”; “comprende las costumbres como, asimismo, la naturaleza,  
los oficios y las preocupaciones religiosas y políticas. Todo ello es parte  
de la realidad que rodea al escritor y que éste refleja en cumplimiento del  
viejo precepto de Champfleury que abogaba por la ‘sinceridad en el arte’  
como primera condición del realismo. De esta sinceridad y veracidad en  
la documentación de la vida que observa se sirve el escritor realista como



en varios de los narradores de la revolución: Gerardo Murillo (Dr. Atl),<sup>49</sup> Mariano Azuela,<sup>50</sup> Francisco L. Urquizo,<sup>51</sup> José Mancisidor,<sup>52</sup> Gregorio López y Fuentes,<sup>53</sup> Rafael F. Muñoz,<sup>54</sup>

---

medio artístico para penetrar en los problemas de la sociedad que le rodea; problemas políticos, religiosos, económicos o de vicios y taras individuales”. Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana* (México: Compañía General de Ediciones, 1955), pp. 22 y 23. García Barragán, a su vez, describe muy bien el realismo puro: “El realismo del siglo XIX es una estética literaria que se propone describir todo conforme a la naturaleza y con apego a la verdad más estricta, liberándose tanto como es posible de las influencias subjetivas de la sensibilidad y de la imaginación del escritor.” María Guadalupe García Barragán, *El naturalismo en México* (México: UNAM, 1979), p. 27.

<sup>49</sup> Gerardo Murillo (Dr. Atl), *Cuentos bárbaros*, pról. de Santiago de la Vega (México: Libreros Mexicanos, 1930). *Cuentos de todos colores* (México: Botas, 1933). *Cuentos de todos colores* (México: Botas, 1936), vol. 2. *Cuentos de todos colores* (México: Botas, 1941), vol. 3. *Cuentos bárbaros y de todos colores*, sel. y pres. de Jaime Erasto Cortés (México: CNCA, 1990).

<sup>50</sup> Mariano Azuela, *Obras completas* (México: FCE, 1976), vol. 2.

<sup>51</sup> Francisco L. Urquizo, *H.D.T.U.P.* (México: Ed. Mexicana, 1935). *Cuentos y leyendas* (México: Cvltvra, 1945). *Obras escogidas*, pres. de Alejandro Katz (México: FCE, 1987).

<sup>52</sup> José Mancisidor, *Cómo cayeron los héroes* (México: 1930). *La primera piedra*, pról. de Juan Rejano (México: Stylo, 1950). *Me lo dijo María Kaimlová* (México: Los Presentes, 1955). *Obras completas* (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1979), t. IV.

<sup>53</sup> Gregorio López y Fuentes, *Cuentos campesinos de México* (México: Ed. Cima, 1940).

<sup>54</sup> Rafael F. Muñoz, *El hombre malo* (México: El Universal, 1927). *El feroz cabecilla y otros cuentos de la Revolución en el norte* (México: Imp. de la Cámara de Diputados, 1928). *El feroz cabecilla. Cuentos de la revolución en el norte* (México: Botas, 1936). *El hombre malo, Villa ataca Ciudad Juárez y La marcha nupcial* (México: Talleres Gráficos, Ed. y Diario Oficial, 1930). *Si me han de matar mañana* (México: Botas, 1934). *Fuego en el norte. Cuentos de la Revolución*, pról. de Luis Leal (México: Libro-Mex, 1960). *Obras incompletas, dispersas o rechazadas* (México: Oasis, 1967). *Relatos de la Revolución*, sel. y pról. de Salvador Reyes Nevares (México: SEP, 1974). *Relatos de la Revolución. Cuentos completos*, pról. de Felipe Garrido (México: Grijalbo, 1985).

Celestino Herrera Frimont,<sup>55</sup> si bien ninguno de ellos evitará del todo el ingreso de la subjetividad y las emociones personales en el universo ficcional, con lo cual se quiebra el anhelo de veracidad y sinceridad propugnado por los realistas decimonónicos. Otro de los fines del realismo puro, exponer una tesis social en la obra artística, según la cual es necesaria la veracidad de lo narrado “para llegar a las causas y soluciones de los problemas que estudia”,<sup>56</sup> será retomado por el pre-revolucionario Ricardo Flores Magón<sup>57</sup> y los proletarios Francisco Sarquís<sup>58</sup> y Mario Pavón Flores,<sup>59</sup> entre otros más, impulsores de una cuentística donde lo ideológico primará sobre lo estético, debilidad que, poco a poco, hará caer a este tipo de cuentística, hasta casi desaparecer, casi, pues narradores de los setenta, como René Avilés Fabila<sup>60</sup> y Roberto López Moreno,<sup>61</sup>

---

<sup>55</sup> Celestino Herrera Frimont, *La línea de fuego. Narraciones revolucionarias* (Xalapa: Talleres Gráficos del Estado, 1930). *En las trincheras. Narraciones revolucionarias* (México: 1934). *Palma Sola. Cuentos del camino* (Guatemala: Ministerio de Educación, 1951).

<sup>56</sup> Navarro, *La novela realista mexicana*, p. 23.

<sup>57</sup> Ricardo Flores Magón, *Vida nueva* (México: Comité de Agitación por la Libertad de Ricardo Flores Magón, 1922). *Sembrando ideas (Diálogos relacionados con las condiciones sociales de México)* (México: Grupo Cultural Ricardo Flores Magón, 1923). *Rayos de luz (Diálogos relacionados con las condiciones sociales de México)* (México: Grupo Cultural Ricardo Flores Magón, 1924). *Obra literaria. Cuentos. Relatos. Teatro*, “Nota del editor” de Jacinto Barrera Bassols, pról. de Elisa Ramírez Castañeda (México: CONACULTA, 2009), t. VI.

<sup>58</sup> Francisco Sarquís, *Grito. Cuentos de protesta*, pról. de Álvaro Córdoba (Xalapa: Ed. Gleba, 1932).

<sup>59</sup> Mario Pavón Flores, *Los gusanos rojos*, pról. de Miguel Bustos Cerecedo (México: Surco, 1943).

<sup>60</sup> René Avilés Fabila, *Nueva utopía (y los guerrilleros)* (México: Eds. “El Caballito”, 1973).

<sup>61</sup> Roberto López Moreno, *Las mariposas de la tía Nati* (México: Cultura Popular, 1973).

no saldrán del todo ilesos de ese combate. Por el contrario, la permanencia fue el destino del realismo-regionalista,<sup>62</sup> cuyos continuadores rebasarán las exigencias de las estampas y los pintoresquismos regionales para crear una narrativa breve atenta a cuanto de universal poseen los hombres y mujeres de una zona geográfica específica: Jesús Gardea,<sup>63</sup> Hernán Lara Zavala,<sup>64</sup> Roberto Bravo,<sup>65</sup> Daniel Sada,<sup>66</sup> Rosina Conde<sup>67</sup> y Josefina Estrada,<sup>68</sup> por ejemplo. Similar suerte que la de los

---

<sup>62</sup> El regionalismo no se puede “considerar escuela literaria separada de la realista. Las obras de carácter regional aparecen durante el período de la novela realista porque, en países donde las regiones tienen una fisonomía muy fuerte, el escritor de la localidad, o el de fuera, no puede sustraerse a la influencia de ese ambiente regional y de sus respectivos problemas.

El escritor regionalista es un escritor realista, movido por las mismas preocupaciones y la misma técnica que los otros cultivadores de la misma escuela no regionalistas, con la única diferencia de que el primero elige para desarrollar sus obras los temas y el ambiente correspondientes a una restringida zona geográfica. Este rasgo no lo separa del realismo como escuela; simplemente lo limita dentro de él a los problemas de una localidad más reducida”. Navarro, *La novela realista mexicana*, pp. 23-24.

<sup>63</sup> Jesús Gardea, *Los viernes de Lautaro* (México: Siglo XXI, 1979). *Septiembre y los otros días* (México: Joaquín Mortiz, 1980). *Las luces del mundo* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986). *De Alba sombría* (Hannover, New Hampshire, USA: Ediciones del Norte, 1987). *Difícil de atrapar* (México: Joaquín Mortiz, 1995). *Reunión de cuentos* (México: FCE, 1999).

<sup>64</sup> Hernán Lara Zavala, *De Zitilchén* (México: Joaquín Mortiz, 1981). *De Zitilchén*, pres. de Silvia Molina (México: CNCA, 1994).

<sup>65</sup> Roberto Bravo, *No es como usted dice* (México: Joaquín Mortiz, 1981). *Brisa del sur* (México: UAM-A, 1984). *Vida del orate* (México: Joaquín Mortiz, 1990).

<sup>66</sup> Daniel Sada, *Un rato* (México: UAM, 1985). *Juguete de nadie y otras historias* (México: FCE, 1985). *Tres historias* (México: UAM/Juan Pablos/CNCA/INBA/Cuadernos del Nigromante, 1990). *Registro de causantes* (México: INBA/Joaquín Mortiz, 1992).

<sup>67</sup> Rosina Conde, *El agente secreto* (Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 1990). *Arrieras somos...* (Culiacán: DIFOCUR, 1994). *Embotellado de origen* (México: CNCA/Instituto Cultural de Aguascalientes, 1994).

<sup>68</sup> Josefina Estrada, *Malagato* (México: Plaza y Valdés, 1990).

regionalistas corren los realistas-naturalistas,<sup>69</sup> cuyos herederos, verbigracia, Rubén Salazar Mallén, José Revueltas,<sup>70</sup> Roberto López Moreno,<sup>71</sup> Rolando Rosas Galicia<sup>72</sup> y Eduardo Antonio Parra, crearán una narrativa breve inclinada a lo

---

<sup>69</sup> El naturalismo, indica Navarro, “surge del realismo cuando éste pasa de ser observador a ser experimentador de la realidad, aumentando el grado de objetividad ‘científica’ a que el novelista de esta especie se debe sujetar. Siendo su técnica diferente en muchos puntos de la del realismo anterior, brota naturalmente de él cuando escritores como los hermanos Goncourt extremen el análisis de la realidad, la documentación minuciosa y científica de la misma y el examen clínico de los personajes. Ausencia de preocupaciones morales, objetividad absoluta del escritor y desarrollo clínico del problema presentado son los rasgos del naturalismo que en Francia formó por sí solo un bien definido período literario.

Pero el concepto de naturalismo, cuando se trata de la novela española o hispanoamericana, pierde casi por completo los rasgos que le dan independencia entre los franceses. El escritor español, por temperamento artístico o por convicciones de tipo ético, no se aviene a aceptar y practicar el naturalismo en literatura como se hizo en Francia. Los escritores que en España o en Hispanoamérica figuran como ‘naturalistas’ son, en su mayor parte, realistas que se atreven a tratar temas sociales más o menos escabrosos, con una tendencia mayor a crear de propósito tipos y situaciones, en atención a las demostraciones sociales que se buscan, pero huyendo, salvo contadas excepciones –Blasco Ibáñez en España, Gamboa en México–, de poner en práctica las descripciones audaces a que los temas pudieran invitar”. Navarro, *La novela realista mexicana*, pp. 24-25. A su turno, García Barragán señala: “El naturalismo sigue cronológicamente al realismo, del cual no difiere fundamentalmente, pero es más gráfico, más vivo y osado en su representación de la realidad, no excluyendo ni lo escabroso ni lo soez ni lo brutal. A menudo añade otros atributos típicamente naturalistas, entre los que mencionaremos el científicismo o el seudocientíficismo, el determinismo, la calidad documental, el carácter didáctico y el interés social.” García Barragán, *El naturalismo en México*, p. 27.

<sup>70</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra*, pról. de José Mancisidor (México: Eds. El Insurgente, 1941). *Dormir en tierra* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960).

<sup>71</sup> Roberto López Moreno, *Yo se lo dije al presidente* (México: FCE, 1982).

<sup>72</sup> Rolando Rosas Galicia, *Pájaro en mano* (Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1999).

escabroso, soez, brutal, sádico, morboso, canallesco, sensual, con fuerte tendencia a la crítica social, separándose del determinismo, sentimentalismo, moralismo y didactismo de sus antecesores. Por su parte, el realismo-nacionalista, con tramas “basadas en sucesos ocurridos durante la época colonial” o durante “el periodo prehispánico”,<sup>73</sup> alimentará las texturas de Artemio de Valle-Arizpe, Genaro Estrada, Julio Jiménez Rueda y otros colonialistas más, con quienes habrá de consumirse y consumirse la tendencia. Vida más prolongada tendrá el realismo-impresionista,<sup>74</sup> veredita por la cual transitan, con fortuna, excelentes fabuladores de lo pequeño, lo cotidiano, lo aparentemente banal: Efrén Hernández, Edmundo Valadés, Guillermo Samperio y Martha Cerda,<sup>75</sup> entre otros, muestran cómo han impactado en su fantasía y en sus afectos la existencia de los garabatos, el nacimiento de una niña, el vuelo molesto de una mosca, las chucherías arrumbadas en el bolso de mano, el zapato de tacón rojo calzado por inquietante dama.

Así pues, modernismo y realismo, a menudo dialogando en la obra de un solo autor, clausuran las rutas del cuento decimonónico, mas no sin abonar el nacimiento de la cuentística

---

<sup>73</sup> Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, p. 80.

<sup>74</sup> “Aunque hemos dicho que el modernismo y el realismo se desarrollan en trayectorias paralelas, sin cruzarse, existe entre los cuentistas mexicanos un grupo de autores que lograron integrar las dos corrientes. El resultado es el cuento impresionista. Los impresionistas se distinguen de los modernistas en la temática, mas no en el estilo. Al mismo tiempo, se distinguen de los realistas en que, aunque recogen los temas de la vida, no dan expresión a la realidad en una copia servil, sino pasándola por el tamiz de la sensibilidad íntima. El resultado es una pintura en donde se refleja más la personalidad del autor que la existencia objetiva. El impresionista, aunque usa temas de la realidad, selecciona aquellos que causan una gran impresión en su ánimo.” Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, p. 81.

<sup>75</sup> Martha Cerda, *La señora Rodríguez y otros mundos* (México: Joaquín Mortiz, 1990).

del siglo XX. La lenta y pausada caída de aquellos movimientos estéticos se producirá a lo largo de varias décadas, sobre todo por la continua actividad creadora de autores longevos, como María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra, poco dispuestos, en algunos casos, a oír la convocatoria de las nuevas técnicas y temas de la cuentística mexicana. El modernismo seguirá vivo con Carlos Díaz Dufoo,<sup>76</sup> Ciro B. Ceballos,<sup>77</sup> Amado Nervo,<sup>78</sup> Efrén Rebolledo<sup>79</sup> y María Enriqueta;<sup>80</sup> el realismo, con José López Portillo y Rojas<sup>81</sup> y Luis G. Urbina;<sup>82</sup> el regionalismo, con Rafael Delgado,<sup>83</sup> Cayetano Rodríguez Beltrán,<sup>84</sup>

---

<sup>76</sup> Carlos Díaz Dufoo, *Cuentos nerviosos* (México: J. Balleescá y Compañía, 1901).

<sup>77</sup> Ciro B. Ceballos, *Un adulterio* (México: Imp. de Eduardo Dublán, 1903).

<sup>78</sup> Amado Nervo, *El donador de almas* (Toluca: Eds. de la Gaceta del Valle, 1904). *Almas que pasan* (Madrid: Revista de Archivos, 1906).

<sup>79</sup> Efrén Rebolledo, *El desencanto de Dulcinea* (México: Imp. de J. Balleescá, 1916). *Saga de Sigfrida la Blonda* (Cristiana: Det Mallingske Bogtryk, 1922).

<sup>80</sup> María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra, *Sorpresas de la vida* (Madrid: 1921). *Entre el polvo de un castillo* (Buenos Aires: Ed. Virtus, 1924). *El misterio de la muerte* (Madrid: Espasa-Calpe, 1926). *Enigma y símbolo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1926). *La torre de seda* (México: La Novela Corta, 1927). *Lo irremediable* (Madrid: Espasa-Calpe, 1927). *Cuentecillos de cristal* (Barcelona: Ed. Araluce, 1928). *Mi amiga* (México: 1928). *El arca de colores* (Madrid: Espasa-Calpe, 1929). *Fantasia y realidad* (Madrid: Espasa-Calpe, 1933). *Hojas dispersas* (México: Ed. Patria, 1950).

<sup>81</sup> José López Portillo y Rojas, *Historias, historietas y cuentecillos* (París-México: Librería de la Vda. de Charles Bouret, 1918). *Cuentos completos*, pról. de Emmanuel Carballo (Guadalajara: Eds. I. T. G., 1952), 2 t.

<sup>82</sup> Luis G. Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas* (México: Ed. Eusebio Gómez de la Puente, 1915).

<sup>83</sup> Rafael Delgado, *Cuentos y notas*, biografía del autor de Francisco Sosa (México: Victoriano Agüeros, 1902).

<sup>84</sup> Cayetano Rodríguez Beltrán, *Una docena de cuentos*, pról. de Rafael Delgado (México: Talleres de S. de S.N. Araluce, 1900). *Perfiles del terruño* (México: Talleres de S. de S.N. Araluce, 1902). *Cuentos costeños*, pról. de José López Portillo y Rojas (Barcelona: Sopena, 1905). *Cuentos y tipos callejeros* (Xalapa: Oficina Tipográfica del Gobierno del Estado, 1922).

Benito Fentanes,<sup>85</sup> José María de los Barrios<sup>86</sup> y Abel C. Salazar;<sup>87</sup> el naturalismo, con Marcelino Dávalos;<sup>88</sup> el nacionalismo, con Luis González Obregón<sup>89</sup> y Juan de Dios Peza;<sup>90</sup> el impresionismo, con Alejandro Cuevas.<sup>91</sup> Y con ellos, arribarán las generaciones, y los grupos dentro de éstas, del siglo XX.

La vigésima centuria trajo consigo la decadencia del porfiriato y su infame reparto social de la riqueza, el surgimiento de las disidencias –aunque reprimidas de modo atroz en Cananea, Chihuahua, el 1 y 2 de junio de 1902, y en Río Blanco, Veracruz, el 7 de enero de 1907, dejaron en el espíritu de la época la urgencia del cambio socio-económico-político-cultural– y la dura crítica a los fundamentos filosóficos y éticos de los positivistas nacionales, ya fuesen descendientes de Augusto Comte, Herbert Spencer o John Stuart Mill. Del ocaso porfirista, vendrán los últimos modernistas y realistas; de los combativos disidentes, los cuentistas de la revolución; de los pensadores antipositivistas, los ateneístas y colonialistas. Y el cuento mexicano netamente del siglo XX, ¿de cuál generación o grupo provino? No de los modernistas y realistas,

---

<sup>85</sup> Benito Fentanes, *Cuentos y esbozos* (Xalapa: Ed. Enríquez, 1906).

<sup>86</sup> José María de los Barrios, *El país de las perlas y cuentos californios* (Sombrerete: Biblioteca Estarsiana, 1908).

<sup>87</sup> Abel C. Salazar, *Almas. Cuentos* (México: Imp. y Litografía de Carlos E. Unda, 1909).

<sup>88</sup> Marcelino Dávalos, *¡Carne de cañón!* (México: Imp. del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1915).

<sup>89</sup> Luis González Obregón, *México viejo* (México: Tipografía de la Escuela Correccional de Artes y Oficios, 1891). *Croniquillas de la Nueva España* (México: Botas, 1936). *Las calles de México*, próls. y elogios de Carlos González Peña, Rafael López y Artemio de Valle-Arizpe (México: Botas, 1947).

<sup>90</sup> Juan de Dios Peza, *Recuerdos de mi vida. Cuentos, diálogos y narraciones anecdóticas e históricas* (México: Ed. Herrero Hermanos Sucesores, 1907).

<sup>91</sup> Alejandro Cuevas, *Cuentos macabros*, pról. de Juan de Dios Peza (México: J. R. Garrido y Hermano, 1911).

que continuaron su práctica de las brevedades durante años, mas sólo para dar término a sus estéticas y heredar algunas técnicas y temas a los cuentistas por venir. Tampoco de los narradores pre-revolucionarios –Ricardo Flores Magón, Mariano Azuela, Alfonso López Ituarte, Eugenio Martínez Lázzeri y Alfredo Aragón–, que consumieron, al carecer de antecedentes en la literatura nacional, los días y las horas en “crear sus propias normas, forjando una nueva técnica, un nuevo lenguaje, un nuevo ritmo”;<sup>92</sup> que, antes de fundir a plenitud esos caracteres, ya en la época áurea, de 1928 a 1940,<sup>93</sup> sólo aportaron bocetos, apuntes, episodios, escenas sobre el movimiento armado, donde, además, se privilegiaba lo ideológico por encima de lo literario; que, atareados en su aventura fundacional, debieron conformarse con ser los precursores –y no es un hecho de escaso mérito– de la narrativa de la revolución, cuya impronta no cesa aún, como puede advertirse en “Un viejo campo de batalla”, de Ramón López Castro,<sup>94</sup> en el cual, con el fondo violento de las luchas entre narcotraficantes en el norte de México, se trae a escena, nuevamente, una antigua batalla entre revolucionarios y federales. Sí nació de la fantasía de los cultos ateneístas, específicamente, de *Arquilla de marfil*, de Mariano Silva y Aceves, publicado en 1916. No podía haber sido de otra manera pues fueron ellos quienes, en verdad, tuvieron una clara conciencia de ser modernos, entendida la modernidad como “una decisión, un deseo de no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo

---

<sup>92</sup> Luis Leal, “La Revolución Mexicana y el cuento”, en Edmundo Valadés y Luis Leal, *La revolución y las letras. 2 estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana* (México: INBA, 1960), p. 100.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>94</sup> Ramón López Castro, *Soldados de la incertidumbre* (Nuevo León: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2000), pp. 33-49.



de otro tiempo”,<sup>95</sup> destino casi negado a los colonialistas, contemporáneos de los miembros del Ateneo de la Juventud, pero más ligados a los asuntos y ambientes de la Colonia que a los sucesos del naciente siglo XX y poco inclinados a las novedades técnicas.

Los orígenes del Ateneo de la Juventud, según Alfonso Reyes,<sup>96</sup> deben remitirse al 31 de marzo de 1906, cuando Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón fundan *Savia Moderna*.<sup>97</sup> A la clausura de ésta,<sup>98</sup> indica Emmanuel Carballo,<sup>99</sup> siguiendo las notas de Alfonso Reyes en “Pasado inmediato”, Jesús T. Acevedo, da vida, en 1907, a la Sociedad de Conferencias, destinada a acercar al público y a los pensadores ateneístas. En 1908, coincide el “acto en memoria de Gabino Barreda”<sup>100</sup> con “El rompimiento de don Justo Sierra con el positivismo”,<sup>101</sup> ruptura que, según Leal, “marca el principio de una nueva era en la historia de México”.<sup>102</sup> A su vez, Reyes considera el homenaje a Barreda como “la primera señal patente de una conciencia emancipada del régimen. [...] En el orden teórico no es inexacto decir que allí amanecía la

---

<sup>95</sup> Octavio Paz, “Poesía en movimiento”, en Homero Aridjis y otros, *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, sel. y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, pról. de Octavio Paz (México: Siglo XXI, 2003), p. 5.

<sup>96</sup> Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac y otros ensayos* (México: SEP/FCE, 1983), pp. 138-152.

<sup>97</sup> *Savia Moderna* (México, 31 de marzo de 1906), núm. 1.

<sup>98</sup> *Savia Moderna* (México, 31 de julio de 1906), núm. 5.

<sup>99</sup> Emmanuel Carballo, “Prólogo”, en Martín Luis Guzmán y otros, *El cuento mexicano del siglo XX*, pról., cronol. y bibl. de Emmanuel Carballo (México: Empresas Editoriales, 1964), p. 9.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>101</sup> Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, p. 89.

<sup>102</sup> *Loc. cit.*

Revolución”,<sup>103</sup> valoración asumida antes por Antonio Caso en su curso de 1909, durante el segundo ciclo de la Sociedad de Conferencias. Precedido de estos acontecimientos, nace, el 28 de octubre de 1909, el Ateneo de la Juventud, en activo hasta 1914, integrado por Antonio Caso, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Alfonso Reyes, Ricardo Gómez Robelo, Mariano Silva y Aceves, Jesús T. Acevedo, Carlos González Peña, Genaro Fernández Mac Gregor, Jesús Escofet, Alfonso Cravioto, Isidro Fabela, Federico Mariscal, Carlos Díaz Dufoo Jr., Alejandro Quijano, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Luis Castillo Ledón, Rafael López, Manuel de la Parra. Ciertamente, no todos ellos fueron cuentistas, pero sí asumieron las concepciones del mundo sostenidas por el grupo, entre ellas, la propuesta de ligar cultura y moral: “sus preocupaciones sociales estaban determinadas por un peculiar enfoque, el de la moral y de la cultura, y todavía más, de la cultura como instrumento moral.”<sup>104</sup> A través de esa idea, aspiraban a trascender el mundo empírico de sus días, arribando, así, a un universo humanista en el cual debía concretarse “el perfeccionamiento del hombre por las fuerzas del hombre mismo”,<sup>105</sup> perfeccionamiento derivado del cambio de mentalidad, ámbito específico de lo humano. Con esa perspectiva, asumieron los sucesos generados por la revolución e imaginaron el futuro y objetivo de ésta: “la Revolución les interesa como coyuntura para transformar la mentalidad de los mexicanos; les interesa como un acontecimiento moral,

---

<sup>103</sup> Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac y otros ensayos* (México: El Colegio de México, 1941), p. 145.

<sup>104</sup> Abelardo Villegas, *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, pres. de Leopoldo Zea (México: FCE, 1993), p. 36.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 42.

cultural, mental. Comprendía las reivindicaciones laborales, agrarias, económicas, pero la cuestión social se les aparecía fundamentalmente como una cuestión educativa y cultural.”<sup>106</sup> La caída de la dictadura y la emergencia de un orden nuevo propiciaban, según los ateneístas, el cambio de mentalidad de los mexicanos. Y la base de esta transformación –cuyo puerto de llegada a “Lo verdaderamente auténtico” sería “un mundo regido por la imaginación”–<sup>107</sup> era el retorno a la múltiple cultura de aquéllos: la occidental, la hispánica, la india y la mestiza, refiriéndose poco, en ese periodo, al otro origen, el negado por algunos: el africano, mas siempre y cuando imperara, en ese intento de recuperar el pasado, “el sentido del rigor intelectual, sentido que había faltado a los modernistas, dados a la bohemia”.<sup>108</sup> José Luis Martínez resume, con fineza y exactitud, esa apuesta de los ateneístas por sus concepciones del mundo, el proyecto cultural a cumplir y la actitud responsable del intelectual en la vida de la nación:

El mensaje espiritual del Ateneo de la Juventud –o de México, según vino a llamársele– contenía un amplio repertorio de intereses destacados y un firme propósito moral. Aquéllos pueden resumirse como sigue: interés por el conocimiento y estudio de la cultura mexicana, en primer término; interés por las literaturas españolas e inglesa y por la cultura clásica –además de la francesa, ya atendida desde el romanticismo–; interés por los nuevos métodos críticos para el examen de las obras literarias y filosóficas; interés por el pensamiento universal que podía mostrarnos la propia medida y calidad de nuestro espíritu; interés

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>107</sup> José Vasconcelos, *La sonata mágica. Cuentos y relatos* (Madrid: Imp. de Juan Pueyo, 1933), p. 233.

<sup>108</sup> Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, p. 89.

por la integración de la disciplina cultivada, en el cuadro general de las disciplinas del espíritu. El propósito moral, que acaso no necesitó enunciarse, fue el de emprender toda labor cultural con una austeridad que pudo haber faltado en la generación inmediata anterior. Los nuevos escritores no se confiaron ya a las virtudes naturales de su genio ni se entregaron, seguros de su gloria, a los placeres de la bohemia; percatados, por el contrario, de la amplitud de la tarea que se habían impuesto, conscientes de sus deberes cívicos tanto como de su responsabilidad humana, alentados por los ejemplos venerables de heroísmo moral e intelectual con que se nutrían en aquellas lecturas colectivas cuyo recuerdo perdura, los ateneístas mudaron radicalmente los ideales de vida de sus predecesores por otros, si menos brillantes, más fértiles para su formación intelectual.<sup>109</sup>

Apuesta ambiciosa cumplida más allá del decoro, savia inagotable de futuras generaciones. Debido a ello, Bernardo Ortiz de Montellano señalaría, en apretada síntesis, que los miembros del Ateneo de la Juventud —o Ateneo de México, o Generación de 1910, o Generación del Centenario, pues, justo en los alrededores de los festejos por el centenario del inicio de la guerra de Independencia organizaron una serie de conferencias sobre asuntos latinoamericanos— se caracterizaron “por la seriedad de su producción; por el enciclopedismo de una firme y laboriosa cultura; por el alejamiento de las fuentes francesas, bien buscando el camino en otras literaturas, la inglesa especialmente, o bien buscándolo en el corazón de la raza y de la patria misma; por la multiformidad de disciplinas; y por el entusiasmo para una nueva forma literaria: el

---

<sup>109</sup> José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949* (México: Antigua Librería Robredo, 1949). *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949* (México: CNCA, 1990), pp. 18-19. Citaremos por esta edición.

ensayo”.<sup>110</sup> Fueron, pues, a plenitud, hombres de la modernidad del siglo XX; de la modernidad desafiante y creadora que Octavio Paz, en el prólogo a *Poesía en movimiento*, advirtió en sus antecesores, en sí mismo, en los integrantes de su grupo y en las generaciones posteriores; de la modernidad que llevaría a los cuentistas del Ateneo de la Juventud –Mariano Silva y Aceves,<sup>111</sup> Julio Torri,<sup>112</sup> Genaro Fernández Mac Gregor,<sup>113</sup> Carlos González Peña,<sup>114</sup> Alfonso Reyes,<sup>115</sup> José Vasconce-

---

<sup>110</sup> Bernardo Ortiz de Montellano, “Prólogo” a José María Roa Bárcena y otros, *Antología de cuentos mexicanos*, sel. y pról. de Bernardo Ortiz de Montellano (México: Editora Nacional, 1954), p. 11. *Obras en prosa*, recop., ed., prels., notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls (México: UNAM, 1988), p. 381.

<sup>111</sup> Mariano Silva y Aceves, *Arquilla de marfil* (México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916). *Cara de virgen* (México: 1919). *Anímula* (México: Ed. América, 1920). *Campanitas de plata* (México: Cvltvra, 1925). *Aventuras de Tío Coyote* (México: Orientaciones, 1935). *El general Grillito* (México: Orientaciones, 1935). *Muñecos de cuerda* (México: Botas, 1936). *Cuentos y poemas (Arquilla de marfil; Cara de virgen; Anímula; Campanitas de plata y Muñecos de cuerda)*, pról. de Antonio Castro Leal (México: UNAM, 1964). *Un reino lejano. Narraciones / Crónica / Poemas*, est. prel. de Serge I. Zaitzeff (México: FCE, 1987).

<sup>112</sup> Julio Torri, *Ensayos y poemas* (México: Ed. Cvltvra, 1917). *Ensayos y poemas* (México: Porrúa, 1937). *De fusilamientos* (México: La Casa de España en México, 1940). *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas* (México: FCE, 1964). *El ladrón de ataúdes*, pról. de Jaime García Terrés, recop. y est. prel. de Serge I. Zaitzeff (México: FCE, 1987).

<sup>113</sup> Genaro Fernández Mac Gregor, *Novelas triviales* (México: Andrés Botas e Hijo, 1918). *Mies tardía* (México: Cvltvra, 1939).

<sup>114</sup> Carlos González Peña, *El hidalgo de amor y fantasmas* (México: La Novela Semanal, 1918). *Flores de pasión y de melancolía* (México: Stylo, 1945). *El patio bajo la luna. Escenas y paisajes laguenses* (México: Stylo, 1945). *Mirando pasar la vida* (México: Stylo, 1947).

<sup>115</sup> Alfonso Reyes, *El plano oblicuo (Cuentos y diálogos)* (Madrid: Tipográfica Europa, 1920). *El testimonio de Juan Peña* (Río de Janeiro: 1930). *Dos o tres mundos*, sel. y pról. de Antonio Castro Leal (México: El Colegio de México, 1944). *La casa del grillo* (México: Costa-Amic, 1945).

los—<sup>116</sup> a búsquedas y concreciones en las cuales la respiración normal de la inteligencia fue la fantasía.

La obra de esos cuentistas tiene marcos precisos: “Las dos corrientes en que se bifurca nuestra prosa narrativa del siglo XX aparecen en las obras de algunos de los miembros del Ateneo de la Juventud. La corriente imaginativa (o fantástica) parte de dos libros de prosas breves, deslumbrantes e innovadores: *Ensayos y poemas* (1917) de Julio Torri y *El plano oblicuo* (1920) de Alfonso Reyes; la corriente realista se manifiesta en las obras de Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos.”<sup>117</sup> Entre esos límites, se hallan las texturas atentas a lo imaginario, onírico, absurdo, maravilloso, psíquico, erótico, de los ateneístas, concretadas a través de poemas en prosa, estampas, bocetos, viñetas, notas, retratos, fábulas, anécdotas, memorias, alegorías, parábolas, meditaciones, prosas poéticas, epigramas, aforismos, prólogos imaginarios, cuentos tradicionales, relatos de viaje, cuentos-crónica, cuentos-ensayo, minicuentos, minirrelatos, secuencias cuentísticas, aderezados con altas dosis de erudición, pasajes autobiográficos, arrebatos pasionales, tejidos fantasiosos, quiméricos o alucinantes, ambientes pesadillescos y fantasmagóricos, experiencias metafísicas, mezclas espacio-temporales, asuntos prehispánicos y coloniales (leyendas y mitos), graciosas cotidianidades salpimentadas de situaciones ilógicas, alboro-

---

*Verdad y mentira* (Madrid: Aguilar, 1950). *Quince presencias (1915-1954)* (México: Obregón, 1955). *Los tres tesoros* (México: Tezontle, 1955). *La cena y otras historias* (México: FCE, 1956). *Obras completas* (México: FCE, 1956), vol. III. *Vida y ficción*, ed. y pról. de Ernesto Mejía Sánchez (México: FCE, 1970). *Cuentos*, ed. y pról. de Alicia Reyes (México: Océano, 2000).

<sup>116</sup> José Vasconcelos, *La sonata mágica. Cuentos y relatos* (Madrid: Imp. de Juan Pueyo, 1933).

<sup>117</sup> Carballo, “Prólogo”, en Guzmán y otros, *El cuento mexicano del siglo XX*, p. 18.

zadas iniciaciones, maliciosos bestiarios, intertextualidades y metaficciones lúdicas, esguinces irónicos, guiños humorísticos (gozosos o vitriólicos), ingeniosas epifanías y anagnórisis, sutiles paradojas. En ese diverso cuadro de brevedades, se insertará la burla de los doctos y farragosos académicos, de las superficiales autoridades y sus vanidosos cortesanos, de los ambiciosos comerciantes y los deleznable oportunistas, de los corruptos líderes sindicales, de los artistas estériles y farsantes; se mostrará cómo los ilimitados deseos infantiles chocan con las exigencias racionales de los adultos; se atenderán los vicios y virtudes de la gente pequeña (niñeras y albañiles, por ejemplo) y la importancia de los objetos en el decurso humano (verbigracia, las puertas y las girándulas); se incidirá en el quiebre de las esperanzas, en las varias perversidades y en las ingentes cargas de soberbia y pedantería de los hombres. No son ajenas a la fantasía de los ateneístas las convocatorias del amor, tanto en la vertiente del diálogo y la solidaridad como en la del estrujamiento voluptuoso y la carne en llamas, en las cuales la mujer juega el papel de bur-ladora de las expectativas masculinas o el de víctima, gracias a la presencia de la misoginia y el machismo o a los extravíos y delirios femeninos; tampoco escasean, si bien focalizadas desde el exterior, las turbulencias interiores de héroes y heroínas, venidas del desamor, los celos, el rechazo del amante, la violación sexual y la permanencia del trauma generado por aquélla, la venganza, el alcoholismo, la drogadicción, la concupiscencia, el desborde del orden institucional. Todos estos caminos recorrieron los ateneístas,<sup>118</sup> ciertamente, den-

---

<sup>118</sup> A comprender el aporte de los ateneístas han contribuido muchos investigadores, ya con estudios panorámicos o particulares. Señalamos sólo algunos ejemplos. Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días* (México: Publicaciones de la SEP, 1928), pp. 505-

tro de los márgenes de lo realista y lo fantástico y con escenarios tomados de la lejana Europa o de la más cercana Sudamérica, de la bulliciosa ciudad capital o de la casi sedente provincia, ámbitos en los cuales la violencia y lo irracional no fueron paisajes extraños, sobre todo, cuando la influencia de la revolución de 1910 se trajo a escena. En cada texto, primó la voluntad creadora, uno de sus propósitos como grupo. De la mano de aquélla, habrían de depurar los logros de lo fantástico mexicano –heredado de los cultores de la brevedad decimonónica: José Bernardo Couto (“La mulata de Córdoba y la historia de un peso”),<sup>119</sup> Guillermo Prieto

---

515. Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana* (México: Botas, 1928). *Historia de la literatura mexicana* (México: Botas, 1957), pp. 322-326. Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, pp. 20-26. Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, pp. 89-94. Serge I. Zaitzeff, *El arte de Julio Torri* (México: Oasis, 1983). Mariano Silva y Aceves, *Mariano Silva y Aceves*, sel. y notas de Beatriz Espejo (México: UNAM, 1986). Beatriz Espejo, *Julio Torri voyerista desencantado* (México: UNAM, 1986). James Willis Robb, “La cena de Alfonso Reyes: ¿Surrealismo o realismo mágico?”, en Walter D. Mignolo y otros, *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, ed. y pres. de Merlin H. Forster y Julio Ortega (México: Oasis, 1986), pp. 115-125. Zaitzeff, “Estudio preliminar”, en Silva y Aceves, *Un reino lejano. Narraciones / Crónica / Poemas*, pp. 7-40. Zaitzeff, “Nota preliminar” a Torri, *El ladrón de ataúdes*, pp. 10-16. Marco Antonio Campos, “Mariano Silva y Aceves: un gran artesano”, en *Siga las señales* (México: Premià, 1989), pp. 13-17. Luis Leal, “El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad”, en Alfredo Pavón y otros, *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1991), pp. 32-37. José Luis Martínez, “Literatura mexicana (1910-1960)”, en José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael, *Literatura mexicana del siglo XX*, pres. de Rafael Tovar y de Teresa (México: CNCA, 1995), pp. 20-34. Mario Muñoz, “Aportes del cuento mexicano del siglo XX”, en Emilio Carballido y otros, *Ensayos literarios*, coord. y pres. de Nidia Vincent (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005), pp. 50-54.

<sup>119</sup> José Bernardo Couto, “La mulata de Córdoba y la historia de un peso”, en *El Calendario de las Señoritas Mejicanas para el Año 1841* (México, Imp. de Mariano Galván, 1841), pp. 87-102.



(“Un estudiante”),<sup>120</sup> José María Roa Bárcena (“Lanchitas”),<sup>121</sup> Vicente Riva Palacio (“El matrimonio desigual”),<sup>122</sup> Bernardo Couto Castillo (“Rayo de luna” y “Lo que dijo el mendigo”),<sup>123</sup> y Rubén M. Campos (“El dictado del muerto”)—,<sup>124</sup> especialmente con la última de las “Fantasías” de *Tres libros*,<sup>125</sup> “Mi único viaje” y “Siglo XIX” de Torri,<sup>126</sup> “La cena”,<sup>127</sup> “La mano del comandante Aranda”<sup>128</sup> y “El hombre a medias”<sup>129</sup> de Reyes,<sup>130</sup> “En la orla del misterio”, de Fernández Mac Gregor

---

<sup>120</sup> Guillermo Prieto, *Crónicas de teatro y variedades literarias*, comp., pres. y notas de Boris Rosen Jélomer, pról. de Leticia Algaba (México: CNCA, 1994), t. X de *Obras completas*, pp. 329-336.

<sup>121</sup> José María Roa Bárcena, *Noche al raso*, “Notas para una lectura de José María Roa Bárcena” de Jorge Ruffinelli (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1984), pp. 226-234.

<sup>122</sup> Vicente Riva Palacio, *Cuentos del General/Martín Garatuza*, pról. de Rafael Rutiaga (México: Grupo Editorial Tomo, 2005), pp. 74-79.

<sup>123</sup> Bernardo Couto Castillo, *Cuentos completos*, pról. y comp. de Ángel Muñoz Fernández (México: Factoría, 2001), pp. 217-224 y 225-234, respectivamente.

<sup>124</sup> Rubén M. Campos, *Cuentos completos 1895-1915*, comp. y pres. de SERGE I. Zaitzeff (México: CNCA, 1998), pp. 59-64.

<sup>125</sup> Torri, *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas*, p. 98.

<sup>126</sup> Torri, *El ladrón de ataúdes*, pp. 21-24 y 25, respectivamente.

<sup>127</sup> Reyes, *El plano oblicuo (Cuentos y diálogos)*, pp. 7-17. *Cuentos*, pp. 33-40.

<sup>128</sup> Reyes, *Quince presencias (1915-1954)*, pp. 173-183. *Cuentos*, pp. 190-199.

<sup>129</sup> Reyes, *Verdad y mentira*, pp. 165-169. *Cuentos*, pp. 225-226.

<sup>130</sup> Morales señala al respecto: “Alfonso Reyes, en ‘La cena’ (1912) — onírico, ambiguo, con dobles y una flor de Coleridge— mezcla técnicas del surrealismo con una historia que parece relacionarse con la ‘Leyenda de la calle de Olmedo’ y ‘Lanchitas’ y da lugar a uno de los cuentos más importantes de la literatura fantástica mexicana, preparando así el terreno para Carlos Fuentes y sus ‘Tlactocatzine, del jardín de Flandes’ y *Aura*.” Ana María Morales, “El cuento fantástico en México”, en *Texto Crítico* (Xalapa, Universidad Veracruzana, enero-junio de 2006), nueva época, año X, núm. 18, p. 38. Leal, a su vez, indica: “Torri, Silva y Aceves, Reyes, se interesan en cultivar el cuento cosmopolita, a veces de naturaleza fantástica. «La cena» de Alfonso Reyes es un excelente ejemplo de esta tendencia; inspirado en un

—perteneciente a *Novelas triviales*,<sup>131</sup> volumen todavía apegado a la estética modernista—,<sup>132</sup> “El fusilado (Cuento mexicano)” y “La sonata má mágica” de Vasconcelos.<sup>133</sup> También del intelecto elevado a la enésima potencia provienen la economía verbal, las tonalidades discursivas ajustadas a los requerimientos de las anécdotas, el llamado de la palabra exacta para alimentar las descripciones, las atmósferas propias al actuar de los personajes, las valoraciones éticas y morales del narrador, los finales abiertos y los juegos estructurales con la diégesis, todavía apegados a la linealidad aristotélica, pero anunciando ya las posibilidades de las historias dobles, entrecruzadas o fragmentadas, conquistas que, en mucho, han recuperado los más acuciosos herederos de los ateneístas.

Al cerrarse las actividades de El Ateneo de la Juventud, en 1914, los logros cuentísticos de los miembros del grupo todavía no eran visibles, sobre todo, porque sus brevedades apenas apremiaban las prensas —como en el caso del

---

motivo ya utilizado por Henry James (la flor inexistente), recrea un ambiente de fantasía que nos mantiene en suspenso desde la primera hasta la última línea. En «La mano del comandante Aranda», [...], Reyes no sólo escribe un cuento original sobre un tema bien conocido (la mano despegada del cuerpo que continúa viviendo), sino que también nos demuestra su erudición literaria en torno al tema al que ha de dar nueva perspectiva.” Luis Leal, “El nuevo cuento mexicano”, en José J. Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, dir. y pról. de Enrique Pupo-Walker (Madrid: Castalia, 1973), p. 283.

<sup>131</sup> Fernández Mac Gregor, *Novelas triviales*, pp. 57-65.

<sup>132</sup> El señalamiento a *Novelas triviales* puede aplicarse también a la primera cuentística de González Peña. Se aprecia, en ellos, “el enlace con el pasado inmediato, del que continúan algunas tendencias novelescas o poéticas, no sin mostrar, en su rigor intelectual, en su curiosidad estética o en su atención a lo nacional, las marcas ateneístas”. Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, p. 19.

<sup>133</sup> Vasconcelos, *La sonata mágica. Cuentos y relatos*, pp. 13-21 y 45-53, respectivamente.

“Prólogo de una novela que nunca escribiré”, de Torri,<sup>134</sup> publicado en 1912— o alcanzaban el término de su escritura — por ejemplo, “La cena”, de Reyes, concluido en 1912. Pronto, es decir, de 1916 en adelante, los caracteres centrales de esa cuentística surgirían. Ya no como grupo, sino atentos a las búsquedas y preocupaciones individuales, incidirán en asuntos de la Colonia (Silva y Aceves, Torri), del siglo XIX (Torri) o, si con levedad, de su contemporaneidad,<sup>135</sup> tratados con innovaciones técnicas y diseños diegéticos atrevidos (Silva y Aceves, Torri, Reyes). Esa apuesta por la reconquista del pasado, por la inmersión en lo actual y por la búsqueda de medios expresivos capaces de aprehender el naciente vértigo del siglo XX y de anticipar las realidades por venir los convertirán en los fundadores de la cuentística mexicana de la vigésima centuria.

---

<sup>134</sup> Julio Torri, “Prólogo de una novela que nunca escribiré”, en *Las Novedades* (Nueva York, 1912).

<sup>135</sup> Monsiváis señala que los ateneístas alejaron su mirada de los sucesos de su época: “Pertenece a una capa social desesperada no ante el panorama de injusticia y miseria sino ante la eternidad declarada del régimen de Díaz. Son, en su egoísmo de clase, sinceros y diáfanos. Reyes evoca: ‘Ya en el país no sucedía nada o nada parecía suceder.’ Esto referido a la etapa de represión inmisericorde de las huelgas, de los asesinatos de disidentes, del cierre de periódicos y el encarcelamiento de sus editores, de las campañas de exterminio contra yaquis y mayas. Lo importante está en otra consideración: el porfirismo ya no admite ni mínimos desplazamientos y eso irrita a una burguesía detenida en su ascenso y frustrada en su ambición de vida moderna.” Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Bernardo García Martínez y otros, *Historia general de México*, nota prel. de Daniel Cosío Villegas (México: El Colegio de México, 1981), t. 2, pp. 1392-1393. Y en efecto, la cuentística de El Ateneo de la Juventud es casi ajena a los hechos prerrevolucionarios, revolucionarios y postrevolucionarios, aunque Silva y Aceves, Torri, Reyes y Fernández Mac Gregor sí los tomaran en cuenta para detonar algunas de sus fabulaciones.

Entre 1916 y 1926, se edita el grueso de las brevedades de los colonialistas,<sup>136</sup> iniciadas con *Almas inquietas*,<sup>137</sup> de Guillermo Jiménez, aunque algunos de ellos, sobre todo, Valle-Arizpe y Horta, ya disuelto el grupo, persistieran en la empresa, no siempre anclados en dicha estética. Serán sus creadores Artemio de Valle-Arizpe,<sup>138</sup> Francisco

---

<sup>136</sup> No hay un acuerdo común entre los críticos respecto de las fechas de inicio del movimiento, pero esta discrepancia en nada altera, dada la diferencia de un año –para Rojas Garcidueñas, 1916; para Martínez, 1917–, la periodización del cuento colonialista. Rojas Garcidueñas señala: “En los años de la revolución y más especialmente cuando la lucha armada había terminado, concretamente entre los años de 1916 a 1926, floreció con notable intensidad el movimiento literario que se ha denominado ‘el colonialismo.’” John S. Brushwood y José Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana* (México: Eds. De Andrea, 1959), p. 83. Martínez, a su vez, indica: “La moda ‘colonialista’, aparecida hacia 1917, puede reconocer sus orígenes inmediatos en los estudios sobre arquitectura colonial del ateneísta Jesús T. Acevedo o en las más antiguas crónicas y monografías de Luis González Obregón y del Marqués de San Francisco sobre diversas cuestiones de aquella época. Pero sean cuales fueren sus precursores, las novelas, las piezas teatrales, los ensayos, los estudios y aun las poesías de esa inspiración, escritas entre 1917 y 1926 [...], pueden explicarse como un movimiento de huida hacia el pasado, determinado por la angustia de la Revolución.” Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, p. 32. “Literatura mexicana (1910-1960)”, en Martínez y Domínguez Michael, *Literatura mexicana del siglo XX*, p. 41.

<sup>137</sup> Guillermo Jiménez, *Almas inquietas* (París-México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1916).

<sup>138</sup> Artemio de Valle-Arizpe, *El retrato* (México: La Novela Corta, 1927). *Tú eres el único* (México: La Novela Corta, 1927). *Amores y picardía* (Madrid: 1932). *Del tiempo pasado* (Madrid: 1932). *Tres nichos de un retablo* (México: Eds. Botas, 1936). *Andanzas de Hernán Cortés y otros excesos* (Madrid: 1940). *En México y otros siglos* (México: Espasa-Calpe, 1948). *Coro de sombras* (México: Patria, 1951). *Espejo del tiempo* (México: Patria, 1951). *Lejanías entre brumas* (México: Patria, 1951). *Sala de tapices* (México: Patria, 1951). *Juego de cartas* (México: Patria, 1953). *Personajes de historia y de leyenda* (México: Patria, 1953). *Horizontes iluminados* (México: Patria, 1954). *Papeles amarillentos* (México: Patria, 1954). *Deleite para indiscretos* (México: Patria, 1955). *Cuando había virreyes* (México: Patria, 1956). *Cosas que fueron así* (México: Patria, 1957). *De otra edad que es esta edad* (México: Patria, 1957). *Historias*,

Monterde,<sup>139</sup> Jorge de Godoy,<sup>140</sup> Manuel Horta,<sup>141</sup> Guillermo Jiménez,<sup>142</sup> Julio Jiménez Rueda,<sup>143</sup> Carlos Noriega Hope<sup>144</sup>

---

*tradiciones y leyendas de calles de México* (México: Compañía General de Ediciones, 1957). *Leyendas franciscanas de México* (México: Patria, 1960).

<sup>139</sup> Francisco Monterde, *El madrigal de Cetina y El secreto de la escala*, pról. de Manuel Horta (México: Victoria, 1918). *Alma de niño* (México: Publicaciones de *El Universal Ilustrado*, 1923). *Kid* (México: La Novela Semanal, 1925). *La hermana pobreza* (México: Publicaciones de *El Universal Ilustrado*, 1925). *Cuentos mexicanos* (Santiago de Chile: Ercilla, 1936). *Galería de espejos* (México: Botas, 1937). *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos*, “Delicioso viaje” de Alfonso Reyes (México: 1942). *El temor de Hernán Cortés y otras narraciones de la Nueva España*, pról. de Luis González Obregón (México: UNAM, 1943). *Proteo. Fábula* (México: 1944). *El mayor Fidel García* (México: Costa-Amic, 1946). *Cuaderno de estampas* (México: El Unicornio, 1962). *Una moneda de oro y otros cuentos* (México: Seminario de Cultura Mexicana, 1965).

<sup>140</sup> Jorge de Godoy, *El libro de las rosas virreinales* (México: Herrero Hermanos Sucesores, 1923). *El puñado de rubíes* (México: Herrero Hnos, Suc., 1926). *Trébol dorado* (México: Acción, 1943).

<sup>141</sup> Manuel Horta, *Vitrales de capilla. Cuentos místicos*, “Juicio crítico” de Francisco Villaespesa (París-México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1917). *Estampas de antaño. Añejas páginas de amor y picardía* (México: Imp. de José I. Muñoz, 1919). *El tango de Gaby* (México: La Helvetia, 1921). *El caso vulgar de Pablo Duque* (México: Publicaciones de *El Universal Ilustrado*, 1923). *Vida ejemplar de D. José de la Borda y miniaturas románticas* (México: Botas, 1938).

<sup>142</sup> Guillermo Jiménez, *Del pasado*, pról. de Enrique González Martínez (México: Andrés Botas e Hijo, 1917). *La de los ojos oblicuos. Emociones* (México: Librería Española, 1919). *La canción de la lluvia* (México: Librería Española, 1920). *Constanza* (Madrid: Caro-Raggio, 1921). *La ventana abierta*, pról. de Enrique Gómez Carrillo (París: 1922). *La canción de la lluvia y La de los ojos oblicuos*, introd. de Antonio Saborit (México: UNAM, 2007).

<sup>143</sup> Julio Jiménez Rueda, *Cuentos y diálogos*, “A guisa de proemio” de Salvador Cordero (París-México: Librería de la Vda. de Charles Bouret, 1918).

<sup>144</sup> Carlos Noriega Hope, *La grande ilusión* (México: Publicaciones de *El Universal Ilustrado*, 1922). *La inútil curiosidad*, colofón lírico de Francisco Monterde (México: Talleres de *El Universal Ilustrado*, 1923). *El honor del ridículo*, pról. de Salvador Novo (México: Publicaciones de *El Universal Ilustrado*, 1924). *Abril* (México: La Novela Corta, 1927). *El chivo encantado* (México: La Novela Corta, 1927). *Las experiencias de Miss Patsy y otros cuentos*, pres. de Josefina Estrada (Puebla: Premià, 1986).

y Genaro Estrada,<sup>145</sup> además de Manuel Romero de Terreros,<sup>146</sup> quien, siendo de una generación anterior, como lo fuese también el precursor de todos ellos, Luis González Obregón, contribuiría, con *La puerta de bronce y otros cuentos*, al auge de la estética aparentemente monotemática del grupo. Gestaron una obra poco afecta a los experimentos formales, centrada, en su mayoría, en un contexto histórico y cultural preciso: la Nueva España. Este último rasgo, no obstante, debe matizarse, apoyándose en el hecho de que sólo uno de ellos, De Valle-Arizpe, ancló en las cosas de la Colonia y sólo otro, Noriega Hope, la evitó totalmente: sí, en ellos es notable el interés por el periodo novohispano, pero también, aunque con pichicatería, por el decimonónico y el inicial del siglo XX. Olvidar tal realidad obligaría a señalamientos tajantes, como éste de Luis Mario Schneider: “Literatura adormecida en la traspasada del tiempo que fue muriendo muda sin pena ni gloria en una atmósfera sobrenatural y cristiana del reino de los cielos o en los episodios de capa y espada de la conquista y la colonización.”<sup>147</sup> Señalamiento que, además de injusto, pues los colonialistas no crearon una cuentística “sin pena ni gloria”, ni tampoco ajena a los avatares y temas de los siglos posteriores, echa

---

<sup>145</sup> Genaro Estrada, *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas* (México: México Moderno, 1921). *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas*, “En el centenario de Genaro Estrada” de Carlos Monsiváis (Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1987).

<sup>146</sup> Manuel Romero de Terreros, *Florilegio. Cuentos* (México: 1909). *La puerta de bronce y otros cuentos* (Guadalajara: Librería y Casa Editorial de Fortino Jaime, 1922). *Tradiciones y leyendas mexicanas* (México: Botas, 1938), 2 vols.

<sup>147</sup> Luis Mario Schneider, “Jaime Torres Bodet: narrativa relegada”, en *“El juglar y la domadora” y otros relatos desconocidos*, pres. de Rebeca Barriga Villanueva, recop. y pról. de Luis Mario Schneider (México: El Colegio de México, 1992), p. 16.

en saco roto uno de los propósitos vitales, y al mismo tiempo estético, de los integrantes de este grupo:

Ermilo Abreu Gómez ha indicado otro motivo más trascendental y fructífero: “un hondísimo deseo de volver los ojos hacia la vida de México” que parece haber determinado la actitud de los autores que, en los “veintes” de este siglo, cultivaron el llamado colonialismo, que en sí mismo implicaba una saludable y natural reacción a las tendencias europeizantes y exóticas que habían predominado en las letras mexicanas en los años precedentes a los de la Revolución.<sup>148</sup>

Al inclinarse por las etapas anteriores de la historia mexicana, buscaban alimentar el nacionalismo generado por el movimiento de 1910, para algunos de ellos “irrupción de hordas harapientas”, “rencor social y barbarie”:<sup>149</sup>

A las cualidades de renovación y de loable deseo de revivir un pasado nacional por muchos conceptos grande y espléndido, reaccionando también contra el gastado extremismo de la tradición liberal que pretendía borrar, con ignorarlos, los trescientos años de la Nueva España y que con hipócrita miopía solamente alcanzaba a ver un México de la independencia para acá; a tales aciertos los escritores del “colonialismo” añadieron un cuidado en la forma, en el lenguaje, que antes de ellos no se había tenido en la prosa, salvo raras excepciones como en los ya lejanos tiempos del Modernismo.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Brushwood y Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana*, p. 84.

<sup>149</sup> Monsiváis, “En el centenario de Genaro Estrada”, en Estrada, *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas*, p. II.

<sup>150</sup> Brushwood y Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana*, p. 84.

Con ese afán, alcanzaron algunas conquistas para la cultura nacional:

Los colonialistas quieren reconstruir el virreinato sin desfigurar su fisonomía y con el solo añadido anacronizante de la psicología-que-se-entiende. Como ningún otro movimiento, creen en la fuerza totalizadora de la palabra. Si México necesita de la recuperación de su esencia última, el lenguaje, es justo confiar en la exterioridad y en la exteriorización importadas de la Colonia, en el acopio de emociones, vocablos y muebles en desuso que atrapan una psicología social. Eso obliga a la *prosa cincelada*, al esfuerzo de reconstrucción como el gran espejo donde la época y el lector se contemplan recíprocamente, a la manía de *pulimento* de los textos “churriguerescos” donde las oraciones no parecen concluir jamás, y aspiran a la condición de “tallas” verbales.<sup>151</sup>

Conquistas no exentas de debilidades, es cierto, pero no tan graves como para declarar a dicho esfuerzo una moda banal, digna sólo de curiosos o arqueólogos de la literatura. Sobre estas fragilidades, han imperado diversos logros, uno de los cuales es capital: los colonialistas contribuyeron “al enriquecimiento de nuestra lengua y a la difusión y comprensión de un pasado que es parte integrante de nuestra nacionalidad”,<sup>152</sup> un pasado que no se redujo al mundo novohispano.

---

<sup>151</sup> Monsiváis, “En el centenario de Genaro Estrada”, en Estrada, *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas*, p. v.

<sup>152</sup> Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, p. 32. “Literatura mexicana (1910-1960)”, en Martínez y Domínguez Michael, *Literatura mexicana del siglo XX*, p. 41.



Cuando el centro de atención fue la Nueva España, la obra de los colonialistas tuvo dos tendencias: una “finca su interés en épocas pasadas, ya sea buscando un tiempo y unos personajes identificables, y ‘reales’”; otra intenta reconstruir esos tiempos pretéritos a partir de asuntos y “personajes puramente ficticios”;<sup>153</sup> tendencias que, en ocasiones, a nivel cuentístico, derivaron en combinatoria, esto es, se buscó, como punto de arranque, un sucedido histórico o un personaje sobresaliente del mundo novohispano, para, después, someterlo a las leyes azarosas de lo imaginario, hasta alcanzar un punto donde “No es posible creer que nada de lo que se relata es cierto, pero tampoco dudar que no sea verídico”.<sup>154</sup> Con ambas tendencias, más su combinatoria, produjeron logradas y fallidas narraciones históricas, realistas, legendarias, fantásticas, cercanas, en algunos ejemplos, al cuento largo o a la novela corta; ingeniosas versiones imaginarias sobre personas reales: Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Antonio de Mendoza, Sor Juana Inés de la Cruz, Gutierre de Cetina, Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Carlos de Sigüenza y Góngora, Alejandro Humboldt, San Felipe de Jesús, la China Poblana, Fray Toribio de Benavente, Vasco de Quiroga, Don Juan Manuel de Solórzano, Fray Servando Teresa de Mier; serios, dramáticos, cómicos o picarescos cuadros de crítica y sátira social; estampas históricas, religiosas, costumbristas; minirrelatos alimentados por la nostalgia; episodios dominados por hechos milagrosos

---

<sup>153</sup> Brushwood y Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana*, p. 83.

<sup>154</sup> Ernesto de la Torre Villar, “Prólogo a la segunda edición”, en Francisco Monterde, *El temor de Hernán Cortés y otras narraciones de la Nueva España*, prólogo a la presente edición de José G. Moreno de Alba, “Prólogo a la segunda edición” de Ernesto de la Torre Villar, “Parecer de Luis González Obregón” de Luis González Obregón (México: Miguel Ángel Porrúa, 1980), p. 17.

o por aventuras de capa y espada, a menudo detonados por aparentes trivialidades; retratos de señeras o, cuando menos, interesantes personalidades, hayan jugado o no un papel protagónico durante la Conquista y la Colonia. Al poner en escena tales variantes narrativas, muchas de ellas venidas del costumbrismo y del romanticismo mexicano, recuperaron, para la cultura nacional, los sosiegos e inquietudes, las bondades y trapacerías, las noblezas y truculencias de virreyes, oidores, obispos, sacerdotes de pueblo, recatadas o infieles damas de la corte, bellísimas novicias, a menudo tentadas por fuerzas satánicas, criollos de presumido linaje y servilismo notorio, padres autoritarios imponiendo su voluntad a los descendientes, abandonando a su suerte a los “sanguinarios” indios “idólatras”, favorecidos, a veces, los pobrecitos, por alguna virgen –la mayoría de las ocasiones, alguna virgen–, y a los negros trasnochados y bien dotados, para el trabajo bruto, o a las serviciales y misteriosas negras, cuyo trajinar sensual casi se ocultó, quizá porque los practicantes de estas tendencias, “cristianos, conservadores dolidamente atentos a la pérdida o evaporación del legado hispánico y criollo”, tendían a rechazar “aquella parte del pasado que les incomoda, y, en última instancia, cualquier verdad histórica”.<sup>155</sup>

Cuando el siglo XIX atrajo la mirada de los colonialistas, arribaron, levemente, personajes históricos (Hidalgo, Allende, Morelos), así fuese para abonar el pujante nacionalismo generado por la revolución o para macular el proceso de independencia como el origen de la caída del “paradisiaco” mundo novohispano. Y junto con ellos, llegaron, desprendidos de los arquetipos románticos y modernistas, el atribulado varón, feo,

---

<sup>155</sup> Monsiváis, “En el centenario de Genaro Estrada”, en Estrada, *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas*, p. VII.

pobre y celoso, correspondido en amores por finísima dama; el hombre impulsivo con tendencias suicidas; el generoso joven atraído por traicionera y coqueta mujer irredimible. También tornaron a escena la mamá de carácter fuerte, que vence adversidades y encauza hacia buen destino a la familia; la solterona guardando para sí un ayer poblado de amores imposibles; la muchacha enamorada, dispuesta a convertir las dificultades diarias en edén indestructible. En fin, la vida decimonónica alimentó pasiones en desgracia, caídas en lo siniestro, amistades peligrosas o solidarias, expiación de culpas, pasados turbios o decantados.

Cuando el siglo XX fue el punto de interés de los cuentistas del colonialismo, dos escenarios emergieron. En la etapa pre-revolucionaria, algunos personajes y motivos decimonónicos reaparecieron, aunque poca savia traían ya entre sus venas: la mujer ingenua, generosa, capaz de vencer toda zozobra y desazón; la madre dictatorial y chantajista, inclinada a transformar el hogar en cárcel para los hijos, o la mamá sacrificada y digna, modelo de la cinematografía de los años cincuenta; los jóvenes atrapados por la epifanía erótico-sexual; los muchachos afectos a las estériles aventuras amorosas, origen de una enorme cauda de culpas y tardíos arrepentimientos; la dama casada con un viejo interesado sólo en sus negocios, cuya infidelidad se cumple sólo en los amplios terrenos de la imaginación, pues su recatada prudencia pone dique a deseos e insatisfacciones; las hermanas intensamente ligadas por sus afectos; la pareja dañada por la imposibilidad del amor; el viejo atado a la remembranza de un ayer idílico, destrozado por el vértigo de la modernidad. De la fase armada, poco atendida, se tomó la violencia, el robo, las tragedias personales, las tropelías cometidas por los bandos federales y revolucionarios, la pérdida de valores que toda lucha implica. No se narró más. Y fue este escaso interés por los sucesos contemporáneos lo que dio paso

a la idea de que la literatura de los colonialistas fue “un movimiento de huida hacia el pasado, determinado por la angustia de la Revolución”,<sup>156</sup> una idea alimentada por ellos mismos,<sup>157</sup> una verdad subjetiva que contenía su apuesta ideológica:

En el exceso y gracias al exceso, se desdibujan los contenidos ideológicos de los colonialistas. Son caballeros cristianos, conservadores dolidamente atentos a la pérdida o evaporación del legado hispánico y criollo, seres amedrentados por el avance de los tiempos. No obstante esto, no apuntalan la cultura de la derecha. No les incumbe tarea política alguna, no los guía el miedo al socialismo o la defensa a ultranza de la propiedad privada; les obsesiona la coherencia formal de su invención del virreinato, el universo sin fisuras donde las proezas de la gastronomía tienen que ver con la calidad del tallado en los templos y el paso solemne de las damas rumbo a sus casas. Lo que entre humor privado y manierismos desean los colonialistas es recrear con detalle la edad perdida, no lo que en verdad existió, sino lo que una vez imaginado posee una plenitud

---

<sup>156</sup> Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, p. 32. “Literatura mexicana (1910-1960)”, en Martínez y Domínguez Michael, *Literatura mexicana del siglo XX*, p. 41.

<sup>157</sup> Valle-Arizpe comenta al respecto: “El colonialismo para mí fue una sustitución. Vivíamos los años tremendos, desastrosos de la Revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con los ojos puestos en el hoy, le di la espalda al presente y me instalé en los siglos de la Colonia. Fue indudablemente lo que ahora llaman acto evasivo.” Emmanuel Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (México: Empresas Editoriales, 1965), p. 159. *Protagonistas de la literatura mexicana* (México: Eds. del Ermitaño/SEP, 1986), p. 191. Jiménez Rueda, a su vez, complementa la idea: “El “Colonialismo” respondió al estado de ánimo de un momento determinado. Era un poco evasión del lapso revolucionario, encaminado hacia mundos estables y apacibles.” Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 169. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 203.

desbordante. No sólo se rechaza el presente, sino aquella parte del pasado que les incomoda, y, en última instancia, cualquier verdad histórica. Son utopistas-hacia-atrás. Se evaden de toda “imperfección.”<sup>158</sup>

Asumen una actitud evasiva ante los sucesos históricos de su presente por cuanto éste tiene de caótico, no por cuanto puede destruir o generar, y una clara postura estética:

Nos afanábamos en la búsqueda de una raíz mexicana. Habíamos quedado aislados de Europa por la Revolución y la primera Guerra Mundial: no llegaban a México libros, ni revistas, ni obras teatrales. [...]. Comenzamos a bucear en lo propio. Cada quien lo hizo de acuerdo con su propio temperamento. Esa inmersión en lo nuestro explica la poesía de López Velarde. Así como el autor de *Zozobra* encuentra la provincia, nosotros encontramos la Colonia. La música con Manuel M. Ponce se torna mexicana. La pintura con Saturnino Herrán aporta el germen que dará, corriendo los años, origen al muralismo, movimiento nutrido, por otra parte, en la corriente ideológica de la Revolución.<sup>159</sup>

Esa postura, abonada por el espanto ante los acontecimientos bélicos, y sus excesos, y por la falsa apreciación de lo novohispano como la única y verdadera “raíz mexicana”, “lo propio”, “lo nuestro”, privilegió las historias, personajes, ambientes y atmósferas de la Nueva España, sin desechar, aunque con menos ejemplos, las de los siglos XIX y XX, entre ellas las de la re-

---

<sup>158</sup> Monsiváis, “En el centenario de Genaro Estrada”, en Estrada, *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas*, p. VII.

<sup>159</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, pp. 169-170. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 203.

volución. Fue una “huida hacia el pasado”, desde la perspectiva de Valle-Arizpe, o un viaje en busca del paraíso perdido, desde la óptica de Jiménez Rueda, para afirmar lo nacional, “enriquecer la lengua que manejaban los escritores” a principios de la vigésima centuria y “dotar a la prosa y al verso de cierto ritmo y cierta elegancia que en años anteriores no era frecuente encontrar”;<sup>160</sup> fue ambas actitudes, como pudo serlo también de búsqueda de la anhelada utopía-hacia-adelante, tal cual se advierte, por momentos, en alguno de los estridentistas.

De los señalamientos en torno a los colonialistas, uno no se presta a controversia: casi nada formal aportaron. La estructura de sus historias responde al principio de la linealidad aristotélica, quebrado sólo por el ingreso de una sola analepsis, es decir, a partir de un presente narrativo, el narrador va hacia el acontecimiento anterior más lejano y, después, avanza, casi sin ruptura temporal alguna, hasta el punto inicial, donde se produce el cierre de la diégesis. Este modelo tuvo tres variantes: una cuando el retorno al presente narrativo implicó un desarrollo de éste; otra cuando ese regreso era suspendido por momentos para tornar a la base de arranque, creándose un contrapunto entre el hoy y el ayer narrativos; una más cuando el presente sirvió de marco a otra historia, con la cual, por lo común, mantenía escasas ligas, impidiendo así la emergencia del maravilloso recurso de las cajas chinas. Era el tradicional arte de narrar, a cargo de un contador omnisciente, pocas veces substituido por la voz de un personaje, por lo general con escasa participación en la intriga.

Con esos limitados recursos, arribó, a veces, un narrador taimado, burlándose de los personajes y sus acciones, hábil en cuanto al engarce de su historia con las de algu-

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 171. *Ibid.*, p. 204.

nos textos precedentes o en cuanto al manejo del suspenso, ya fuese al ocultar las causas de los hechos narrados, ya al proponer un secreto cuyo develamiento se guardará hasta el momento de la clausura diegética. Tal habilidad, sin embargo, fue corroída por varias debilidades: las palabras aclaratorias, innecesarias para el sentido textual ya alcanzado; los excesivos paréntesis descriptivos —de vestuario, comidas, artesanías, rituales religiosos, costumbres cortesanas, datos históricos, etc.—, que detenían el curso de las acciones y la lucha de intereses de los protagonistas; la abrumante adjetivación antitética; el maniqueísmo en el diseño de los personajes; las constantes intervenciones del narrador para festinar o amonestar, con demasiada sensiblería, las acciones de sus héroes y las situaciones derivadas de éstas; y el barroquismo lingüístico,<sup>161</sup> tan apabullante que obliga a la ironía: “Cuando se juzga a las novelas colonialistas en relación con el placer que produce su lectura, lo único que puede decirse en justicia es que un poquito es delicioso, pero que basta con

---

<sup>161</sup> Genaro Estrada da cuenta de este defecto. Dice: su léxico está “hecho de giros conceptuosos y torturados, de olvidados arcaísmos, de frases culte-ranas, de gongorismos alambicados, que se desenrollaban como un laberinto, que llamaban a las cosas por tropos inverosímiles y que, cargados y recargados de adornos pasados y crujientes afectaban la resurrección de una lengua que nunca ha existido”. Genaro Estrada, *Pero Galín* (México: INBA, 1967), pp. 12-13. Véase *Obras. Poesía / Narrativa / Crítica*, ed. de Luis Mario Schneider (México: FCE, 1983), pp. 209-210. Rojas Garcidueñas, a su vez, comenta: “Pero no todo podía ser ganancia: esa misma aspiración a enriquecer el estilo, combinada con el tema colonial y con su ambiente, fue causa frecuente de un barroquismo que llevó a ciertos autores al empleo de arcaísmos y hasta de vocablos y locuciones de apariencia arcaica, pero que en realidad eran vocablos y modismos falsos, era una ‘fabla’ que pronto fue denunciada por los más avisados.” Brushwood y Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana*, p. 84.

un poquito.”<sup>162</sup> Y no obstante, las caídas narrantes, los defectos en el mundo narrado y los excesos de escritura no alcanzan a destruir, aunque sí a empañar, conquistas como el buen engarce de una leyenda (la de la calle de don Juan Manuel) con otra (la de la Llorona)<sup>163</sup> para fundir el material anecdótico de algunos cuentos; la convocatoria de lo insólito para alimentar el milagro o lo fantástico, así fuese éste el tradicional, con evidentes intenciones de crear atmósferas de terror; la sutil liga de la oralidad con el discurso narrativo.

Aunque fue un movimiento poco inclinado por lo contemporáneo, el colonialismo tuvo, sin embargo, representantes de avanzada: Noriega Hope apostó, aunque sin reflejarlo en sus técnicas narrativas, como sí lo hiciese, años más tarde, Gilberto Owen, con *Novela como nube*,<sup>164</sup> por un mundo poco conocido en México, en los inicios de los años veinte: el de Hollywood, cuyas entrañas conocía por haber trabajado como reportero en él; Monterde, con *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos*, puso en escena las sorpresas gestadas por la ironía, los guiños burlones de la parodia, las maravillas de la intertextualidad y la actitud lúdica, que habrían de ser cualidades de la narrativa del Arreola de *Varia invención* y *Confabulario*<sup>165</sup> y de la del Monterroso de *Obras completas (y otros cuentos)* y *La oveja negra y demás fábulas*.<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> John S. Brushwood, *México en su novela* (México: FCE, 1987), p. 326.

<sup>163</sup> Isabel Quiñónez recupera diversas versiones de estas leyendas en *De don Juan Manuel a Pachita la alfajorera. Legendaria publicada en la ciudad de México* (México: INAH, 1990).

<sup>164</sup> Gustavo Nanclares, “El cine como espacio intermedial en el discurso metapoético de la narrativa mexicana de vanguardia: *Novela como nube* de Gilberto Owen”, en *Texto Crítico*, nueva época, año X, núm. 20, pp. 81-100.

<sup>165</sup> Juan José Arreola, *Confabulario* (México: FCE, 1952).

<sup>166</sup> Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)* (México: UNAM, 1959). *La oveja negra y demás fábulas* (México: Joaquín Mortiz, 1969).



Uno por los universos narrados y otro por los recursos sutiles del divertimento literario fueron lo más logrado del colonialismo.

Noriega Hope, menos atrevido, formalmente hablando, que Monterde, no desdeñaría, sin embargo, algunas de las conquistas modernas: creó parodias de la novela de aventuras; cuentos y minicuentos secuenciales, urdidos éstos con finales sorprendentes; textos donde la intratextualidad es notoria, pues algunas de sus narraciones reenvían a otras de su primer volumen de brevedades, *La inútil curiosidad*, y donde lo metaficcional predomina, en su variante autorreferencial, al remitir a los problemas de la creación literaria y a algunos aspectos de la vida del autor y sus amigos. Con estos recursos, más otros venidos de la narrativa tradicional, dio cuenta de la multiculturalidad fronteriza, plagada ya de inmigrantes en busca del dorado sueño cinematográfico, y del juego de simulaciones y realizaciones vitales de quienes medraban en el ámbito hollywoodense. En éste, priman las heroínas y los héroes del celuloide, los directores, los inversionistas, los inventores de efectos especiales, los publicistas, los guionistas, el *latin lover*, los dobles, los raros, algunos insulsos norteamericanos, incapaces de percibir sus orígenes multiculturales, todos ellos maculados por la pérdida de identidad, la farsa, la corrupción, el éxito fugaz, el fracaso definitivo, el racismo, la locura, el alcohol, las drogas, la lenta y pausada decadencia, la violencia, las traiciones, la doble moral, la frivolidad, el egoísmo. Entre la multifacética turba de nocturnas aves, destaca Noriega Hope a los chicanos, con el espanglish en los labios y el acendrado nacionalismo a cuestas; a los temporales emigrantes mexicanos, exhibiendo grandes dosis de machismo y malversando honras; a la bella e independiente México-norteamericana, arquetipo de la gringa a la cual todos desean llevarse a la cama, figura usual en la posterior narrativa mexicana, como puede observarse en “El

desvalido Roger”, de Enrique Serna,<sup>167</sup> y en “De contrabando”, de Fidencio González Montes.<sup>168</sup> Todos estos habitantes del escenario hollywoodense disfrutaban o sufrían el espejismo. Sus compañeros son el telégrafo, el teléfono, el gramófono, el periódico, la fotografía, el cine, el jazz, el fox-trot, el blues, el whisky, la ginebra, el tabaco, la cocaína, con los cuales apenas paliaban soledades, desencantos, frustraciones. Todos fueron criaturas de osado narrador, puente, ni más ni menos, entre su grupo, los colonialistas, y el emergente en los inicios de los años veinte, los estridentistas: “La suya es obra de transición entre los escritores de su época y los modernos cuentistas, que abandonan el colonialismo para ensayar nuevos y palpitantes temas.”<sup>169</sup>

Francisco Monterde, a su vez, será tenaz minero a quien vetas nuevas ofertarán maravillas. La técnica del intertexto le abrirá los secretos de los bestiarios, la parodia, la ironía, el humor. Evitando moralejas o amonestaciones; trastornando planteamientos y finales; recuperando la añeja palabra para darle impensada savia, reformulará, lúdicamente, el antiguo cuento infantil o la gastada fábula, “‘tortura’ de los alumnos”;<sup>170</sup> los intemporales cantos griegos o las bellas leyendas rumanas; los mitos germánicos o los cuentos populares daneses; las excelentes novelas inglesas o irlandesas del siglo XVIII. Convertidos en joyas de la miniatura o de la “microscopía”,<sup>171</sup> estos textos preexistentes serán hervidero de

---

<sup>167</sup> Enrique Serna, *Amores de segunda mano* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1991), pp. 17-38. *Amores de segunda mano* (México: Cal y Arena, 1994), pp. 19-36.

<sup>168</sup> Fidencio González Montes, *Arqueros que apuntan al sol* (México: Plaza y Valdés, 1988), pp. 19-34.

<sup>169</sup> Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, p. 100.

<sup>170</sup> Monterde, *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos*, p. xviii.

<sup>171</sup> Reyes, “Delicioso viaje”, en *ibid.*, p. xiv.

sorpresas: las palomas perecerán, con orgullo, ante el insaciable gavián, electo rey por ellas mismas; el burro aprenderá a tocar la flauta para revelar las delicias del arte sonoro a su comunidad, cuyos miembros, burros al fin, desdeñarán, desdén que, unido al de los humanos, dará pie a la mofa de los hombres, que asumen como casualidad la madurez estética del asno, venida de tenaz aprendizaje; el lobo cambiará sus hábitos alimenticios y se volverá vegetariano; el astuto gato terminará de limpiabotas; la bella durmiente despertará momentos antes de que el príncipe salvador, con el cual soñaba, la bese; el pegaso, venido a tierra, servirá a ingenioso constructor para crear una imitación mecánica, con la cual, ya patentado el supuesto invento, habrá de ganar loas y fama; el príncipe rumano, tras padecer las molestias innumerables de su conversión en rana, logrará integrarse a la cotidianeidad de los batracios, sólo para, de inmediato, topar con la princesa que habrá de desencantarlo; Genoveva de Bramante, a fuerza de recontar su cruel sino, venido de las villanías de Golo, el frustrado agresor sexual, y de la incomprensión de Sigfrido de Simmerch, el iracundo esposo, terminará por hartar a su auditorio, que, sigilosamente, y aprovechando la vejez de la obsesa narradora, se retirará poco a poco del recinto donde el reiterado relato los apabulla; el patito feo no sufrirá el rechazo de su especie, será ahora el donante de solitario escritor de cuentos infantiles, quien, con una de las plumas albeas del ahora cisne, creará la historia del patito feo, primero atroz, por culpa del racismo, después gozosa, merced al reconocimiento de su verdadera identidad; Alicia narrará a la hermana menor sus aventuras, indicándole que los detalles olvidados los recuperará, en su momento, Lewis Carroll. Con algunos de los recursos de la metaficción, Monterde alcanzaba los propósitos previstos para *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos*: “prolongar algunos de los cuentos –con un epílogo sin duda

innecesario, pero solicitado por esa voz que inquiere lo que pudiera acontecer a los personajes”; “insistir, humorísticamente o irónicamente, en breves detalles; ampliar un pasaje; detenerse un instante más en la minúscula escena preferida.”<sup>172</sup> Incluso, anticipaba la oferta de que el lector participara en el acto creador y en el espíritu lúdico de lo literario al proponerle, “a quien tenga en sus manos este libro, que lo abra al azar y lea hoy una fábula sin moraleja, mañana un final de cuento”,<sup>173</sup> oferta notoria en el Julio Cortázar de *Rayuela*. Era ya una estética lejana del colonialismo —*Fábulas sin moraleja y finales de cuentos* tuvo su edición príncipe en 1942—, si bien no ajena a ella, sobre todo si se recuerda la amplia cultura de los integrantes del movimiento, de donde se desprendió, sin duda, la apuesta por lo intertextual de Francisco Monterde, cuya obra total ejemplifica cómo un autor no sólo asume un especial modo de hacer literatura (la colonialista), sino que retoma también elementos estéticos aparentemente caducos (los románticos, los modernistas), o asume los de su tiempo (los de la de la revolución), o anticipa los de un próximo o lejano porvenir (los empleados por Arreola, Monterroso, Samperio).

Si la actividad creadora de Romero de Terreros, Valle-Arizpe, Godoy, Horta, Jiménez, Jiménez Rueda y Estrada ancló preferentemente en el mundo novohispano, recuperando “un pasado nacional por muchos conceptos grande y espléndido”,<sup>174</sup> y en las buenas maneras literarias, alejándose de lo experimental, la de Noriega Hope y Monterde rebasó los límites del movimiento hasta surcar aguas vírgenes o casi vírgenes: el primero al incidir en el complejo universo hollywoodense y el segundo

---

<sup>172</sup> Monterde, *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos*, p. xxix.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. ix.

<sup>174</sup> Brushwood y Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana*, p. 84.

al tomar recursos poco usuales en su tiempo, como la intertextualidad, la ironía y el humor. Estos aportes, aun cuando se optara por olvidar otros, serían suficientes para justipreciar mejor a los colonialistas. Y si aún no fuesen convincentes estas conquistas, bastaría entonces con recordar el papel altamente significativo, para la historia literaria, de Noriega Hope y Monterde, cuya obra ligó a “los escritores de su época y los modernos cuentistas, que abandonan el colonialismo para ensayar nuevos y palpitantes temas”,<sup>175</sup> entre esos escritores, los cuentistas del estridentismo.

Para cuando el estridentismo nace, “en los últimos días del mes de diciembre de 1921, con la aparición de la hoja volante *Actual N° 1*”,<sup>176</sup> el movimiento colonialista gozaba de cabal salud, con libros como *Visionario de la Nueva España. Fantasías mexicanas*, de Genaro Estrada, *El tango de Gaby*, de Manuel Horta, y *Constanza*, de Guillermo Jiménez. Sin embargo, la apuesta estética de los integrantes del movimiento no acordaba ya ni con las exigencias de la época, ni con las búsquedas creadoras de las vanguardias, dispuestas, como bien señala José Luis Martínez respecto del estridentismo, a exaltar “el maquinismo del mundo moderno –locomotoras, puentes, fábricas, muelles, trasatlánticos y las ‘blusas azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante’ [...]–, el cosmopolitismo y una ‘emoción personalísima’” y a “expresar la ‘belleza del siglo’”.<sup>177</sup> Era la hora de continuar en el intento, hasta agotarse y morir, o de transformarse y seguir los

---

<sup>175</sup> Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, p. 100.

<sup>176</sup> Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (México: CNCA, 1997), p. 41. En esta edición, se reúnen *El Estridentismo o una literatura de la estrategia* –(México: INBA, 1970)– y *El Estridentismo. México 1921-1927* –(México: UNAM, 1985).

<sup>177</sup> Martínez, “Literatura mexicana (1910-1960)”, en Martínez y Domínguez Michael, *Literatura mexicana del siglo XX*, p. 57.

dictados de una vida de vértigo y descubrimientos tecnológicos e industriales, compañeros de una nueva cultura. La mayoría de los colonialistas optó por la primera alternativa; Monterde y Noriega Hope eligieron la segunda, si bien aquél no renunció a sus orígenes. Esta decisión a favor de lo actual, alimentada por su experiencia como reportero y cronista en Hollywood, ligó a Noriega Hope con el grupo emergente: los estridentistas:

A principios de 1920, en marzo 4, para revitalizar el semanario *El Universal Ilustrado* se nombró director a Carlos Noriega Hope, que volvía a México después de una estancia en Estados Unidos, y que se había distinguido por sus crónicas cinematográficas, reportajes y artículos. Ese mismo año aparece, dirigido por Pedro Malabehar, otro semanario titulado *Zig-Zag* que duró sólo dos años. Con la desaparición de este último, en junio de 1922, a raíz de una huelga de la impresora de la revista, *El Universal Ilustrado* asume el primer puesto en el periodismo más relevante de la época. El espíritu juvenil del director, abierto a todas las tendencias nacionales e internacionales tanto artísticas como políticas, y rodeado de un grupo activo de redactores y corresponsales, permitió que las páginas de *El Universal Ilustrado* sirviesen para la propagación de las nuevas ideas estéticas. Con la distancia que da el tiempo puede sacarse en conclusión que el estridentismo no hubiera logrado la difusión que tuvo, si no hubiese estado Noriega Hope al frente de *El Universal Ilustrado*. Es conveniente aclarar que, sin excepción, todos los estridentistas cuando recuerdan al semanario de aquellos años, lo hacen con agradecimiento por haber sido la única tribuna del periodismo mexicano que acogió con simpatía sus ideas renovadoras.<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 59.

No fue la actividad de difusor y simpatizante el único vínculo: la impronta del cosmopolitismo, el gusto por la modernidad cultural (el cine mudo, el jazz, el fox-trot), el reconocimiento del valor de ciertos logros técnicos (el telégrafo, el teléfono, el gramófono), el impacto de la masa sobre el individuo, la importancia de las ciudades para las creaciones literarias, llevaron a diálogo la obra de Noriega Hope y, por ejemplo, la de Arqueles Vela, cuya obra primera —y prologándola—, *La señorita Etcétera* (1922), diera a conocer aquél,<sup>179</sup> antes, incluso, de editar sus textos más ambiciosos: *La inútil curiosidad* (1923) y *El honor del ridículo* (1924). Así pues, no sólo fueron contemporáneos los colonialistas y los estridentistas, sino también, en algunos casos, colaboradores cercanos y, sobre todo, osados intérpretes de una realidad transformándose a ritmo de fox-trot.

Entre 1921 y 1927,<sup>180</sup> los estridentistas tomaron por asalto la palabra. Su literatura, en diálogo y controversia con la es-

---

<sup>179</sup> “El 3 de noviembre de 1922 *El Universal Ilustrado* comenzó a publicar un suplemento titulado *La novela semanal*, dentro de las importantes renovaciones que Noriega Hope introdujo a la revista. En el número siete, correspondiente al 14 de diciembre de 1922, se publica *La señorita Etcétera*, ‘novela inédita’ de Arqueles Vela.” *Ibid.*, p. 63.

<sup>180</sup> Schneider determina el periodo estridentista a partir de dos sucesos. 1) “En verdad el estridentismo nace e irrumpe en los últimos días del mes de diciembre de 1921, con la aparición de la hoja volante *Actual N° 1*, redactada y firmada por Manuel Maples Arce y apoyada por un ‘Directorio de Vanguardia’, posiblemente extraído de algunas revistas de la vanguardia internacional.” *Ibid.*, p. 41. 2) “Es indudable que la caída del gobierno del general Jara en Veracruz señala la terminación del Movimiento Estridentista.” *Ibid.*, p. 211. Ya había indicado: “En 1928, y ya desintegrado el grupo estridentista, Germán List Arzubide regresa nuevamente a Xalapa, casi un año después de la caída del gobierno del general Jara.” *Ibid.*, p. 185. Se puede aceptar la propuesta, indicando sólo que la desintegración de un grupo no necesariamente liquida un “impulso estético”, como determina Schneider. *Ibid.*, p. 211. Ejemplo de ello es la obra posterior de Arqueles Vela, *Cuentos del día y de la noche* (1945) y *Luzbela. Novelerías* (1966), la

tética del futurismo, unanimismo, dadaísmo, creacionismo y ultraísmo,<sup>181</sup> deseaba dar cuenta del contradictorio mundo de la modernidad, simultáneamente ilusionado por el progreso científico, técnico e industrial y avasallado por la certeza de que ninguna conquista en esos ámbitos podría concretarle al hombre la antiquísima utopía de ser feliz consigo mismo y con los otros. Eran plenamente conscientes de habitar una modernidad dual, a un tiempo halagüeña y hostil, descrita con certeza, años más tarde, por Marshall Berman “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. [...]. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire.»”<sup>182</sup> Evodio Escalante, en *Elevación y caída del estridentismo*, al examinar el sentido de *Urbe. Super-poema bolchevique en cinco cantos*, de Manuel Maples Arce, puntua-

---

de Germán List Arzubide, *El robo de la mujer de Rubens. Cuentos de viaje* (1976), y la de Salvador Gallardo Dávalos, *La cartilla extraviada* (1978), alimentada aún por el estridentismo. Esta perspectiva sobre la continuidad de un movimiento estético más allá de los límites cronológicos establecidos por los estudiosos de la literatura puede advertirse en Evodio Escalante, cuando estudia la importancia de *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, de Xavier Icaza, para la narrativa estridentista: “Schneider sostiene que el estridentismo duró estrictamente seis años, de diciembre de 1921, cuando se publica el manifiesto de Maples Arce, a 1927, que es el año de la caída del Gral. Heriberto Jara del Gobierno de Veracruz. Un corte histórico tan tajante deja fuera de la jugada este texto de Icaza, que se publica un año después de la proclamada ‘liquidación del estridentismo.’” Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo* (México: CNCA/Ediciones Sin Nombre, 2002), pp. 93-94.

<sup>181</sup> Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 35.

<sup>182</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (México: Siglo XXI, 2006), p. 1.



liza esa percepción dual de los estridentistas sobre su mundo y su tiempo: “el estridentismo se presenta como un movimiento progresista que, sin embargo, [...], resiste el progresismo. Se abraza la modernidad al mismo tiempo que se le teme, así sea de modo inconsciente.” Precisa después: “el estridentismo mexicano no cree en el progreso a ciegas, ni de modo incondicionado: se advierte al mismo tiempo el triunfo de la tragedia. El futuro también es oscuro, y abre el abismo de la contingencia, para decirlo de otro modo. Es prometedor y a la vez catastrófico.”<sup>183</sup> Promesa y catástrofe impactaron el intelecto y la fantasía de los estridentistas, llevándolos, por un lado, a la exaltación de los rascacielos, las locomotoras, los automóviles, el telégrafo, el cinematógrafo, el ascensor eléctrico, los letreros luminosos, los semáforos, en los cuales advertían el continuo renovarse de la existencia, mas esta vez mediante la creatividad humana, y, por otro, al cuestionamiento de estas presencias —cuyo centro vital era “la ciudad, la gran urbe, la metrópoli de hierro y cemento”—<sup>184</sup> como la única vía para alcanzar el bienestar del hombre y la naturaleza, el equilibrio entre uno y otra.

Esta evaluación contradictoria de la realidad mexicana de los años veinte tamizó la narrativa breve de Xavier Icaza,<sup>185</sup> Salvador Gallardo Dávalos,<sup>186</sup> Germán List Arzubide<sup>187</sup> y

---

<sup>183</sup> Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, p. 54.

<sup>184</sup> Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 52.

<sup>185</sup> Xavier Icaza, *Gente mexicana*, pról. de Daniel Cossío Villegas (Xalapa: Tip. Vda. e Hijos de A. D. Lara, 1924). *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, maderas originales de Ramón Alva de la Canal (México: Cvltvra, 1928).

<sup>186</sup> Salvador Gallardo Dávalos, *La cartilla extraviada*, pról. de Miguel Donoso Pareja (México: Eds. Tierra Adentro, 1978).

<sup>187</sup> Germán List Arzubide, *¡Mueran los gachupines! Relatos históricos del vivir contemporáneo* (Puebla: 1924). *El robo de la mujer de Rubens. Cuentos*

Arqueles Vela,<sup>188</sup> una narrativa a dos voces: la del estridentismo como vanguardia, inclinada a las osadías técnico-temáticas, y la del estridentismo socio-político, afecta a la crítica, la rebeldía, el reclamo, ambas voces, en ocasiones, entrelazándose discretamente. En la primera vertiente, puede ubicarse *La señorita Etcétera*, *El café de nadie. Novelas* (1926) y *Cuentos del día y de la noche* (1945), *Luzbela. Novelerías* (1966) de Vela; *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz* (1928), de Icaza; *El robo de la mujer de Rubens. Cuentos de viaje* (1976), de List Arzubide; *La cartilla extraviada* (1978) de Gallardo Dávalos; en la segunda, *¡Mueran los gachupines! Relatos históricos del vivir contemporáneo* (1924) y *Arcoiris de cuentos mexicanos* (1991),<sup>189</sup> de List Arzubide; *Gente mexicana*

---

*de viaje* (México: Costa-Amic, 1976). *Arcoiris de cuentos mexicanos* (México: Universidad Obrera, 1991).

<sup>188</sup> Arqueles Vela, *La señorita Etcétera*, pról. de Carlos Noriega Hope (México: *El Universal Ilustrado*, 1922). *El café de nadie. Novelas* (Xalapa: Eds. de la Revista Horizonte, 1926). *Cuentos del día y de la noche* (México: Ed. Don Quijote, 1943). *Luzbela. Novelerías* (México: Ed. Costa-Amic, 1966).

<sup>189</sup> En *Arcoiris de cuentos mexicanos*, List Arzubide reúne ocho de los nueve cuentos de *El robo de la mujer de Rubens. Cuentos de viaje* –sólo queda fuera el dedicado a París: “Conversando con George Sand”– y nueve “Cuentos de la Revolución”, como nomina al segundo apartado del volumen. Cuatro de ellos habían sido ya publicados: “Pared de adobes” –en Enrique Barreiro Tablada y otros, *Hacia una literatura proletaria*, pról. de Lorenzo Turrent Rozas (Xalapa: Eds. Integrales, 1932), pp. 45-48–, “Denuncia”, “La tierra de todos” –en Ermilo Abreu Gómez y otros, *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*, sel., pról. y notas bibliográficas de José Mancisidor (México: Nueva España, 1946), pp. 459-464 y 465-467, respectivamente– y “Es la Revolución” –en *Revista Mexicana de Cultura* (México, Suplemento Dominical de *El Nacional*, 21 de noviembre de 1954), núm. 399. Véase también Ermilo Abreu Gómez y otros, *Anuario del cuento mexicano 1954*, “Los anuarios del INBA” de Miguel Álvarez Acosta, adver. de Andrés Henestrosa (México: INBA, 1955), pp. 281-300.

(1924) y *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, de Icaza.

Por la ruta vanguardista, Icaza retomaría la tradición del quiebre de las fronteras genéricas, nacida cuando José Joaquín Fernández de Lizardi diese a conocer “Ridentem dicere verum, ¿quid vetat?”<sup>190</sup> y “Los paseos de la Verdad”,<sup>191</sup> donde lo periodístico y lo narrativo se mezclan. No se trata de una novedad para la historia literaria mexicana —desde Fernández de Lizardi hasta Icaza, la ruptura de las fronteras genéricas ha sido una constante,<sup>192</sup> como puede advertirse en algunos de los textos narrativo-periodísticos de Juan Díaz Covarrubias,<sup>193</sup> en los cuentos-crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera<sup>194</sup> o en los cuentos-ensayos de Julio Torri—,<sup>195</sup> mas sí de una apuesta atrevida en un periodo, el de los años veinte, dominado aún por la

---

<sup>190</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, “Ridentem dicere verum ¿quid vetat?”, en *El Pensador Mexicano* (México, Imp. de María Fernández de Jáuregui, 1 de noviembre de 1814). *Obras III – Periódicos*. *El Pensador Mexicano*, recopil., ed. y notas de María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky (México: UNAM, 1968), pp. 463-475.

<sup>191</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, “Los paseos de la Verdad”, en *Alacena de Frioleras* (México, Imp. de María Fernández Jáuregui, 3 de agosto de 1815). *Obras IV – Periódicos*. *Alacena de Frioleras / Cajoncitos de la Alacena / Las sombras de Heráclito y Demócrito / El conductor eléctrico*, ed., notas y pres. de María Rosa Palazón, pres. de María del Carmen Millán (México: UNAM, 1970), pp. 102-130.

<sup>192</sup> Cuando Vela da a conocer, en 1926, *El café de nadie. Novelas*, e Icaza, en 1928, *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, otro transgresor de las fronteras genéricas, Carlos Díaz Dufoo (Hijo), poco estudiado, pero clave en la historia literaria mexicana, da a conocer, en 1927, sus cuentos-epigramas.

<sup>193</sup> Juan Díaz Covarrubias, *Obras completas*, est. prel., ed. y notas de Clementina Díaz y de Ovando (México: UNAM, 1959), t. II.

<sup>194</sup> Varios de esos cuentos-crónicas fueron publicados entre 1877 y 1895. Véase Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos*.

<sup>195</sup> Véase Torri, *Ensayos y poemas*.

narrativa de los colonialistas, recatada, pudorosa, con vestido hasta el huesito del tobillo. El atrevimiento venía de combinar, en un solo espacio literario, el de *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, tres modalidades genéricas (el cuento largo o novela corta, la relación y el retablo), de origen diverso: la literatura, la historia, la plástica y la arquitectura, agregándoles, además, ingredientes del corrido, el teatro, la mojiganga y el discurso radiofónico. Era, pese a los antecedentes, una audacia, un osado experimento creativo, distinto del simple acto provocador de Vela cuando subtítulo su colección *El café de nadie* como “novelas”, siendo, en verdad, por su historia, intriga, escasos personajes, concentración espacio-temporal, únicamente tres cuentos, excelentes o de buena factura, pero cuentos, al fin. Icaza no sólo asume el espíritu lúdico de los estridentistas, viola también las fronteras de los géneros y gesta una de las obras mexicanas más logradas dentro de la técnica del hibridismo, convirtiéndose, así, en uno de los practicantes maduros de esta modalidad literaria.

Otra marca del vanguardismo estridentista se halla en la estructura discontinua, fragmentaria, de las historias, venida del uso de constantes analepsis y prolepsis: se oculta la liga causa-efecto para dar lugar a una serie de piezas narrativas más o menos autónomas, que al unirse, merced a la participación del lector, revelan una linealidad diegética, como en “El café de nadie”<sup>196</sup> o “La señorita etc.”,<sup>197</sup> de Vela; se diseña un suceso narrativo central que se convierte en punto

---

<sup>196</sup> Arqueles Vela, *El café de nadie. Un crimen provisional. La señorita etc.* (México: CNCA, 1990), pp. 9-33. *Cuentos del día y de la noche* (México: Eds. Botas, 1962), pp. 233-260.

<sup>197</sup> *La señorita Etcétera* se convirtió en “La señorita etc.” al integrarse a la colección *El café de nadie* y, después, a *Cuentos del día y de la noche*. Vela,

de confluencia de las acciones de varios de los personajes implicados; se crea un retablo en el cual los diversos actores traídos a escena permiten reconstruir una historia, como lo ejemplifica, en los dos últimos casos, *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, de Icaza. Estos juegos estructurales con la diégesis facilitaron, sin duda, el diseño de los cuentos secuenciales de Vela, “Un crimen sin nombre” y “Un crimen provisional”, contenidos en *El café de nadie* y *Cuentos del día y de la noche*, respectivamente, amén de los protagonizados por la chiquilla, la burguesita y Androsio en *Cuentos del día y de la noche*, antecedidos todos por “Ridentem dicere verum, ¿quid vetat?” y “Los paseos de la Verdad”, de Fernández de Lizardi, o por “Pierrot enamorado de la gloria”, “Pierrot y sus gatos”, “Las nupcias de Pierrot”, “El gesto de Pierrot”, “Caprichos de Pierrot” y “Pierrot sepulturero”, de Bernardo Couto Castillo.<sup>198</sup> Los creadores del estridentismo vanguardista complementarán el quiebre de las fronteras genéricas, la aparente discontinuidad diegética y los cuentos secuenciales con la metaficcionalidad, en sus variantes de conciencia sobre

---

*El café de nadie. Un crimen provisional. La señorita etc.*, pp. 55-70. *Cuentos del día y de la noche*, pp. 280-295.

<sup>198</sup> Bernardo Couto Castillo, “Pierrot enamorado de la gloria (Cuento en cuatro escenas)” (México, *El Nacional*, 5 de agosto de 1897), año XX, t. XX, núm. 31. “Pierrot y sus gatos” (México, *El Mundo Ilustrado*, 12 de junio de 1898), t. I, núm. 24. “Las nupcias de Pierrot” (México, *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, enero de 1899), año II, núm. 1. “El gesto de Pierrot” (México, *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, noviembre de 1899), año II, núm. 11. “Caprichos de Pierrot” (México, *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, primera quincena de octubre de 1900), año III, núm. 19. “Pierrot sepulturero” (México, *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, primera quincena de mayo de 1901), año IV, núm. 9. *Asfódelos y otros cuentos de Bernardo Couto Castillo*, pról. y comp. de Víctor Hugo Varela Loyola (Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1995). Tesis inédita. *Cuentos completos*, pról. de Ángel Muñoz Fernández (México: Factoría, 2001).

el proceso creador –por ejemplo, quien narra anticipa la lógica del desarrollo de la historia, ofreciendo, incluso, una síntesis de la misma (Icaza) o suspende el cierre de la anécdota, por considerarlo innecesario (List Arzubide)–; de conciencia del dominio del demiurgo sobre el destino de sus creaturas (Icaza); de conciencia del personaje sobre la omnipotencia de su creador, cuya voluntad y decisiones acata, no sin amonestarlas (Icaza); de integrar al mundo textual múltiples personas y referentes histórico-culturales, propios a la vida del autor (Vela y List Arzubide).<sup>199</sup> Y junto a estos ingredientes, verdaderos atrevimientos formales de los estridentistas, se hallan los juegos intertextuales, paródicos, humorísticos, burlescos, complemento de los ricos veneros de la lengua popular, con su intensa carga de groserías y doble sentido (Icaza), usados con la similar libertad y precisión estética que emplearían, muchos años más tarde, algunos de los cuentistas de la Onda, como Parménides García Saldaña<sup>200</sup> y José Agustín.<sup>201</sup> El manto y la corona de la lengua popular tendrán

---

<sup>199</sup> Vela, en “El café de nadie”, hace referencia a varios de sus compañeros de generación y a algunos admirados creadores de la época (Carlos Noriega Hope, Salvador Gallardo, Francisco Monterde, Gregorio López y Fuentes, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez), supuestos amantes, como él mismo en tanto autor dentro de su obra, de Mabelina, la protagonista del cuento; List Arzubide incorpora como personajes de *El robo de la mujer de Rubens. Cuentos de viaje* a varios escritores europeos (George Sand, Nicolás Gogol, Antón Chejov, León Tolstoy, Leonidas Andreiev, Fiodor Dostoievsky, Máximo Gorki) y a varios personajes literarios (Sherlock Holmes, Watson, Simbad); incluso, pone en labios de Federico Chopin un halago a los estridentistas, cuya insolencia y atrevimientos supuestamente le han conquistado.

<sup>200</sup> Parménides García Saldaña, *El rey criollo* (México: Diógenes, 1971).

<sup>201</sup> José Agustín, *Inventando que sueño* (México: Joaquín Mortiz, 1968). *No hay censura* (México: Joaquín Mortiz, 1988). *Cuentos completos*, “Ahí les va esta introducción de vaqueros (o mejor bríncate estas páginas para empezar con lo mero bueno)” de Luis Humberto Crosthwaite (México: Random House Mondadori, 2007).

su dique en una escritura poética afecta al uso del oxímoron y la sinestesia, que recuperó para las brevedades mexicanas las osadías pictográficas de José Juan Tablada, notables en *La señorita Etcétera*, el primer texto narrativo de la vanguardia hispanoamericana,<sup>202</sup> y “El viaje redondo”, dos de los cuentos más estridentistas de Vela. Incluso, y es otra osadía en los experimentos y conquistas de estos creadores, los recursos retóricos abonaron la emergencia de una escritura moderna — que reúne campos semánticos aparentemente inconciliables,<sup>203</sup> que crea neologismos para nombrar nuevos rostros, nuevas realidades—, una escritura comprimida, relampagueante, económica, de ritmos cortantes, de imágenes superpuestas, derivada de la “técnica rápida y sintética del *Chauve Souris*”<sup>204</sup> o “teatro ruso de murciélago, que habría conocido Luis Quintanilla

---

<sup>202</sup> “Katharina Niemeyer observa que *La señorita Etcétera* es ‘la primera novela vanguardista hispanoamericana’, y que se publica justamente en el *annus mirabilis* de la vanguardia en Europa y Latinoamérica. Esto quiere decir que se adelanta a *Escaleras melografiadas* (1923) de César Vallejo, a *El habitante y su esperanza* (1926) de Pablo Neruda y a *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, para no mencionar los textos en prosa de sus colegas de Contemporáneos. *La llama fría* de Gilberto Owen es de 1925, *Novela como nube* del mismo autor, de 1926, y *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia de 1928.” Cit. por Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, pp. 77-78. Véase, para la propuesta de *La señorita Etcétera* como primera novela vanguardista, Katharina Niemeyer, “Acerca de la modernidad en la novela vanguardista hispanoamericana”, en Inke Gunia y otros, *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX* (Berlín: Tranvía-Verlag Walter Frey, 2000), p. 311.

<sup>203</sup> Fueron construcciones escriturales usuales de los estridentistas ejemplos como “Nadie comprendía su extraña meteorología”; “ideaciones pornográficas”; “interseccionadas de sonrisas”; “se aletargan sobre la *chaise-longue* de sus remembranzas”.

<sup>204</sup> Xavier Icaza, *La revolución y la literatura* (México: Conferencias del Palacio de Bellas Artes, 1934). Cit. por John S. Brushwood, “Las bases del vanguardismo en Xavier Icaza”, en Xavier Icaza, *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica*

durante una estancia en París y adaptado en México a mediados de la década de los veinte”.<sup>205</sup>

Con la osada escritura,<sup>206</sup> los desbordes genéricos, las rupturas diegéticas, la práctica del cuento secuencial y la convocatoria de los recursos metaficcionales se hallan también historias plenas de absurdos burocráticos; de corrupciones e influyentismo; de mojigatería, hipocresía, doble moral individual y máscaras sociales; de realismo y onirismo entremezclados; de desamor y soledades; de pesimismo, incertidumbres, crisis existenciales; de tribulaciones y hostilidades; de machismo y misoginia, conviviendo con otras donde el individualismo es recusado para dar sitio a la solidaridad, la compañía, el diálogo; donde el tránsito de la adolescencia a la juventud se perfuma con alegrías, esperanzas, sueños; donde el cuerpo y sus apetencias vencen fundamentalismos, censuras, conservadurismos, proponiendo el triunfo de la libertad, el erotismo, el afecto y la sexualidad. Son historias ubicadas en el espacio privilegiado por los estridentistas: la ciudad, a partir de ellos no sólo un escenario de las letras mexicanas, sino también una de las fuentes de los procesos interiores de héroes y heroínas. Si percibida como negritud, la ciudad aprisiona la existencia de seres con identidad inestable, malignos, mecánicos, hastiados, vanidosos, claudicantes, rutinarios, pesimistas, resentidos, solitarios, alcohólicos, drogadictos, casi fantasmas, cuyo

---

Veracruz, “Las bases del vanguardismo en Xavier Icaza”, de John S. Brushwood (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986), p. 13.

<sup>205</sup> Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, p. 98.

<sup>206</sup> Es una escritura surgida de la mezcla de la alta cultura y lo popular, antecedente de la poesía de los años cincuenta: la cultista, practicada por Jaime García Terrés, Rubén Bonifaz Nuño, Alí Chumacero, Tomás Segovia y Gerardo Deniz, y la anticultista, representada por Jaime Sabines y Rosario Castellanos. Véase José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana* (México: Katún, 1981), p. 229.



único refugio contra la ciudad agresora son los ámbitos públicos (cafés, departamentos alquilados), que ofrecen precarias intimidades, y para quienes la entrega amorosa es un riesgo y la soledad, un resguardo. Si asumida como luminosidad, la ciudad y su vértigo cobijan a seres intentando aprehender y comprender el sentido de una vida aparentemente caótica y paradójica, deseosos de entregarse al otro, de compartir soledades y venturas, de topar con lo extraordinario, de abrirse al amor, aunque implique posibles sufrimientos. Así pues, la ciudad, cualquier ciudad del mundo,<sup>207</sup> con su multiplicidad de planos espacio-temporales; diurna, sobre todo, o nocturna, hábitat de violadores o soñadores, de simples caminantes o gozosos *flâneurs*, es el centro de la modernidad, de la masa que absorbe al individuo, de lo conocido y lo raro, de lo viejo y lo nuevo, de lo caótico y lo ordenado; es el deslumbrante universo de ritmos cambiantes al cual mujeres y hombres deben integrarse, mimetizándose con él hasta el grado de perder, en ocasiones, la propia identidad; es el perfecto trazo de una avenida, el sórdido laberinto con luminarias descompuestas y el inesperado palimpsesto de culturas donde aman y sufren, actúan y recuerdan, proyectan y claudican incontables héroes y antihéroes<sup>208</sup> a quienes todo lo sólido se les desvanece en el aire, quedándoles en las manos sólo sus particulares historias urbanas y las mil y una historias de su urbe.

---

<sup>207</sup> Sí, cualquier ciudad del mundo: el Puerto de Veracruz (Icaza), el Distrito Federal o Madrid (Vela), Londres, París, Munich, Ginebra, Ámsterdam, Leningrado, Samarkanda, Varsovia o Cracovia (List Arzubide).

<sup>208</sup> Cuando Icaza crea Panchito Chapopote, en 1928, la figuras antiheroicas no eran inusuales en la cuentística mexicana. Muchas de ellas se hallan en los “malos” del primer romanticismo; otras más, en los personajes desquiciados, anómalos, psicópatas y sociópatas del modernismo. El antecedente más inmediato de Panchito Chapopote sería el alcohólico protagonista de “La encarnación del padre”, de Fernández Mac Gregor, incluido en *Mies tardía* (pp. 11-58).

Y en esas historias, la mujer tiene sitio principal; representa a todas las mujeres, tanto en “Campo de Flores”, de Icaza,<sup>209</sup> y en “París: Conversando con George Sand”, de List Arzubide,<sup>210</sup> como en la obra de Vela, quien la asume como esencia inasible, indescifrable; como detonadora de lo impreciso, insólito, extraño; como germen del deseo y las desesperaciones masculinas. Las niñas cargan el fardo de la orfandad y la ausencia de toda genealogía; las adolescentes y jóvenes son atractivas, sensuales, atrevidas, ingeniosas, libres, dispuestas a gustar y gastar la vida a manos llenas, inclinadas a amar a todos los hombres en uno solo; las maduras, por el contrario, llevan la mácula del tedio, la renuncia, la rutina, lo previsible, igual que las viejas, a quienes ni siquiera el ajado amor aguarda. Unas sobreviven, conquistan guiños, sonrían ante las sorpresas; otras transgreden, coquetean, gozan, bendicen pieles y miradas; unas más van por ahí, tras los harapos de una existencia gris y, por lo normal, sedente. En ocasiones, sobre todo las infantas, las adolescentes y las jóvenes, entrecruzan posibles destinos o desatinos con algunos varones. Si buenaventura les acompaña, éstos son locos irredimibles, que desafían el impuesto orden y las deplorables órdenes; buscan entender el significado de la existencia; incomodan a las buenas conciencias; gustan de la errancia y los excesos; apuestan por las leyes del azar, la magia y lo maravilloso. Por el contrario, si esas mujeres caen en las garras del mal, topan con hombres atribulados, vanidosos, soberbios, hostiles, para quienes el amor es una pereza; la vida, un suceso que debe explicarse a través del intelecto y no de la intuición.

---

<sup>209</sup> Xavier Icaza, *Gente mexicana*, “Invitación a tres textos de Xavier Icaza” de Abel Juárez Martínez (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990), pp. 57-80. Citaremos por esta edición.

<sup>210</sup> List Arzubide, *El robo de la mujer de Rubens. Cuentos de viaje*, pp. 17-29.

En ambas alternativas, esas niñas, adolescentes y jóvenes disfrutaban con intensidad del gozoso presente, sin ocuparse ni preocuparse del magro o abundante porvenir. Vela indaga y narra historias; percibe y cuenta la ciudad. Es ojo insomne tras la ventura o la desgracia. Goza las caricias de la urbe, mas no se extravía: ésta tiene también rostros golpeados por la infamia, ya femeninos, ya masculinos. Como lo harán más tarde López Moreno, con *Yo se lo dije al presidente*, Pérez Cruz, con *Si camino voy como los ciegos*<sup>211</sup> y *Borracho no vale*, Rosas Galicia, con *Pájaro en mano*, Ignacio Trejo Fuentes, con *Crónicas romanas*,<sup>212</sup> Josefina Estrada, con *Malagato*, y Eduardo Antonio Parra, con *Los límites de la noche y Tierra de nadie*, atenderá el cruel derrotero de los niños de la calle, los pepenadores de desgracias, los asesinos seriales, los ropavejeros y vagabundos, aunque sin acudir a la estética del realismo sucio o duro, con su lenguaje directo, crudo, y sus historias descarnadas, violentas, sórdidas. No podía acudir a esta estética, presente en algunos pasajes de *El Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi,<sup>213</sup> pues, hacia la década de los veinte de la vigésima centuria, el derrumbe humano y social, venidos de la cancelación de la esperanza que gobernantes corruptos, políticos oportunistas y privilegiados veniales impondrán a los mexicanos de fin de siglo, era apenas un presentimiento, conviviendo con el espejismo del futuro idílico prometido por la modernidad occidental, científica y tecno-

---

<sup>211</sup> Emiliano Pérez Cruz, *Si camino voy como los ciegos* (México: Delegación Cuauhtémoc del Distrito Federal, 1987).

<sup>212</sup> Ignacio Trejo Fuentes, *Crónicas romanas* (México: Diana, 1990).

<sup>213</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi y Justo Sierra O'Reilly, *Las primeras novelas. José Joaquín Fernández de Lizardi: El Periquillo Sarniento. Justo Sierra O'Reilly: Un año en el hospital de San Lázaro*, pres. de José Emilio Pacheco (México: Promexa, 1985).

lógica, y por el recientemente concluido movimiento revolucionario, espejismo que llevó a Vela a diseñar personajes atados a la desgracia, pero aún con fe en valores como la solidaridad, la bondad y el respeto por el otro.

Otra es la percepción de List Arzubide e Icaza. Para ellos, el supuesto progreso y bienestar de las sociedades modernas es una falacia, como bien lo demuestran las situaciones atroces del México posrevolucionario: pese a los cambios originados por el movimiento armado, persisten la injusticia social, el reparto desigual de la riqueza, el robo de la propiedad comunal, la burla de los derechos laborales y económicos de los obreros, la explotación de los productos campesinos, el usufructo perverso y desmesurado de los bienes del país, a manos de compañías transnacionales, facilitado por líderes demagógicos, políticos acomodaticios, burócratas de los altos cuadros de gobierno y serviles prestanombres nacionales. Por ello, ni pueden ser optimistas, ni crean, como Vela, personajes en los cuales aún anide la confianza en el porvenir; mas bien, se inclinan por el pesimismo social y por protagonistas campesinos, revolucionarios y viejos porfiristas rurales –cuya existencia atroz o plácida fue trastornada por la revolución de 1910– o por figuras antiheroicas –como el nuevo rico, el político trapacero, el ingenioso lambiscón, la astuta metriz, los hipócritas intermediarios–, dispuestas al engaño, el fingimiento, el oportunismo, la conveniencia, el atraco, presencias visibles de una más o menos lograda narrativa de denuncia, de crítica, de lucha, de “claro contenido político”, de “franca tendencia de izquierda”,<sup>214</sup> como lo será también, a principios de los años treinta, la de los cuentistas proletarios. Y así, obras como *¡Mueran los gachupines!* y *Arcoiris de cuentos mexicanos*,

---

<sup>214</sup> José Rojas Garcidueñas, “Estridentismo y Contemporáneos”, en *Revista de la Universidad* (México, UNAM, diciembre de 1952). Cit. por Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, p. 95.

de List Arzubide, o “La hacienda”<sup>215</sup> y *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, de Icaza, quien logró, según Escalante, “la mejor prosa política del estridentismo”,<sup>216</sup> anclarán en la vertiente socio-política del estridentismo, manteniendo, en el ejemplo de aquél, las búsquedas y logros de esa atrevida estética; serán ejemplo concreto de una postura ideológica que Icaza expondría años más tarde: “ya no vivimos en el tiempo del arte por el arte. Todos debemos luchar con la pluma por la transformación del mezquino y duro mundo contemporáneo. Los intelectuales deben de encabezar la cruzada”;<sup>217</sup> se convertirán, junto con sus autores, en las primeras muestras de la literatura comprometida del siglo XX mexicano, antecedidas, entre otras, por *Las minas y los mineros*, de Pedro Castera,<sup>218</sup> y “Dos revolucionarios”, de Ricardo Flores Magón.<sup>219</sup>

La presencia, pues, de los estridentistas en la cuentística mexicana, con sus tendencias vanguardista y político-social, fue muy significativa. Retomaron, además del compromiso social de Castera y Flores Magón, la perspectiva realista, de lengua tradición, la línea fantástica de los colonialistas y, más depurada, de los ateneístas, con el Reyes de “La cena”, la tendencia experimental del Torri de “Prólogo de una novela que nunca escribiré” y *Ensayos y poemas*, abriendo, así, amplias

---

<sup>215</sup> Icaza, *Gente mexicana*, pp. 37-55.

<sup>216</sup> Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, p. 93.

<sup>217</sup> Icaza, *La revolución y la literatura*. Cit. por Brushwood, “Las bases del vanguardismo en Xavier Icaza”, en Icaza, *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, p. 10.

<sup>218</sup> Pedro Castera, *Las minas y los mineros*, pról. de Ignacio Manuel Altamirano (México: Tipografía Literaria de Filomeno Mata, 1882).

<sup>219</sup> Ricardo Flores Magón, “Dos revolucionarios”, en *Regeneración* (Los Ángeles, California, 31 de diciembre de 1910), 4ª época, núm. 18, p. 3. *Obra literaria. Cuentos. Relatos. Teatro*, t. VI, pp. 29-31.

posibilidades creativas a los cuentistas futuros, algunas de las cuales, cincuenta años después de la década de los veinte, concretaron List Arzubide y Gallardo Dávalos, con *El robo de la mujer de Rubens. Cuentos de viaje y La cartilla extraviada*, respectivamente. En estos cuentarios, no hubo ya espacio para el soliloquio como una de las marcas del ser ciudadano, el primado de lo intelectual sobre lo intuitivo, lo afectivo y lo físico, los absurdos urbanos, la angustia del individuo oprimido por la masa, las zozobras amorosas, la equivalencia entre mujer y ciudad, la identidad inestable de los sujetos apabullados por las realidades modernas; sí lo hubo, en el caso de List Arzubide, para lo fantástico, lo onírico, el humor, la ironía, la burla, la parodia, la crítica de la falsa democracia mexicana y del influyentismo, el rechazo y condena de quienes se enriquecen empobreciendo al pueblo, los personajes históricos en franca convivencia con los literarios, los deslumbramientos del viajero y el *flâneur*, los gozosos intercambios y los bochorrosos equívocos desprendidos del encuentro de culturas, las perspectivas femeninas y feministas; también lo hubo, en el caso de Gallardo Dávalos, fiel a las tentativas y conquistas de la estética estridentista,<sup>220</sup> para la parodia historiográfica; la desacralización de mitos, leyendas, hechos y personajes históricos, obras y personajes literarios y religiosos; el divertimento lingüístico y el doble sentido; el juego creador, gracias a una cartilla empleada como instrumento pedagógico por un inno-

---

<sup>220</sup> Entre otros factores, la gran importancia concedida a “la metáfora; a la omisión de las frases medianeras, de los nexos gramaticales, los adjetivos inútiles, de lo ornamental; al uso del verso e imágenes sueltos; al predominio del verbo activo sobre el intransitivo”. Luis Leal, “El movimiento estridentista”, en *Movimientos de vanguardia en Iberoamérica* (México: Instituto Internacional de Literatura, 1965). Cit. por Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 213.

minado maestro de párvulos, empeñado en mostrar, empleando minicuentos, prosas versificadas, decálogos, cuentos, las innumerables traiciones, infidelidades, engaños, componendas políticas y familiares, expoliaciones, mentiras, asesinatos, robos, que han sido santo y seña del derrotero histórico de las culturas judía, griega, romana, española y mexicana. Ambos cuentarios, amén de sus valores técnico-temáticos, son muestra, por un lado, de la permanencia de una práctica estética (Gallardo Dávalos) y, por otro, de las transformaciones que sufre cuando alguno de los representantes de un grupo literario (List Arzubide) emprende nuevas aventuras, mas sin renunciar a los principios —osadía escritural, desbordes genéricos, rupturas diegéticas, recurrencia al cuento secuencial y a la metaficcionalidad, crítica social, denuncia de las aberraciones políticas, etc.— que dieron origen y consolidación a su movimiento; de cómo algunas obras del pasado aparentemente caduco hallan eco en obras posteriores —por ejemplo, *El robo de la mujer de Rubens. Cuentos de viaje* en *El mismo cielo*, de Hernán Lara Zavala,<sup>221</sup> y “La cartilla extraviada en *Las vocales malditas*, de Óscar de la Borbolla—,<sup>222</sup> aun cuando los creadores de aquéllas no tuviesen conocimiento de las de sus antecesores; de la importancia que, para las literaturas, tienen todos y cada uno de los esfuerzos por encontrar el sentido de las acciones y pasiones de hombres y mujeres. Ambos cuentarios, si bien muy lejanos de los tiempos en los cuales el estridentismo tuvo su nacimiento, auge y clausura, confirman la fuerza de dicha estética, en su momento, mejor cobijada por la obra de Icaza y Vela, y no exenta, desde luego, de notables caídas, extravíos y desmesuras.

---

<sup>221</sup> Hernán Lara Zavala, *El mismo cielo* (México: Joaquín Mortiz, 1987).

<sup>222</sup> Óscar de la Borbolla, *Las vocales malditas* (México: Ed. del autor, 1988).

Hacia 1927, cuando los estridentistas iniciaban sus periplos personales, la cuentística mexicana, pese a sus lauros, era todavía promesa de un futuro halagüeño. Casi tres décadas debían de transcurrir aún para arribar a la cima de la narrativa breve: *El llano en llamas*, de Juan Rulfo.<sup>223</sup> Ya existían cuentos mexicanos imprescindibles, inolvidables para cualquier cultura, mas eran escasos en los volúmenes de los ateneístas, colonialistas y estridentistas, como lo eran también en los conjuntos de los grupos coetáneos del estridentismo –los Contemporáneos, los cuentistas de la revolución y los cristeros– y en los de los siguientes –los proletarios, los indigenistas y los de lo popular–, si bien los ejemplos de altísima calidad aumentarían poco a poco con los autores atentos a los temas surgidos del movimiento armado de 1910. A este proceso de consolidación de la narrativa breve habían contribuido, entre 1925 y 1927, algunos de los Contemporáneos: Gilberto Owen con *La llama fría*,<sup>224</sup> Jaime Torres Bodet con “Avenida”<sup>225</sup> y Carlos Díaz Dufoo (Hijo) con *Epigramas*.<sup>226</sup> Posteriormente, de 1928 a 1952, vendrá la cuentística, corta o larga, de José Martínez Sotomayor,<sup>227</sup> Octavio

---

<sup>223</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1953).

<sup>224</sup> Gilberto Owen, *La llama fría* (México: *El Universal Ilustrado*, 1925).

<sup>225</sup> Jaime Torres Bodet, “Avenida”, en *Revista de Revistas* (México, 18 de abril de 1926).

<sup>226</sup> Carlos Díaz Dufoo (Hijo), *Epigramas* (París: 1927). *Epigramas y otros escritos*, “Carlos Díaz Dufoo [Hijo]” de Julio Torri, “Carlos Díaz Dufoo [Hijo]” de José Luis Martínez (México: INBA, 1967).

<sup>227</sup> José Martínez Sotomayor, *Lentitud* (México: Imprenta Mundial, 1933). *Locura* (México: Eds. de *Letras de México*, 1939). *El reino azul* (México: Eds. de *América. Revista antológica*, 1952). *El puente* (México: Eds. de *América. Revista antológica*, 1957). *El semáforo* (México: Latino Americana, 1963). *Doña Perfecta Longines y otros cuentos* (México: B. Costa-Amic, 1973). *Trama de vientos. Cuentos y relatos completos*, pról. de Alberto Ruy Sánchez (México: EOSA, 1987), 2 vols.



G. Barreda,<sup>228</sup> Enrique González Rojo,<sup>229</sup> Bernardo Ortiz de Montellano,<sup>230</sup> Jaime Torres Bodet,<sup>231</sup> Xavier Villaurrutia,<sup>232</sup>

---

<sup>228</sup> Octavio G. Barreda, “Canícula”, en *Contemporáneos* (México, agosto de 1928), año 1, núm. III. “Jim y Jack. Box”, en *Contemporáneos* (México, agosto de 1928), año 1, núm. III. “Trompos”, en *Contemporáneos* (México, agosto de 1928), año 1, núm. III. “Dados-tres”, en *Contemporáneos* (México, abril de 1929), año 1, núm. XI. *El Dr. Fu Chang-Lin* (México: “Lunes”, 1945). *Obras. Poesía / Narrativa / Ensayo*, recop., ed., introd., notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls (México: UNAM, 1985).

<sup>229</sup> Enrique González Rojo, “Corto circuito”, en *Ulises* (México, febrero de 1928), año 1, núm. 6. “La inocente aventura del trópico”, en *Contemporáneos* (México, junio de 1928), año 1, núm. I. “El día más feliz de Charlot”, en *Contemporáneos* (México, octubre de 1928), año 2, núm. V. “Círculo”, en *Contemporáneos* (México, septiembre de 1929), año 5, núm. XVI. *Obra completa. Verso y prosa: 1918-1939*, “Pretexto” de Jaime Labastida, “La poesía de González Rojo y el criterio de esta edición” de Guillermo Rousset Banda (México: INBA/Domé, 1987).

<sup>230</sup> Bernardo Ortiz de Montellano, “Amor en Venecia”, en *El Trovador. Periódico Científico y Literario* (México, mayo de 1913), año 1, núm. 2. *Cinco horas sin corazón (Entresueños)* (México: Eds. de *Letras de México*, 1940). *El caso de mi amigo Alfazeta* (México: Costa-Amic, 1946). “Diario de mis sueños”, en José Martínez Sotomayor y otros, *Homenaje Nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral*, introd., sel. y notas de Guillermo Sheridan (México: INBA/SEP, 1982). *Obras en prosa*, recop., ed., prels., notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls (México: UNAM, 1988).

<sup>231</sup> Jaime Torres Bodet, “Retrato de un estudiante”, en *El Ilustrado* (México, 7 de febrero de 1929). “Comprobando Toledo”, en *Contemporáneos* (México, julio de 1929), núm. 14. “Invitación al viaje”, en *Contemporáneos* (México, septiembre de 1929), núm. 16. “El juglar y la domadora”, en *Revista de Revistas* (México, 20 de abril de 1930). “La visita”, en *Imán* (París, abril de 1931). “Galería nocturna”, en *Revista de Occidente* (Madrid, 1932), vol. XXXVI, núm. 108. “Interior”, en *Los cuatro vientos* (Madrid, abril de 1933), núm. 2. “Insomnio”, en *Letras de México* (México, 15 de enero de 1937), núm. 1. Todos estos cuentos, junto con “Avenida”, de 1926, aparecen en *“El juglar y la domadora” y otros relatos desconocidos* –recop. y pról. de Luis Mario Schneider (México: El Colegio de México, 1992). *Nacimiento de Venus y otros relatos* (México: Cvltvra, 1941). *Narrativa completa*, pról. de Rafael Solana (México: EOSA, 1985), 2 t.

<sup>232</sup> Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones* (México: *Ulises*, 1928). *Obras. Poesía / Teatro / Prosas varias / Crítica*, pról. de Alí Chumacero, recop.

Salvador Novo,<sup>233</sup> Gilberto Owen<sup>234</sup> y Rubén Salazar Mallén,<sup>235</sup> de cuya fantasía nacerá la mejor narrativa de Contemporáneos.

La actividad cuentística de Contemporáneos va, pues, de 1925, cuando se publica *La llama fría*, de Owen, a 1952, cuando Martínez Sotomayor ve editado *El reino azul*, volumen en el cual dos de los cuentos —“El reino azul” y “El relojero”— todavía “pertenecen a esa exploración de la extrañeza y de los sentidos exacerbados en donde lo real y lo ficticio se mezclan

---

de textos de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, bibl. de Xavier Villaurrutia de Luis Mario Schneider (México: FCE, 1966). “Cuaderno/Variiedad”, en Martínez Sotomayor y otros, *Homenaje Nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral*, p. 119. “Variiedad. Apuntes diversos”, en *ibid.*, pp. 120-122.

<sup>233</sup> Salvador Novo, *El joven* (México: Popular Mexicana, 1928). *Toda la prosa* (México: Empresas Editoriales, 1964). “Confesiones de pequeños filósofos”, en Martínez Sotomayor y otros, *Homenaje Nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral*, pp. 125-127.

<sup>234</sup> Gilberto Owen, *Novela como nube* (México: *Ulises*, 1928). “La llama fría”, en Armando C. Amador y otros, *18 novelas de “El Universal Ilustrado” (1922-1925)*, pról. de Francisco Monterde (México: INBA, 1969). *Obras*, ed. de Josefina Procopio, pról. de Alí Chumacero, recopil. de textos de Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, bibl. de Luis Mario Schneider (México: FCE, 1979). “La llama fría”, en Martínez Sotomayor y otros, *Homenaje Nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral*, pp. 157-167. “Novela como nube”, en *ibid.*, pp. 168-186.

<sup>235</sup> Rubén Salazar Mallén, “Cinta”, en *Contemporáneos* (México, enero de 1929), año 3, núm. VIII. “Espuma”, en *Contemporáneos* (México, abril de 1929), año 4, núm. II. “Acuario”, en *Contemporáneos* (México, marzo de 1930), año 7, núm. XXII. *Dos cuentos. Ruta; Orilla* (México: Alcancía, 1932). *Ejercicios. Soledad. Adriana. Inexorablemente. Cándida. Ruta* (México: 1952). “Fragmento”, en Cipriano Campos Alatorre y otros, *Nuestros cuentos* (México: Unidad Mexicana de escritores, 1955). *El sentido común* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960). “Cinta”, en Martínez Sotomayor y otros, *Homenaje Nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral*, pp. 193-195. “Espuma”, en *ibid.*, pp. 195-199. “Acuario”, en *ibid.*, pp. 199-201.

impregnándose mutuamente de sus cualidades”,<sup>236</sup> mientras los demás no poseían más los rasgos de “sus primeras inquietudes estilísticas y vitales” o, si se quiere, carecían ya de la “búsqueda interior y la orfebrería verbal” de los Contemporáneos, anclando ahora en “la anécdota, la estampa y los contenidos sociales”.<sup>237</sup> Entre un año y el otro —fechas distintas a las fijadas por Sheridan en torno al “quehacer literario y cultural” de los Contemporáneos, a saber, 1920-1932—,<sup>238</sup> cinco procesos pueden advertirse: el de los artistas adolescentes —Owen, Torres Bodet y Díaz Dufoo (Hijo)—, en el lapso que va de 1925 a 1927; el de las estrellas fugaces, que, entre 1928 y 1929, consolidaron la estética narrativa de Contemporáneos, para abandonarla de inmediato y de manera definitiva: González Rojo, Villaurrutia, Novo y Owen;<sup>239</sup> el del eterno enamorado, Torres Bodet, cubriendo un largo periodo: de 1926 a 1941; el de los amorosos inconstantes: Barreda, en 1928-1929 y 1945, y Ortiz de Montellano, en 1940 y 1946; el de los arrepentidos,<sup>240</sup> pero

---

<sup>236</sup> Ruy Sánchez, “Prólogo” a *Trama de vientos. Cuentos y relatos completos*, vol. 1, p. 21.

<sup>237</sup> Véase la cuarta de forros del segundo volumen de *Trama de vientos. Cuentos y relatos completos*.

<sup>238</sup> Desde luego, Sheridan marca estas fechas para referirse a las actividades literarias y culturales de los Contemporáneos como grupo y no para señalar el ejercicio cuentístico tanto del grupo como de los individuos que, habiendo formado parte del mismo, continuarían, por un tiempo, apegados a la estética gestada por todos ellos entre 1920 y 1932. Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer* (México: FCE, 1993), p. 11.

<sup>239</sup> A este periodo de consolidación de la estética narrativa de Contemporáneos, pertenecen algunos textos de Barreda y Torres Bodet, quienes, con intermitencias o fidelidad, respectivamente, no abandonarán la práctica cuentística del grupo.

<sup>240</sup> Salazar Mallén, recordando sus inicios en Contemporáneos, dirá, en el prólogo a *Ejercicios. Soledad. Adriana. Inexorablemente. Cándida. Ruta*, que sus cuentos de esa época “fueron artificiosos y afectados”. Salazar Mallén, *Ejercicios. Soledad. Adriana. Inexorablemente. Cándida. Ruta*, p. 6.

no blasfemos: Salazar Mallén y Martínez Sotomayor, quienes mantuvieron cercanía con los Contemporáneos, entre 1929-1930 y 1933-1952, respectivamente, antes de optar por nuevas rutas. Esos cinco procesos son ejemplo –como ocurrió con los casos de Monterde, de los colonialistas, y List Arzubide y Gallardo Dávalos, de los estridentistas– del diverso camino seguido por quienes pertenecen a un grupo: algunos guardan fidelidad a la estética original, fidelidad definitiva o temporal; otros se separan de ella, guardándole respeto, abominándole o reconociéndole cierta importancia en el momento crucial de los inicios.

Entre 1925 y 1927, la cuentística de Contemporáneos aún guardaba lazos con las tradiciones narrativas precedentes, mas ya dejaba entrever la escritura y los temas que darían identidad al grupo. En “La llama fría”, de Owen, como en el lejano romanticismo, el supuesto amor del varón por la idealizada dama no se concreta; en “Avenida”, de Torres Bodet, más cercano a las temáticas de la modernidad narrativa, el juego seductor, deseado y simultáneamente rechazado por el hombre, concluye con un encuentro sexual –apenas sugerido por el narrador y personaje–, propiciado por la mujer, como antes dominó la seducción. También son notables en las textualidades breves de estos años el lenguaje preciosista y lleno de lirismo –con toquecillos de ironía y humor–, herencia de los modernistas, propio para construir una historia amorosa y de indagación sobre la identidad personal o de “construcción de un yo lírico” (Owen);<sup>241</sup> las descripciones ambientales (Torres Bodet), cargadas de “transitares callejeros, de vértigos automovilísticos, de reflejos de luces nocturnas, de estrépito y movi-

---

<sup>241</sup> Palou propone que “las novelas líricas de *Contemporáneos* son, más que un intento de autobiografismo velado, la construcción de un yo lírico”. Pedro Ángel Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997), p. 286.

miento”,<sup>242</sup> y las estrategias empleadas para el diseño de la anécdota, cuyo centro es una joven atractiva, con notoria autoestima e inclinada a los goces eróticos, descripciones y estrategias muy cercanas a las empleadas por los estridentistas, especialmente por Vela en “El café de nadie” o “La señorita etc.” A nivel diegético, en “La llama fría”, se parte de un presente narrativo, en el cual se intenta aprehender, desde el ámbito urbano, los contornos de un difuso pasado pueblerino a punto de desaparecer, junto con la familia, los entrañables o pintorescos vecinos y los amores iniciáticos con una adolescente cuyos contornos se diluyen día a día. Es un viaje imaginario –del que da fe una escritura en proceso, plagada de nostalgias, creada por el narrador intradieético: y en ese sentido, “La llama fría” ingresa a la modalidad metaficcional de la escritura dentro de la escritura–, seguido de un viaje físico, de la ciudad de vértigos al sedente y costero pueblo natal, que permite al protagonista –transcurridos ya diez años de su traslado a “ese’ México”<sup>243</sup> pecador, según la perspectiva de la adolescente de antaño– testar las ajadas permanencias y los inevitables cambios, no sólo de la faz pueblerina y sus habitantes, sino los de él mismo. El retorno al claustro familiar, las visitas, obligadas o deseadas, los encuentros casuales con los vecinos y amigos, el respeto a las reglas sociales, las conversaciones con la dama añorada no logran devolver a la raíz de lo vivido: todo el ayer se desvanece en el hoy –como se presintió en el inicio del texto, como se ratifica en el cierre del mismo–, dejando sólo la duda de si los fantasmas surgen del continuo transformarse de la realidad o de la frágil subjetividad y racionalización de quien ha via-

---

<sup>242</sup> Schneider, “Jaime Torres Bodet: narrativa relegada”, en *“El juglar y la domadora” y otros relatos desconocidos*, pp. 21-22.

<sup>243</sup> Owen, “La llama fría”, en Martínez Sotomayor y otros, *Homenaje Nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral*, p. 157.

jado hacia sus orígenes en busca del tiempo perdido. La frustrada anagnórisis del otro para realimentar el destino del yo ha requerido de una historia articulada por un presente narrativo, donde se percibió cómo el pasado perdía savia; por un viaje hacia el espacio social de las experiencias primeras —las de la niñez y la adolescencia—, que no logra suprimir el sentimiento de pérdida de los orígenes en el héroe; por un retorno a “ese México” en el cual aquél ha fincado, si precaria, su existencia. Es una estructura diegética aristotélica, salpimentada con varias analepsis, muy distinta de la empleada por Torres Bodet en “Avenida”, pero ambas tradicionales. Éste diseña un estático hoy narrativo, para traer a escena, después, una larga y lineal analepsis —esto es, una evocación de sucesos que va, ininterrumpidamente, del hecho más lejano del presente al más cercano— a través de la cual el joven protagonista intenta comprender cómo fue seducido y dominado por una hermosa mujer —como en Owen, apreciada más por su belleza y maneras sociales y menos por su intelecto— cuando sólo aspiraba a conquistarla e imponerle algunas de esas “modestas monstruosidades que, hechas agua las bocas, comentan los alegres psicólogos del instinto sexual”.<sup>244</sup> “Avenida” es, pues, una revista, desde el vasto laberinto de la memoria, de una aventura erótico-sexual, entornada por una ciudad de México afecta al inesperado golpe de dados sobre el tapete de asfalto. De este espacio, cada vez más usual en la narrativa mexicana, vienen las referencias a los símbolos urbanos de los años veinte: automóviles, semáforos, cine mudo, música contemporánea (fox-trot, jazz), cabarets, liga entre los estridentistas Vela y List Arzubide y el Contemporáneo Torres Bodet. Éste, además del ámbito urbano, con sus símbolos y cualidades —vértigo, azar, modernidad—,

---

<sup>244</sup> Torres Bodet, *“El juglar y la domadora” y otros relatos desconocidos*, p. 30.

integraría a su narrativa inicial, si tenues, los casi abrumadores guiños culturales al lector –que serán santo y seña de su generación–, notables también en “La llama fría”: genios de la pintura, divas y galanes del cinematógrafo, escritores imprescindibles, obras literarias maestras, dignos compañeros de una típica manera de contar: darle el privilegio a los hechos sobre las reflexiones (Torres Bodet), o de una osada alternativa narrante: el predominio de la reflexión (Owen) y del mundo interior del personaje sobre el arte de narrar (Torres Bodet y Owen), camino este último muy recorrido también por otros de los Contemporáneos –Martínez Sotomayor, Barreda, González Rojo, Ortiz de Montellano, Villaurrutia y Novo–, no así por Díaz Dufoo (Hijo), ese “espíritu sabio y desencantado, con una ironía atemperada por un dejo melancólico”,<sup>245</sup> al que Palou ubica, primero, con Torri y Silva y Aceves, de los ateneístas,<sup>246</sup> para, después, separarlo de ellos y ligarlo al “grupo sin grupo”,<sup>247</sup> decisión, esta última, ya tomada tanto por Jiménez Rueda<sup>248</sup> como por José Luis Martínez, quien lo incluye, con González Rojo, Barreda, Salazar Mallén y Martínez Sotomayor, en el apartado “Otros ‘Contemporáneos’”,<sup>249</sup> de su

---

<sup>245</sup> Martínez, “Literatura mexicana (1910-1960)”, en Martínez y Domínguez Michael, *Literatura mexicana del siglo XX*, p. 74.

<sup>246</sup> “Díaz Dufoo, con Torri y en menor medida Silva y Aceves, forman parte, bueno es apuntarlo, de una generación alejada de los calendarios y de las pugnas de campo; fuera de toda lucha de poder y sin necesidad de asumir capital simbólico por el fuerte capital cultural que poseen.” Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, p. 103.

<sup>247</sup> “Carlos Díaz Dufoo hijo, excéntrico suicida, autor de sus *Epigramas* (1927), escéptico ensayista, filósofo aficionado, o mejor: paseante, colaboró en *Contemporáneos*, de quienes parece más cerca que de los ateneístas.” *Ibid.*, p. 234.

<sup>248</sup> Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*, p. 335.

<sup>249</sup> Sheridan, cuando atiende el problema de los integrantes de Contemporáneos, jamás considera entre ellos a Díaz Dufoo (Hijo). Indica:

estudio “Literatura mexicana (1910-1960)”.<sup>250</sup> No sigue la ruta para indagar las negritudes y luminosidades interiores de los hombres, alimentada por los descubrimientos del psicoanálisis, pero sí la de las reflexiones pues sus *Epigramas*, herederos de las conquistas narrativas de Torri, revelan cómo un yo desencantado por el anquilosamiento de la cultura decimonónica, por un lado, y, por otro, atormentado por la disolución paulatina de los valores humanos y por el robo de lo esencial del hombre y de la naturaleza, para substituirlo por los artificios científicos-técnicos-industriales del mundo moderno, busca asirse, mediante el pensamiento crítico, a la ruda existencia. Y con estos rasgos del yo, viene “una prosa depuradísima con un aristocratizante sentido de lo moderno que por lo mismo sabe despreciar la euforia del progreso, pero que ha incorporado las cumbres de la cultura occidental”,<sup>251</sup> prosa definitivamente propia de los Contemporáneos, aunque la actitud de vida, el cuestionamiento a la validez del progreso, sea más próxima a la de los estridentistas. También arriba, hecho inusual en las creacio-

---

“La nómina del grupo de Contemporáneos suele ser elástica por la misma razón que explica su carencia de un programa o de directrices programáticas estrictas.” Y agrega: “A lo largo de este trabajo consideramos las relaciones entre el grupo propiamente dicho y algunos de sus ‘compañeros de viaje’. El criterio, en este sentido, [...], tendrá que ser sumamente elástico, toda vez que la misma pertenencia al grupo llegó a ser negada por varios de sus miembros más prominentes. Por lo pronto he de asentar que entiendo por ‘grupo de Contemporáneos’ el mismo que E. J. Mullen y M. H. Forster, por razones semejantes, ya han definido: un primer grupo formado por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza; y un segundo grupo formado por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, primero, y después por Jorge Cuesta y Gilberto Owen.” Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 17-18.

<sup>250</sup> Martínez, “Literatura mexicana (1910-1960)”, en Martínez y Domínguez Michael, *Literatura mexicana del siglo XX*, p. 74.

<sup>251</sup> Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, p. 111.



nes narrativas de aquéllos –poco dados a los experimentos formales, si no se olvidan, desde luego, los toques metaficcionales en la obra de Owen, Salazar Mallén y Torres Bodet–, “un repertorio de géneros breves, desde lo que hoy llamaríamos minificción hasta el mínimo ensayo, pasando por el aforismo y el diálogo filosófico”.<sup>252</sup> Es, así, un libro variopinto, de imprecisas fronteras genéricas, donde conviven las meditaciones sobre lo valioso de la sabiduría y la perseverancia en la conquista de ésta; la burla al hombre carente de genio e ingenio, pero convencido de las bondades del trabajo continuo, así esté atado a la rutina burocrática; el humor surgido de las paradojas de la modernidad; el rechazo a quienes todo lo prevén, incapacitándose para la sorpresa; la crítica al cultivo del automatismo, el pragmatismo y la masificación; la fiesta del espíritu cuando el juego y el divertimento viajan de la mano con las pasiones, la fantasía y el intelecto; el testimonio de la inocua, buena, familia y sus acomodaticios descendientes; las vanidades y enmascaramientos del individuo; la defensa de los sueños imposibles; la amonestación de la soberbia. Es un libro, el de los *Epigramas*, seminal y provocador, digno corolario de los artistas adolescentes que, entre 1925 y 1927, anticipaban, con su obra, los años climáticos de la estética de Contemporáneos: 1928-1929.

A la concreción de la estética de Contemporáneos contribuirán, en esos dos años, tanto los artistas adolescentes como las estrellas fugaces, el eterno enamorado, los amorosos inconstantes y los arrepentidos. Practicarán, a nivel genérico, si bien, algunos de ellos, los llamaron ejercicios,<sup>253</sup> el minicuento

---

<sup>252</sup> *Loc. cit.*

<sup>253</sup> Palou indica al respecto: “Sus autores las calificaron como juegos, ejercicios, tentativas al fin para afrontar las dificultades del estilo moderno. Pero también con la idea de cargar de lenguaje poético la prosa. Dice Owen: ‘Todo consiste, en efecto, en sorprender [...] una lógica no discursiva [...] injerto de

(Barreda, Novo), el epigrama (Villaurrutia), la fábula (González Rojo), la escritura automática (Villaurrutia), el cuento-crónica (Villaurrutia) y el cuento largo o corto. Atentos a la alta cultura —de donde se desprenden sus continuas, y a veces apabullantes, referencias musicales, plásticas, literarias, cinematográficas—, mas degustando también los finos platillos de la cultura popular, burilarán un lenguaje ahíto de juegos de palabras, descripciones muy cercanas a las técnicas pictóricas del impresionismo, imágenes líricas y eróticas, sutiles picardías, leve humor; lenguaje salpimentado, con prudencia, de anglicismos y galicismos, como mucho más tarde, y sin demasiada medida, lo harán los narradores de la Onda. Este lenguaje de doble fuente, aristocrático y popular, fue digno compañero de historias donde primaron, por un lado, lo nimio y lo cotidiano, como antes en la cuentística impresionista de Ángel de Campo, y, por el otro, lo extraordinario o las ligas con la cultura de la modernidad: se narró el apabullante rechazo del seductor, la ruptura de la pareja o las difíciles avenencias y las turbias desavenencias antes de la integración de aquélla; el recuerdo de algunas aventuras amorosas —de pareja, triangulares, colectivas—, entre ellas, las vividas con prostitutas, adúlteras o libérrimas mujeres capaces de compartir a un varón, insólitas aventuras seguidas de un intenso sentimiento de euforia o de una inaguantable culpa moral; el encuentro maravilloso con bellísimas damas, brindando los dones de su limpia corporalidad o de su ternura, así ésta caiga en desgracia cuando las barreras de la lengua y la cultura diferentes bloqueen el diálogo entre los posibles amantes; el espectáculo boxístico, con su vio-

---

la poética mallarmiana y la fotogénica, situándose en un plano fronterizo 'entre el poema y la cinegrafía' [...] buscando una 'especie de proyección imaginista sobre la blanca pantalla del libro.'" Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, p. 245.

lencia, simulacros sociales, catarsis colectivas; las vivencias, asombros y extravíos de los viajeros; las peripecias y conquistas de algunos emigrantes, aliviados por las caricias tiernas y festivas de hermosas jóvenes o atosigados por burdos y malignos seres atados también al desamparo; las turbulencias interiores de un hombre enamorado de una de sus primas, pero obligado a casarse con la otra, destino que asume “como un castigo y una condena”;<sup>254</sup> el paseo, desde el amanecer hasta el anochecer, de un joven *flâneur*, a un tiempo nostálgico, pues su pueblo casi se ha perdido al transformarse en ciudad, y deslumbrado, pues no deja de sorprenderse con los ritmos, olores, sombras, luminosidades, paisajes y pasajes nuevos, culturas mezcladas que le oferta la sedente y vertiginosa ciudad de México en los años veinte; el descubrimiento de la identidad homosexual de un adolescente provinciano, simultáneo con el esfuerzo por aprehender el sentido de la vida social en la ciudad, a la cual se ha trasladado para continuar sus estudios; el contraste de una realidad imaginada con la verdadera; los viajes y encuentros imaginarios de un varón en espera de una muchacha impuntual; la caída en el alcoholismo y la violencia a causa de un trauma, derivado de la temprana y accidental muerte de la amada. Lenguaje e historias se amalgamaron para sostener la estética de los Contemporáneos, practicantes de una prosa narrativa que rompió “con las leyes tradicionales”, no tomó “en cuenta el desarrollo lógico de las acciones” y transformó “el lenguaje en protagonista: la metamorfosis de la física de las acciones en la metafísica de las sensaciones”;<sup>255</sup> una prosa llena de

---

<sup>254</sup> Rosa García Gutiérrez, *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana* (Huelva: Universidad de Huelva, 1999). Cit. por Vicente Quirarte, “Introducción” a Gilberto Owen, *Novela como nube*, introd. de Vicente Quirarte (México: UNAM, 2004), p. XI.

<sup>255</sup> Quirarte, “Introducción” a Owen, *Novela como nube*, pp. VII-VIII.

“trucos y malabares verbales”,<sup>256</sup> de un virtuosismo sin fin que, en parte, sostuvo una propuesta narrativa en la cual la “anécdota’ o ‘asunto’ que pretende describir objetivamente a un protagonista” fue substituida “por la posibilidad subjetiva que permite al autor *crearse a sí mismo* en el relato”.<sup>257</sup> Era un arte donde la “preeminencia de lo anecdótico”<sup>258</sup> se reducía casi hasta su desaparición –como en “X”, del Díaz Covarrubias de *Impresiones y sentimientos*,<sup>259</sup> o en varios de los textos de *Ensayos y poemas*, de Torri–, dejando espacio para la emergencia, por un lado, de la subjetividad del personaje, expresada mediante un pertinente uso del flujo de la conciencia, como en la escritura automática de Villaurrutia, con sus “asociaciones sorprendivas e inconexas”<sup>260</sup> entre el pensamiento y la realidad de la cual vienen las “revelaciones interiores”<sup>261</sup> del héroe textual, y, por otro, de las habilidades del sujeto narrante, a menudo, el propio protagonista, inclinado al calculado juego de palabras, al cruce de referencias culturales, al guiño irónico y humorístico, a la “minuciosidad evocativa, las comparaciones eternas, el regodeo analítico”.<sup>262</sup> Era un arte, según lo indica Gustavo Nanclares respecto de *Novela como nube*, donde “El relato, en efecto, no está concebido bajo las premisas de unidad de tiempo y espacio de la preceptiva clásica, ni como un *continuum* narrativo en el que

---

<sup>256</sup> Sheridan, “Introducción. Los poetas en sus relatos”, en Martínez Sotomayor y otros, *Homenaje Nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral*, p. 9.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>258</sup> Vicente Quirarte, *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso* (México: UNAM, 1990), p. 66.

<sup>259</sup> Díaz Covarrubias, *Obras completas*, pp. 120-123.

<sup>260</sup> Quirarte, *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, p. 77.

<sup>261</sup> *Loc. cit.*

<sup>262</sup> Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 252.

se van sucediendo una serie de conflictos y situaciones que desembocan en un clímax final que dota a todo lo anterior de sentido. Más bien, al contrario, el narrador presenta una serie de escenas, secuencias o cuadros, a modo de *sketches* de la vida del personaje, en los que el lector se siente perdido y siempre a expensas de la subjetividad radical” de éste.<sup>263</sup> Era un arte de “navegación interior”,<sup>264</sup> dada la mengua de los hechos, para potenciarlos con reflexiones, sensaciones o recuerdos, desligados, a veces, de lo narrado; un arte afecto a lo fragmentario, lo desintegrado, lo híbrido y el *tempo* lento, o, en palabras de Sheridan, afecto a la “pulverización del tiempo y la acción, la intromisión continua del narrador dentro del texto, la tolerancia de todo capricho o accidente externo como factor integral del proceso narrativo”.<sup>265</sup> Es un arte que evita el anclaje en lo puramente artístico, la carga ideológica o el “desbocado lirismo propio de mentes juveniles”<sup>266</sup> para afinar, de una manera distinta a la de sus predecesores, en lo nimio y lo cotidiano, captados siempre desde los terrenos, oscuros y luminosos, del yo, mas “No están substituyendo la objetividad de lo real por la subjetividad del yo; están presumiendo que la hipersensibilidad —o mejor, la hiperpercepción— aborda la realidad en sus dimensiones más profundas.”<sup>267</sup> Y estas dimensiones son las evanescencias del sueño, los delirios, las pasiones,

---

<sup>263</sup> Gustavo Nanclares, “El cine como espacio intermedial en el discurso metapoético de la narrativa mexicana de vanguardia: *Novela como nube* de Gilberto Owen”, en *Texto Crítico*, nueva época, año X, núm. 20, p. 85.

<sup>264</sup> Christopher Domínguez Michael, “El licor del estilo”, en Salvador Quevedo y Zubieta y otros, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, sel., introd. y notas de Christopher Domínguez Michael (México: FCE, 1989), t. I, p. 558.

<sup>265</sup> Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 250.

<sup>266</sup> Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, p. 251.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 250.

la memoria, cuyas aristas se intenta atrapar, antes de declarar la imposibilidad de lograrlo, mediante el uso del estilo indirecto libre,<sup>268</sup> el monólogo o soliloquio<sup>269</sup> y, si menos usual, el monólogo interior,<sup>270</sup> recursos que dieron paso al simultaneismo entre lo percibido en la realidad y su impacto en el interior de los protagonistas, la mayor parte de las veces traído a escena por un narrador extradiegético, gracias al empleo del estilo directo.<sup>271</sup> Eran recursos —venidos del surrealismo y el dadaísmo, cuya deuda con los estudios freudianos era innegable— puestos al servicio de un clarísimo propósito, condenado al fracaso, cuando menos en la perspectiva de los Contemporáneos: si la realidad natural y objetal es casi inaprensible, sobre todo en la modernidad, el universo de los hombres, especialmente en sus zonas irracionales, intuitivas, fantásticas, oníricas, delirantes, escapa a cualquier asedio. Esta visión del mundo devino en presencias femeninas evanescentes, identidades masculinas inestables, temporalidades asaz de discontinuas y poco favorables para la reconstrucción del

---

<sup>268</sup> El uso del estilo indirecto libre supone la convivencia de la voz del narrador y el personaje. Aquél ya no sólo interpreta, reproduce o condensa la voz de éste, también, respetándola, la deja fluir. La voz del narrador es el marco para el advenimiento de la del personaje pues es él quien decide cuándo y dónde la voz de éste emergerá.

<sup>269</sup> En la estética de Contemporáneos predomina el uso del monólogo o soliloquio: el personaje asume una palabra en sordina, a través de la cual se traslucen sus pensamientos, impulsos, imaginación, reflexiones interiores (interrogantes, dudas, razonamientos, deseos, decisiones, etc.), todo de manera ordenada y canalizada hacia un fin.

<sup>270</sup> Menos usual en los Contemporáneos, el monólogo interior se utiliza “*sin intención de análisis u ordenamiento racional*”; al pensamiento, lo “reproduce fielmente su devenir (en lo que tiene de espontáneo, irracional y caótico)”. Óscar Tacca, *Las voces de la novela* (Madrid: Gredos, 1973), p. 213.

<sup>271</sup> En el estilo directo, el narrador cuenta asumiendo las palabras y la conciencia del personaje. Su voz domina la de éste: la narra.

derrotero humano, espacios casi vacíos de sentido, habitantes y caracteres propios de una narrativa que optó por el fragmento y la línea asimétrica –como si de una pintura cubista se tratara–, tal como lo explicita Owen en “Novela como nube”: “Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes. Sólo el hilo de la atención de los numerables lectores puede unirlos entre sí, hilo que no quisiera yo tan frágil, amenazándome con la caída si me sueltan ojos ajenos, a la mitad de mi pirueta.”<sup>272</sup> Fue, pues, la de Contemporáneos una narrativa muy de la modernidad –por su cuestionamiento de la fragilidad humana en un mundo donde empezaba a imperar una ética del simulacro y el artificio–, que cristalizó en pocos años, especialmente entre 1928-1929, manteniéndose con pocos representantes en las letras mexicanas, hasta su resurgimiento con autores muy posteriores, como el Guillermo Samperio de *Manifiesto de amor*,<sup>273</sup> quien, como los Contemporáneos, también solicitará la inteligencia y fantasía de los lectores para concretar los más profundos e intensos sentidos de la obra literaria.

En años inmediatamente posteriores, la estética del supuesto “grupo sin grupo” no sufrirá mayores cambios, aunque sí puntualizaciones y recusas. En este último sentido, y hacia 1930, Salazar Mallén, arrepentido, dejaba atrás sus cuentos inscritos en la estética de Contemporáneos, por considerarlos, según afirmaría después, en 1952, “artificiosos y

---

<sup>272</sup> Owen, “Novela como nube”, en Martínez Sotomayor y otros, *Homenaje Nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral*, p. 179.

<sup>273</sup> Guillermo Samperio, *Manifiesto de amor* (México: El Tucán de Virginia, 1980).

afectados”.<sup>274</sup> Retomó la ruta abierta por los naturalistas decimonónicos, aparentemente cancelada por sus continuos “errores o negligencias, planes mal concebidos, o proliferación de episodios y de personajes”, que empañaban “la clareza del argumento”.<sup>275</sup> En efecto, “Acuario”, con su anécdota sobre la dura existencia de las prostitutas y la dependencia económica, emotiva y sexual de Samuel y Sara, una de aquellas marginadas, abreva en una representación de la realidad muy gráfica, viva y osada, en la cual destacan el ambiente degradado del congal, la violencia entre la pareja, el determinismo vivencial de los personajes, las enfermedades venéreas, la caricia lésbica y las descripciones sexuales directas, si bien aún escasas. Aunque conserva algunos de los rasgos de sus orígenes en Contemporáneos –una historia armada a base de cuadros, entrelazados por el destino común de los protagonistas; una escritura escueta, económica y, a veces, relampagueante–, “Acuario” prelude –con su crítica e intencionalidad social, el verismo crudo, el toque de morbosidad, las conductas canallescas– los cuentos de *Ejercicios. Soledad. Adriana. Inexorablemente. Cándida. Ruta*, “Fragmento” y *El sentido común*, donde mejor afinca el estilo de crónica, testimonio y documental empleado por Salazar Mallén, propio para una estética asentada en el verismo –expuesta a partir de incluir en la obra los procedimientos para su diseño y concreción, concepto acompañado de otros rasgos igualmente metaficcionales: la conciencia de ser un creador y poseer, por lo tanto, poder sobre las creaturas y sus historias–, según la cual la lógica de las acciones narradas está contenida en la verdad de la historia y en las conductas y actos de los personajes, cuyos detalles físicos, emotivos y psicológicos tampoco son necesarios pues su existencia real

---

<sup>274</sup> Salazar Mallén, *Ejercicios. Soledad. Adriana. Inexorablemente. Cándida. Ruta*, p. 6.

<sup>275</sup> García Barragán, *El naturalismo en México*, p. 33.



todo lo explica. Es una cuentística del pordiosero amor y de la apabullante desgracia, acompañada, por un lado, del monólogo interior, cuando se muestran las turbulencias de un adolescente momentos antes de robar el dinero de la familia, para después cumplir un malévolo proyecto –quizás asesinar a la dama con la cual las pasiones no pueden concretarse; quizá dar fin a su propia existencia a causa de sus precarias ligas con aquella dama–, o, por otro, de un lenguaje cáustico, generoso con las groserías, capaz de ambientar el mundo de los burdeles –el grito soez, el fétido aliento del cigarro, el sentimentalismo alcohólico, los golpes como caricias–; de denunciar a las lacras sociales; y de traer a escena a “una pandilla de ebrios”, esos obreros atribulados, “hombres de baja estofa, vestidos con ropas de trabajo manchadas de grasa”,<sup>276</sup> que descargan en las mujeres del congal el odio de ser sólo carne para la infamia y la pobreza. Salazar Mallén despegaba, con “Acuario”, hacia “una zona mórbida, de problemática social, más cercana al naturalismo que al neo-realismo”, que introducía, de nuevo, “el barrio bajo y el tipo psicológico estereotípicamente urbano, así como intentos por recoger *hablas* clandestinas y populacheras en una prosa atomizada y ríspida”,<sup>277</sup> como muchos años más tarde lo harán, a plenitud, López Moreno, Pérez Cruz y Rosas Galicia, entre otros practicantes del realismo sucio o duro. Así puede notarse en *Ejercicios. Soledad. Adriana. Inexorablemente. Cándida. Ruta y El sentido común*. En este último, la vida de los márgenes ciudadanos da paso a la indiferencia o el trauma ante la muerte, cosa de todos los días; la violencia por quítame allá esas pajas; el temor y rechazo a las autoridades policíacas, prestigio bien ganado; la pobreza extrema y el más

---

<sup>276</sup> Salazar Mallén, *Ejercicios. Soledad. Adriana. Inexorablemente. Cándida. Ruta*, p. 116.

<sup>277</sup> Sheridan, “Rubén Salazar Mallén”, en Martínez Sotomayor y otros, *Homenaje Nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral*, p. 192.

allá de ella, aunque parezca imposible; el alcoholismo como arma contra la orfandad, el desafecto, la frágil caricia, la carencia de perspectivas vitales; la sexualidad, la impudicia y la lascivia ocupando el sitio del desterrado amor; la desilusión y la venganza para sazonar el pan ázimo de cada día; el servilismo o la prepotencia, según sea el escalón ocupado en la pirámide del poder; la ignorancia como única herencia para sí y para los otros; y la conciencia culpable venida de respirar horizontes pichicatos cuando los niños bien, las hombres de sociedad y las damas del buen decir voltean a la acera de enfrente para no topar de lleno con la magra tristeza del mendigo. *El sentido común* recogió el realismo sucio, con alta intencionalidad social y marcado interés por los marginales, de algunos pasajes de *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, “Historia de un salteador italiano”, de José María Heredia,<sup>278</sup> y *Las minas y los mineros*, de Pedro Castera.<sup>279</sup> Con este cuentario, de 1960, Salazar Mallén clausuraba una apuesta narrativa iniciada en 1930, cuando optó por separarse de la estética de Contemporáneos, estética a la cual sólo dedicó dos cuentos: “Cinta” y “Espuma”.

De 1930, cuando viese la luz “Acuario”, de Salazar Mallén, es también “El juglar y la domadora”, de Torres Bodet, antecedido por “Avenida”, de 1926, con sus ecos estridentistas, y “Retrato de

---

<sup>278</sup> José María Heredia, “Historia de un salteador italiano”, en *Miscelánea. Periódico crítico y literario* (Toluca: Imprenta del Gobierno, dirigida por Juan Matute y González, junio de 1831), segunda época, t. II, pp. 9-18. *Miscelánea. Periódico crítico y literario por J. M. Heredia*, introd. y notas de Inocente Peñalosa García (Toluca: Gobierno del Estado de México, 1993), pp. 140-149. Edición facsimilar. *Miscelánea. Periódico crítico y literario*, ed., est. prel. notas e índice analítico de Alejandro Acosta, colaboración de Margarita Báez Jiménez (México: UNAM, 2007), pp. 210-214.

<sup>279</sup> Pedro Castera, *Impresiones y recuerdos. Las minas y los mineros/Los maduros/Dramas de un corazón/Querens*, pról. de Luis Mario Schneider (México: Patria, 1986).

un estudiante”, de 1929, predecesor, con “La excursionista”, de Federico Gamboa,<sup>280</sup> de la posterior literatura gay, impulsada, desde los ochenta, por Luis González de Alba<sup>281</sup> y Luis Zapata, entre otros.<sup>282</sup> Aún no se integra del todo al movimiento de Contemporáneos, aunque ya muestra rasgos de la mezcla de géneros (ensayo y narración), de la escritura levemente irónica y de la metaficcionalidad, presentes ya en los textos de Díaz Dufoo (Hijo), Owen y Salazar Mallén. En este último aspecto, es notable, en Torres Bodet, el uso de la intertextualidad y el de la conciencia de estar escribiendo una obra narrativa utilizando ingredientes del apólogo, la fábula y la leyenda. De estos campos culturales, vienen los sucesos extraordinarios –la toma de corporeidad tanto de un juglar del siglo XIII como de un personaje legendario, literario y operístico– que enmarcarán los éxitos, caídas, expectativas y pasiones de “El Juglar de Nuestra Señora”, Guillermo Tell y la rubensiana domadora del circo donde el trío ha sentado sus reales. El trastocamiento espacio-temporal de los protagonistas, sin embargo, no da paso a lo fantástico, sino al realismo mágico,<sup>283</sup> pues la violación de fronteras de dos órdenes cuyas leyes son contradictorias entre sí, base de lo fantástico, no se produce, antes bien, se anula al integrarla a un ámbito donde la magia, lo insólito, lo anormal conviven con lo cotidiano y lo reglamentado, caracteres, entre otros, del realismo mágico o lo real maravilloso.

---

<sup>280</sup> Federico Gamboa, *Del natural. Esbozos contemporáneos* (México: 1888). *Obras completas. Del natural. Esbozos contemporáneos* (México: Eusebio Gómez de la Puente, Editor, 1915), t. II, pp. 51-100.

<sup>281</sup> Luis González de Alba, *El vino de los bravos* (México: Katún, 1984).

<sup>282</sup> Luis Zapata, *De amor es mi negra pena* (México: Panfleto y Pantomima, 1983). *Ese amor que hasta ayer nos quemaba* (México: Posada, 1987).

<sup>283</sup> Schneider, refiriéndose a “El juglar y la domadora”, indica: “Quizás no sería aventurado afirmar que Jaime Torres Bodet es el primer escritor mexicano que se introduce en la teoría del Realismo mágico”. Schneider, “Prólogo” a Torres Bodet, *“El juglar y la domadora” y otros relatos desconocidos*, p. 23.

Permite, sí, el planteamiento y prueba de la tesis de Torres Bodet: las costumbres humanas bloquean todo intento de alterar un sistema, en este caso, el usual acto de tornear la generosa corporalidad femenina, utilizando 27 puñales de pulido filo, para cumplir, bajo el disfraz de un accidente, el planeado asesinato de la infiel, imaginado homicidio que se viene abajo por culpa de la acostumbrada pericia del juglar. La tesis, por lo común, peso muerto para lo literario, no daña, por fortuna, las cualidades de “El juglar y la domadora”.

Mas no eran lo fantástico ni el realismo mágico las rutas de Torres Bodet; tampoco el realismo rural posrevolucionario de “La visita”, de 1931, o las reminiscencias naturalistas de “Galería nocturna”, de 1932. En aquél, el posible reencuentro entre dos compadres dados al alcohol, la balandronada, los amoríos fugaces durante la fase armada de 1910 crea el marco para la emergencia de los temores del anfitrión: el otro viene a exigirle el retorno a la anterior existencia, violenta, sinsentido, cambiante, y el abandono de la vida cómoda, estable y con planes por desarrollar. La incapacidad para oponerse a los caprichos del *Coyote*, el alma negra del texto, llevará al protagonista al suicidio, perdiendo así cuanto ansiaba conservar: las propiedades, el hijo, la esposa y el respeto de la comunidad. En “Galería nocturna”, la inconformidad de una joven respecto de su gris historia personal, marcada por un padre paralítico y muy moralista, obligará a la mentira y el disfraz como estrategias para ingresar, así sea por unas horas, en el libertario universo de las heroínas literarias con las cuales ha alimentado sus fantasías durante tantos años de pobreza y sacrificio. Violando todos los órdenes, asistirá a festivo salón de diversiones —en realidad, clandestino burdel—, beberá, bailará, conversará con su compañero de danza, preparándose para la imaginada experiencia sexual, cuya concreción escamotea el final abierto del cuento. No son, pues, textos del todo pertene-

cientes a la estética de Contemporáneos. Sin embargo, algunas de las marcas aparecen: las turbulencias interiores, ciertos toques de lenguaje popular, las alusiones a la sexualidad y las mínimas referencias a lo moderno (el automóvil) en “La visita”; las transformaciones vertiginosas del entorno citadino, la principalidad femenina, las gotitas de misoginia, la atmósfera de sensualidad entre los personajes, los envíos a obras literarias, pictóricas y musicales y las discretas imágenes sinestésicas en “Galería nocturna”, caracteres muy similares a los de “Interior”, de 1933, y a los de “Insomnio”, de 1937, quizá los cuentos más próximos a la veta de madurez de Torres Bodet. En aquél, el problema central es la crisis de identidad del protagonista, ávido lector de obras científico-humanísticas, y la indefinición de su postura ética ante el mundo, los amigos y la posible novia, provocada por el vaivén entre la comprensión y ternura adusta del papá y el pragmatismo monetario, la inflexibilidad de pensamiento y la entereza de la mamá. En “Insomnio”, destaca el duermevela de una viuda en plena madurez, recordando su casi desvaído pasado mientras el aguijón del deseo reclama satisfacciones para la carne. Todo está concentrado en la separación del cuerpo y el entorno familiar y social, dándole privilegio a las exigencias corporales. “La visita”, “Galería nocturna”, “Interior” e “Insomnio”, aunque poco reflejan de las búsquedas vanguardistas y experimentales de sus novelas de los años veinte y treinta —*Margarita de niebla* (1927), *La educación sentimental* (1929), *Proserpina rescatada* (1931), *Estrella de día* (1933), *Primero de enero* (1935), *Sombras* (1937)—, preludian la cuentística reunida en *Nacimiento de Venus y otros relatos*, de 1941, plenamente inscrita en aquellas búsquedas. En este volumen, son notables la ausencia de fronteras entre prosa y poesía; la escritura barroca —a menudo, más bien churrigueresca—, exquisitamente socarrona y humorística; el uso de tres y cuatro adjetivos para

un solo sustantivo; las imágenes insólitas por vía de las sinestesias; las comparaciones inesperadas a partir del ingreso en éstas de las conquistas tecnológicas y científicas; el recurso predominante de los estilos indirecto e indirecto libre, además del soliloquio; el regodeo en la palabra por parte del autor material; la contracción de los hechos para facilitar el fluir de reflexiones y recuerdos, mayor en quien narra que en los personajes; la ruptura de la linealidad diegética al utilizarse continuas analepsis, privilegiándose éstas dentro de una estructura donde prima un presente narrativo cuyo avance es mínimo; el interés por lo nimio; la morosidad narrativa; las escasas tensiones dramáticas; las fugas interiores de los protagonistas; la puesta en escena de las técnicas pictóricas impresionistas para burilar las descripciones espaciales y humanas; las especulaciones del narrador extradiegético y omnisciente —que en Torres Bodet no suprime al intradiegético, expediente técnico muy favorable para el ingreso del monólogo y, si escaso, del monólogo interior— sobre sucesos y personajes y las abrumadoras referencias a las creaciones culturales y al mundo de la modernidad, salpicadas a cada paso con palabras en italiano, inglés y francés. Todos estos caracteres acompañan historias poco épicas, ahítas de personajes propugnando por definir su identidad o por héroes y heroínas de identidad inestable; pobladas por seres maliciosos, pero no malignos, inclinados a excesos alimentarios y alcohólicos; acunando a mujeres y hombres afectos a lo erótico. Son historias y personajes de una narrativa breve que cuestiona la idea de una realidad monocromática, equilibrada, firme, partiendo del hecho, innegable, de las varias realidades humanas: por un lado, las libertarias, amables, flexibles, dignas, sorprendentes; por otro, las esclavizantes, hostiles, rutinarias, casi vacuas, ambas surgidas del contacto entre el yo y lo otro o los otros; y por una vertiente más, las ancladas en las zonas de lo irracional, el sueño, el de-

lirio, la locura, lo pasional, la animalidad, cuyo punto de emergencia y arribo es el yo, por momentos, un verdadero campo de batalla donde se dirime la existencia. Son historias y personajes de una cuentística que intenta ir más allá de la superficie natural, objetal y humana, buscando verdades esquivas, soterradas, retorcidas, aunque, una vez frente a ellas, el perseguidor caiga sólo en el estupor, la cotidianeidad, la obediencia de lo prescrito, el disimulo, la renuncia a las supuestas preseas. En fin, “un arte para artistas”<sup>284</sup> en el cual el fin evidente era “la talla del idioma” o, si se desea, donde lo importante no era “tanto lo que se quiere decir, sino cómo se dice”.<sup>285</sup>

Ocho años antes de *Nacimiento de Venus y otros relatos*, esto es, en 1933, otro artífice de prosas poéticas, José Martínez Sotomayor, participó en la consolidación de la estética de Contemporáneos. *Lentitud* contiene “exploraciones del mundo íntimo de lo irracional, de lo atemporal, del despertar de los sentidos y de la identidad de la persona”.<sup>286</sup> En efecto, con un lenguaje vertiginoso o moroso, pleno de imágenes, símiles, metáforas, oxímoron, este cuentario, donde el inicio *in media res* es usual, basa el desarrollo de las historias en un hecho nimio acontecido a los protagonistas: la fractura de una pierna, el uso de un medicamento a fin de transformar a una persona en otra, el obsesivo deseo de conducir un automóvil. Con esas bases, y con un narrador omnisciente respetando las divagaciones de los héroes, sobrevendrá la caída física, psíquica, amorosa y/o ética, de donde se desprende el posterior cuestionamiento de la identidad –alimentado por

---

<sup>284</sup> Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, p. 269.

<sup>285</sup> Rafael Solana, “Prólogo” a Torres Bodet, *Narrativa completa*, vol. 1, p. 20.

<sup>286</sup> Alberto Ruy Sánchez, “Prólogo” a Martínez Sotomayor, *Trama de vientos. Cuentos y relatos completos*, vol. 1, p. 16.

contradicciones, dudas, incontrollables impulsos—, a través del cual se percibe que se ha vivido de manera falaz, cuando menos hasta antes de ocurrir los nimios sucesos; que en todo ser habitan dos y es imperativo hallar al verdadero; que los sistemas de valores no son inamovibles y perfectos; que, aun si implica el sacrificio propio, lo humano debe imperar por sobre las conquistas científicas y tecnológicas. Todo el cambio en la concepción del mundo y del sí mismo está enmarcado por espacios provincianos, para Martínez Sotomayor un edén donde la naturaleza respira y sueña como cualquier hombre o mujer, idea concretada con el recurso retórico del animismo. *Lentitud*, así, recogía las propuestas de González Rojo, Barreda, Novo, Villaurrutia y Owen, llevándolas, con Torres Bodet, y sólo a nivel cuentístico, a sus más altas cimas.

Hacia 1933, cuando “el grupo se había desbaratado completamente y, si acaso, perduraban las amistades individuales de siempre”,<sup>287</sup> Martínez Sotomayor retomó, de los años climáticos de la narrativa breve de Contemporáneos (1928-1929), la escritura aristocratizante y poética, la anagnórisis por vía de rebuscar en las zonas luminosas u oscuras de la interioridad humana y el contacto simultáneo del hombre con dos realidades (la objetiva y la subjetiva), triada de caracteres notable también en Torres Bodet, sobre todo en *Nacimiento de Venus y otros cuentos*. Por esa ruta habrá de continuar en dos libros posteriores: *Locura y El reino azul*. Aquél, de 1939, su volumen de brevedades más ambicioso, contiene, como “Lentitud” y “Neocentauro”, de *Lentitud*, protagonistas hipersensibles, frenéticos, imaginativos, alucinados, delirantes, locos, místicos, maniacos, iluminados, bamboleándose entre un estado optimista, de seguridad y confianza en sí mismos, y otro de

---

<sup>287</sup> Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 378.



franca depresión, baja estima y autoagresividad. Son seres de actividades poco usuales: un tornadizo aprendiz de poeta, escultor, novelista, médico alienista; un iracundo timbalero; un inflexible y conservador estudiante de artes pictóricas; un apocado violinista; una impositiva actriz. Son seres que, ante una realidad anodina e insubstancial, se disocian de ésta para sumergirse, en los momentos de pérdida de contacto con lo otro y los otros, en una intensa, exaltada vida interior. Son los defensores de la autenticidad, los impulsos primarios, las esencias, los sentidos ocultos de la naturaleza, las cosas y los hombres. Son quienes creen en los sueños y la locura, incendios de la soledad y el pensamiento puro, perfecciones y sublimaciones, aun siendo vesánicas, contra las cuales las mentiras, cobardías, convencionalismos del hombre acomodaticio, regular, doméstico jamás levantarán murallas. Sí, son ellos: los dementes buscadores de verdades, de profundidades, aspirando a encontrarse con los arquetipos atemporales de Carl Gustav Jung o los superhombres de Frederic Nietzsche. Y caen y se pierden, ¡porque se pierden y caen!, en la soberbia, lo excéntrico, la desmesura, la anomalía, siempre en su lucha contra las apariencias, las imitaciones, las superficialidades; en su combate a favor de la poderosa vibración de lo extraordinario y de la absoluta libertad del espíritu. Se vienen abajo, de continuo, mas no cesan de perseguir, aunque no encuentren, el inasible amor de la alienada (“Locura”), el reconocimiento de la sonora piel de un arrinconado timbal (“El timbalero”), el secreto vital del arte (“Por las nubes”), la fuente para allegarse la mirada del otro (“Timidez”), la intuida diferencia entre el uno y su socias (“Estrella doble”). Caen, una y otra vez, y mil veces más, con rictus de dolor, manotazos con odio, miradas como nubes, derrumbes de madera, cuerdas y flores, carne masacrada por las renunciadas. Lloran pupila muy adentro. Son los vasos comunicantes de un narrador poco reconocido en la cuentís-

tica mexicana, llevando a sus más cristalinos horizontes una estética propositiva, seminal, audaz, la de Contemporáneos —grupo del cual sólo tangencialmente formó parte—, de donde nace, gracias sobre todo a Martínez Sotomayor, el realismo psicológico, esa vertiente narrativa, en auge desde la década de los sesenta, que equilibró los elementos del mundo natural y social con los del complejo universo interior al agregarles el impacto de lo ético en el individuo, como bien puede notarse en la cuentística de Guadalupe Dueñas,<sup>288</sup> Sergio Galindo,<sup>289</sup> Amparo Dávila<sup>290</sup> y Juan Vicente Melo,<sup>291</sup> entre otros, miembros todos ellos de la Generación del medio siglo. *Lentitud* y *Locura*, pues, constituyen una verdadera galería de seres anómalos transitando, por instantes, esa delgadísima zona limítrofe que separa la lucidez y la locura, la vigilia y el sueño, lo racional y lo irracional, galería a la cual contribuirán, en años posteriores, los libros de Ortiz de Montellano y Barrera.

---

<sup>288</sup> Guadalupe Dueñas, *Las ratas y otros cuentos* (Guadalajara: Ábside, 1954). *Tiene la noche un árbol* (México: FCE, 1958). *No moriré del todo* (México: Joaquín Mortiz, 1972). *Antes del silencio* (México: FCE, 1991).

<sup>289</sup> Sergio Galindo, *La máquina vacía* (México: Eds. Fuensanta, 1951). *¡Oh, hermoso mundo!* (México: Joaquín Mortiz, 1975). *Este laberinto de hombres* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979). *Terciopelo violeta* (México: Grijalbo, 1985).

<sup>290</sup> Amparo Dávila, *Tiempo destrozado* (México: FCE, 1959). *Música concreta* (México: FCE, 1964). *Árboles petrificados* (México: Joaquín Mortiz, 1977). *Cuentos reunidos* (México: FCE, 2009). Incluye *Con los ojos abiertos*, inédito hasta este momento.

<sup>291</sup> Juan Vicente Melo, *La noche alucinada*, carta a guisa de prólogo de León Felipe (México: 1956). *Los muros enemigos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962). *Fin de semana* (México: ERA, 1964). *El agua cae en otra fuente* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985). *Cuentos completos*, pról. de Alfredo Pavón (Veracruz: CNCA/Gobierno del Estado de Veracruz/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes/Instituto Veracruzano de Cultura, 1997). Incluye *Al aire libre*, inédito hasta este momento.

En los de Ortiz de Montellano, *Cinco horas sin corazón* (*Entresueños*), de 1940, y *El caso de mi amigo Alfazeta*, de 1946 —con una escritura por momentos antitética, anécdotas de atmósfera enrarecida, cercanas a las de los modernistas, personajes entrópicos, narradores más bien tradicionales—, los héroes y heroínas no sólo tienen un pie en lo habitual y otro en lo desconocido, también habitan un tercer ámbito, una geografía cuya naturaleza es el delirio, la fiebre, el duermevela, la extrema excitación sensorial. Esta triple zona de tránsito les permite conocer cada una de las capas que envuelven su ser auténtico, caracterizado por la unidad de los contrarios, la amoralidad, la atemporalidad; un ser, a un tiempo, impúdico, inocente, maligno, agresor, puro. Su rostro es la androginia; sus gestos más usuales, el sueño, el arte, el vértigo místico, puentes entre lo cotidiano —hecho con los materiales de la razón, la causa y el efecto, lo mecánico, lo repetitivo— y lo extraordinario —fabricado con la materia inasible del desvarío, la imagen repentina y fugaz, el fragmento simbólico, el instante congelado, el impulso incontrolable, las visiones inesperadas. Acceder a ese ente auténtico, sin embargo, implica un esfuerzo titánico, no siempre compensado con la presea buscada, ésa por donde “discurre el goce secreto, la pena o la felicidad verdaderas, la vida *invisible* de cada ser que une al presente su pasado y su futuro en una dimensión intransitada, individual, que gozamos inconscientemente”;<sup>292</sup> por el contrario, puede conducir —y de eso saben los personajes de Ortiz de Montellano— a la experiencia desquiciante, intraducible, atroz: la esterilidad creadora, el alcoholismo, el estado de muerte en vida, el encuentro con lo inexplicable, la incapacidad para comprender el sentido de lo onírico, el pacto suicida. Por ello, los inútiles racionales, los discretos modositos con la aparente verdad a cuestas, prefieren renunciar

---

<sup>292</sup> Ortiz de Montellano, *Obras en prosa*, p. 138.

a la aventura y acomodarse a la más tierna seguridad de lo ya conocido, de lo más lejano a cuanto implique sorpresa, improvisación, ruptura del orden. Son quienes, sin otra anuencia que su particular óptica sobre la existencia, sin beber las aguas de lo abyecto, del martirio, de la caída, creen comprender el mundo intangible de los “raros” y pretenden traducirlo a otros, dedicados, como ellos, a resguardar la grisura de lo habitual y previsible. Nada les queda en las manos del cuestionamiento a la vida insubstantial de todos los días lo mismo, hecha por esos estragados y macilentos “anormales”; nada de los paisajes entrevistos por éstos en su visita a la casa de lo fantástico, cuyos dejos terroríficos o angustiosos anulan aquéllos mediante explicaciones racionales; nada de sus rutas hacia el ámbito de lo sagrado. O quizá sí, según la estética de Ortiz de Montellano: acaso algunas anécdotas sobre las identidades múltiples e inestables, las crisis existenciales y los martirios y desgarraduras de los alucinados o los místicos; acaso algunos ejemplos de las conductas anómalas de los “raros”, para usarlos en el diseño de mediocres obras literarias o para vaciarlas en oídos estériles durante las reuniones festivas de fin de semana. Y no más. Lo nocturno, los estados afiebrados, los extravíos sensoriales y mentales, las caídas éticas y morales, los inframundos alcohólicos son de los “otros”, esos buscadores de lo inefable, lo intangible, lo incorpóreo, para quienes las fronteras entre lo animal y lo humano simplemente ya no existen. Esa ruptura de límites fue una de las grandes apuestas de Ortiz de Montellano. De ella, derivó el diseño de personajes anómalos, cuya presencia en las letras mexicanas es importantísima pues evidencia una cadena que va de los cuentistas del modernismo (Carlos Díaz Dufoo, Alberto Leduc,<sup>293</sup> Ciro B. Ceballos, Bernardo

---

<sup>293</sup> Alberto Leduc, *En torno de una muerta* (México: Tipografía de *El Nacional*, 1897). *Fragatita y otros cuentos*, pres. de Ignacio Trejo Fuentes (Puebla: Premià, 1984).

Couto Castillo)<sup>294</sup> a los de los novísimos narradores (Bernardo Esquinca, Joaquín Hurtado,<sup>295</sup> Iván Farías Carrillo),<sup>296</sup> pasando por los de Contemporáneos (Martínez Sotomayor, Ortiz de Montellano), la Generación del medio siglo (Inés Arredondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo) y los practicantes del realismo duro (Roberto López Moreno, Emiliano Pérez Cruz, Ignacio Trejo Fuentes,<sup>297</sup> Josefina Estrada, Rolando Rosas Galicia, Eduardo Antonio Parra). También es valiosa esa galería de “anormales” por revelar cuánto del freudismo y el surrealismo había en la raíz de las brevedades narrativas de los Contemporáneos, especialmente en Martínez Sotomayor y Ortiz de Montellano, teoría y estética que también permearon, si en menor medida, el cuento más propositivo de Octavio G. Barreda: *El Dr. Fu Chang Li*, de 1945.

En éste, armado con los ingredientes del ensayo y la experiencia personal, la idea de las varias realidades es la base para una historia donde se mezcla el hecho verídico, el ejercicio de la mentira y la posibilidad del asalto de lo fantástico. En esa historia, dos amigos abandonan la imprenta donde, hasta ese momento, habían gastado imaginación y cuerpo a fin de preparar el número 23 de la revista *Letras de México*. Agotados, hambrientos, dejan el seguro espacio

---

<sup>294</sup> Bernardo Couto Castillo, *Asfódelos* (México: Eduardo Dublán, Impresor, 1897). *Asfódelos*, pres. de Josefina Estrada (Puebla: Premià, 1984).

<sup>295</sup> Joaquín Hurtado, *Guerreros y otros marginales* (México: CONACULTA, 1993).

<sup>296</sup> Iván Farías Carrillo, *Luz de Fosfeno* (Tlaxcala: Gobierno del Estado de Tlaxcala-Instituto Tlaxcalteca de la Cultura-Instituto Tlaxcalteca de la Juventud, 2001). *Entropía*, pról. de Naief Yehya, introd. de Iván Farías Carrillo (Tlaxcala: Gobierno del Estado de Tlaxcala-Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 2003).

<sup>297</sup> Ignacio Trejo Fuentes, *Loquitas pintadas* (México: CNCA/Instituto Coahuilense de Cultura, 1995).

laboral y transitan por la silenciosa noche del Distrito Federal, hasta arribar a una cafetería de chinos. El local iluminado, la abundante clientela, el movimiento zigzagueante de las meseras y la amabilidad del cajero oriental, frente al cual los protagonistas se sitúan, no anticipan los inesperados acontecimientos por venir: el encuentro de un mexicano, Octavio G. Barreda, y dos exiliados, uno español, Antonio Sánchez Barbudo, y otro chino, Fu Chang Li, todos expertos en literatura; el ingreso al regio cuarto personal del dueño de la cafetería, con el propósito de intercambiar experiencias y compartir lecturas; el cambio de las vestiduras occidentales por las orientales (kimonos y gorritos negros); el consumo de té, cigarrillos filipinos y dulces; el arribo intempestivo de una actriz y empresaria teatral mexicana, María Tereza Montoya, un argentino, el señor Bo, la señorita Asúnsolo y el arqueólogo Ignacio Gavaldón, ebrio e impertinente; la agresión momentánea de éste a Sánchez Barbudo, puntual, si bien fugazmente, correspondida; la bestial golpiza de Fu Chang Li al arqueólogo, debida a las intemperancias de éste; el ingreso al cuarto de curiosos y policías; la huida de los implicados, salvo la del alcoholizado y el anfitrión; la negación de los hechos por parte de la actriz y el chino. Son sucesos inusuales, sí, mas no anómalos o extraordinarios, salvo quizá por el juego de coincidencias –tres amantes de la literatura, uno, el chino, acucioso lector de la obra de sus compañeros ocasionales– y simetrías –los tres tienen lecturas y amigas en común; Sánchez Barbudo y Barreda ocupan, al no haber más alternativa, los mismos asientos en sus dos visitas a la cafetería. ¿En dónde, entonces, se halla el centro de interés de *El Dr. Fu Chang Li* y, sobre todo, la liga de éste con algunos de los textos de Martínez Sotomayor y Ortiz de Montellano? En las sensaciones derivadas de la experiencia vivida. Barreda trata de hilar los hechos recientes y no puede encontrarles

una lógica plausible. Vencido, acepta la posibilidad de haber participado en un inesperado trastocamiento espacio-temporal:

No sentíamos –al menos yo– ningún estupor ni pesadez de drogas o excitantes. No; eran las cosas que habían sucedido muy precipitada y extrañamente. El desnivel, la alteración que experimentábamos era del brusco desplazamiento en espacio y tiempo; un cambio repentino, inesperado, de mundos, de planos; un entrar y salir y volver a entrar súbitos de vidas diversas, de ondas paralelas, ciertamente, pero desligadas unas de otras. En un breve instante y en el reducido espacio de unos cuantos metros, habíamos sido obligados, por un fatalismo inexorable, exacto, puntual, a saltar de un mundo nuestro y cotidiano a otro remoto y ajeno, pero que, sin saberlo nosotros, se movía y existía a nuestras espaldas, a nuestro lado. La infinidad de mundos, la multiplicidad en círculos concéntricos, hasta el infinito, de vidas o planos de existencia, cada una de ellas plena y propia, sin más relaciones con las otras que el leve roce de un transitorio contacto, o de su coexistencia.<sup>298</sup>

Este trastocamiento trae a escena, desde el punto de vista de un sujeto racional, pero sensible a otras formas de existencia, la idea de las múltiples realidades, al alcance únicamente de los locos, los enfebrecidos, los alcohólicos, los drogadictos, los hipersensibles, los místicos, los artistas. Una de esas realidades es el interior humano, con sus impulsos primitivos, amorales e ilógicos, como el de la violencia, que transforma a un individuo sencillo, apacible, culto, inteligente, en otro, alterado, bárbaro, inmisericorde. Octavio G. Barreda, el autor, no el personaje, retoma, así, las propuestas del psicoanálisis freudiano, en

---

<sup>298</sup> Barreda, *Obras. Poesía / Narrativa / Ensayo*, pp. 90-91.

boga en el México de esos años, convirtiéndolas en andamiaje estético, a través del cual se desprende el combate entre la verdad y la mentira. La experiencia en el café de chinos tiene ramificaciones inesperadas. Buscando averiguar cuáles fueron las consecuencias de la golpiza a Gavaldón, a quien se supone muerto, Barreda pide informes a María Tereza Montoya. Ésta no sólo negará los hechos, agregará además la imposibilidad de su ocurrencia pues el arqueólogo, indica, ha estado ausente de México durante muchos años. El protagonista, anonadado, acepta la versión femenina como verdad incontrastable y cae en la cuerda floja de lo fantástico, de donde intenta alejarlo su realista compañero español. Para deshacer el entuerto, ambos tornan al café y conversan con el dueño, quien no sólo los atiende con indiferencia, sino, además, niega conocer a Gavaldón, niega la existencia de un cuarto personal en el establecimiento, niega sus lecturas literarias. A *El Dr. Fu Chang Li* se agrega ahora, con sutileza, el recurso de la ambigüedad, alimentado por la dualidad profesional de Gavaldón, indistintamente ingeniero o arqueólogo, y al certero final abierto. Jamás se aclara si los hechos pertenecen al ámbito de lo fantástico o al de lo realista, enmascarado éste por un conveniente acuerdo entre el chino y la actriz, quienes, para clausurar un episodio vergonzoso y punible desde el punto de vista de la ley, optan por el manto de la mentira. El concurso de la verdad, la mentira, lo fantástico y la ambigüedad constituyen el centro de interés de *El Dr. Fu Chang Li*, cuya liga con las textualidades de Martínez Sotomayor y Ortiz de Montellano viene de la idea de la multidimensionalidad de lo real y de lo humano.

Esta última vertiente, con el rasgo usual del héroe de conducta anómala y percepciones y pensamientos diferentes a los de su comunidad, será notable en uno de los dos últimos cuentos de Martínez Sotomayor apegados a la estética de Contemporáneos: “El reino azul”. En el otro, “El relojero”, se



retomará el aspecto de las anomalías conductuales a fin de desquiciar la existencia rutinaria, previsible y acomodaticia del protagonista. Algo queda, en ambos, de la escritura medida, templada, minuciosa, plena de imágenes, santo y seña de los dos primeros cuentarios de Martínez Sotomayor; pervive también la diferencia en el modo de vivir de los personajes, próximos al desorden existencial, primero, y anclados, después, en él. En efecto, en “El reino azul”, un director de escuela, poeta, buen latinista, científico y coleccionista de razas naturales, se aislará de la comunidad docente y social, compuesta en su mayoría por fracasados, desidiosos y apocados, para dedicarse a las reflexiones filosóficas y científicas, a la observación de la naturaleza, al acto creador. Ese aislamiento se intensificará después de dolorosa caída amorosa, llevándolo al descubrimiento de una verdad, para él, irrefutable: no existe realidad alguna fuera del cuerpo; cuando el hombre cree desplazarse, en verdad, sólo empequeñece, creando, para quien lo contempla en trance de reducirse, el espejismo de la lejanía; en el límite extremo de esa mutación, cuando ya se es sólo “un puntito en el filo del cielo”,<sup>299</sup> se halla el reino azul, el país de los liliputienses. Hacia este universo en miniatura se encamina cuando el nuevo maestro de la escuela, un espíritu burlón y travieso, lo convence, a través de la ventriloquia, de lanzarse en pos de la desdeñosa amada. “El reino azul” es un 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, mácula inexistente en “El relojero”, que, pese a ello, no alcanza las alturas de aquél, si bien no es nada desdeñable. En él, un

---

<sup>299</sup> Martínez Sotomayor, *Trama de vientos. Cuentos y relatos completos*, vol. 1, pp. 240-241.

viudo guía su existencia en acuerdo con el ritmo riguroso y exacto de un antiguo reloj de pared. La simbiosis entre hombre y máquina obliga a una vida sedente, metódica, sin disturbios. Incluso el deceso de la esposa, después de doce años de compartir rutinas y precarias ilusiones, en nada altera ese modo pausado y mecánico de existir, el cual se vendrá abajo cuando la joven corista elegida para el segundo matrimonio no sólo quiebre el equilibrio del hogar, buscando imponer su ritmo de actividades y sus variados caprichos, sino rechace, asumiéndolo como enemigo, al viejo reloj y su acompasado movimiento, símbolo y sosias del inmutable cónyuge. La enemistad conduce al ataque contra la perfecta maquinaria de Cronos: la joven incrusta una de sus zapatillas de bailarina entre las varillas del péndulo. Inflamado de cólera, el antes imperturbable anciano pierde el control: arremete contra los objetos preciados de la dama; la persigue; derriba muebles y cacharos; la atrapa con violencia suma; le trasquila el más preciado tesoro: la suave y rubia cabellera, acción durante la cual, con los filos de las tijeras, termina por cortar también el rostro. La templanza habitual, la cordura a toda prueba, la paciencia infinita ceden terreno y el hombre cae en el impensado paroxismo, en las conductas hasta antes recusadas, de donde viene después la condena social y jurídica que lo llevará a la cárcel, al deshonor, a la soledad, castigos sólo compensados por el permiso de llevar consigo su viejo, preciso, exacto amigo de toda la vida, gracias al cual, ya vuelto al orden y al sosiego, puede recobrar su equilibrio vital. “El reino azul” y “El relojero” aún exploran lo extraño, las personalidades desbordadas, las varias realidades naturales y humanas. No es desmesurado considerarlos el cierre perfecto de la aventura estética de los Contemporáneos, iniciada en 1925, cuando se publicara *La llama fría*, de Owen. A partir de 1952, esa aventura sólo tendrá continuadores lejanos,

como Fabio Morábito<sup>300</sup> y Alberto Ruy Sánchez, este último en los terrenos de la novela.<sup>301</sup> Aun el último de los cuentistas de Contemporáneos, Martínez Sotomayor, abandonará la veta. En el resto de los cuentos de *El reino azul*, y en los posteriores libros de brevedades –*El puente* (1957), *El semáforo* (1963) y *Doña Perfecta Longines y otros cuentos* (1973)–, la intensidad “se ha diluido, el núcleo de experiencias vitales [...] ha perdido unidad y concentración, transformándose en una diáspora de anécdotas que, incluso técnicamente, no tiene la misma densidad literaria”.<sup>302</sup> La “intensidad poética” y la “dramática” ceden lugar, en los cuentos y estampas de su última etapa, a la “denuncia social”<sup>303</sup> y a ciertos toques costumbristas que en mucho recuerdan el impresionismo de Micrós, con lo cual la cuentística de Martínez Sotomayor muestra un extraño itinerario: va del modernismo a la estética de Contemporáneos, para después involucionar hacia modos creativos anteriores y, más tarde, tornar hacia los de sus coetáneos asentados en el realismo: los de la revolución y los proletarios. A este proceso se refiere Alberto Ruy Sánchez: “La detallada experimentación de lo irracional, del deseo y su imaginación voraz, ya no es un recorrido vital sino, únicamente, un tema literario. El realismo de contenidos evidentes, convertido ya en valor supremo, se ha comido a la poesía.”<sup>304</sup> En efecto, las anécdotas se hallan por encima de los alterados interiores de los protagonistas; los tipos maniqueos (el bueno, el malo, el violento, la damisela, etc.) dominan a las com-

---

<sup>300</sup> Fabio Morábito, *La lenta furia* (México: Vuelta, 1989). *La vida ordenada* (México: Tusquets, 2000).

<sup>301</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Los demonios de la lengua* (México: SEP/CREA, 1987). *Los nombres del aire* (México: Joaquín Mortiz, 1987).

<sup>302</sup> Ruy Sánchez, “Prólogo” a Martínez Sotomayor, *Trama de vientos. Cuentos y relatos completos*, vol. 1, p. 17.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 23.

plejas personalidades; las clausuras previsibles casi empatan con los finales inesperados; los motivos temáticos (venganza, miedo a la muerte, hombre contra naturaleza, etc.) superan a la escritura precisa y certera; lo moralista impera por sobre lo narrativo; las acciones no llevan, siquiera, al suspenso; las historias de amor y violencia contenida desplazan el fino análisis de los caóticos interiores. En fin, el escritor prudente ha vencido al osado, dejando todavía, para fortuna de los lectores, piezas de gran valor, como “El bracero”, “El gambusino”, “La 1505” y “El pato silvestre”, algunas de las cuales anticipan el tratamiento del desierto como espacio literario, ámbito privilegiado en cuentarios de creadores posteriores, como Emma Dolujanoff,<sup>305</sup> Jesús Gardea y Daniel Sada, entre otros.

El coqueteo con el realismo de contenido social del Martínez Sotomayor de los últimos libros no fue un hecho inusual; era, si tardíamente, eco sólo de las diversas tendencias de crítica y denuncia sociales que la cuentística de la revolución había generado. En efecto, ésta, cuyo periodo áureo ubica Leal entre 1928 y 1940,<sup>306</sup> con sus paisajes nacionales, sus soldados federales y revolucionarios, los incidentes de la lucha armada y los motivos temáticos de ella derivados: “la heroicidad, el sacrificio, la muerte, la crueldad, el sadismo, la avaricia, la osadía, el deber militar, el estoicismo, la hombría”,<sup>307</sup> fue, a su vez, el marco en el cual se desarrollaron el cuento

---

<sup>305</sup> Emma Dolujanoff, *Cuentos del desierto* (México: Botas, 1959).

<sup>306</sup> Luis Leal, “La Revolución Mexicana y el cuento”, en Edmundo Valadés y Luis Leal, *La revolución y las letras. 2 estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana* (México: INBA, 1960), p. 106. Ricardo Flores Magón y otros, *Cuentos de la revolución*, pról., notas y sel. de Luis Leal (México: UNAM, 1976), p. XII.

<sup>307</sup> Leal, “Prólogo” a Flores Magón y otros, *Cuentos de la revolución*, p. VI. “La Revolución Mexicana y el cuento”, en Valadés y Leal, *La revolución y las letras. 2 estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*, p. 101.

cristero, concentrado en “Las acciones militares y de sabotaje de los cristeros en armas, la persecución de los católicos y la resistencia civil en las ciudades y poblados”;<sup>308</sup> el proletario, de “estilo sencillo, exento de piruetas literarias”,<sup>309</sup> a fin de ser comprendido “por millones de hombres”,<sup>310</sup> y anclado en “la pureza ideológica”, “en las ideas o en los conflictos que esas ideas provocan”,<sup>311</sup> a saber, las del ideario socialista, que convertiría a esta tendencia en literatura doctrinaria; el indigenista, que recrea “la vida de los indios en una doble dimensión: por un lado, seres humanos oprimidos, abandonados, en estado de increíble miseria; por otro, maravillosas criaturas que viven una realidad distinta, regida por la tradición y por unas creencias religiosas esencialmente prehispánicas en sus raíces, aunque cristianizadas en la superficie”,<sup>312</sup> y el populista o folklorista, animado por el “retorno a la tierra y a lo autóctono”.<sup>313</sup> Fueron

---

<sup>308</sup> Martínez, “Literatura mexicana (1910-1960)”, en Martínez y Domínguez Michael, *Literatura mexicana del siglo XX*, p. 96. Martínez se refiere a la novela cristera, como también lo hará Ruiz Abreu, si bien este último atenderá también la cuentística. Véase Álvaro Ruiz Abreu, *La cristera, una literatura negada (1928-1992)*, pról. de Esperanza López Parada (México: UAM-X, 2003).

<sup>309</sup> Turrent Rozas, “Prólogo” a Barreiro Tablada y otros, *Hacia una literatura proletaria*, p. XVII.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. XIII.

<sup>311</sup> Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, p. 62. Martínez, “Literatura mexicana (1910-1960)”, en Martínez y Domínguez Michael, *Literatura mexicana del siglo XX*, p. 100.

<sup>312</sup> Sylvia Bigas Torres, *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX* (Guadalajara: Universidad de Puerto Rico/Universidad de Guadalajara, 1990), p. 54. Véase también, respecto del tema, las investigaciones de César Rodríguez Chicharro –*La novela indigenista mexicana* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1988)– y Lancelot Cowie –*El indio en la narrativa contemporánea*, trad. de Ma. Elena Hope Sánchez Mejorada (México: CNCA/Instituto Nacional Indigenista, 1990).

<sup>313</sup> Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, p. 67. Martínez, “Literatura mexicana (1910-1960)”, en Martínez y Domínguez Michael, *Literatura mexicana del siglo XX*, p. 110.

estas tendencias, cuyo estudio a detalle es otra historia, las que, sin duda, atrajeron a Martínez Sotomayor, separándolo de la estética de Contemporáneos, decisión doblemente significativa para la cuentística mexicana del siglo XX: cambió el derrotero personal del jalisciense y clausuró la apuesta por la narrativa breve de Owen, Torres Bodet, Díaz Dufoo (Hijo), Barreda, González Rojo, Ortiz de Montellano, Villaurrutia, Novo, Salazar Mallén y el mismo Martínez Sotomayor. Nada más y nada menos.

Bien, eso fue ayer, hoy historia. A esas primeras piezas de la orfebrería mexicana, se debe, nada más y nada menos también, el origen de la cuentística del siglo XX en México, emparentada actualmente con la narrativa breve mundial. A ellas, habrá que tornar una y otra vez si se aspira a comprender cómo se convirtieron en hermosas espinas que, como labios, penetraron la tersa piel de la cultura mexicana hasta arribar a sus más profundas simas o a sus más elevadas cimas.

## ITINERARIO INICIAL (LA OTRA RUTA)

Alfredo Pavón

El cuento mexicano del siglo XX nace con la fantasía de los ateneístas: Mariano Silva y Aceves, Julio Torri, Genaro Fernández Mac Gregor, Carlos González Peña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos. Pronto se unirán a ellos, si con otras búsquedas estéticas y humanas, los colonialistas –Artemio de Valle-Arizpe, Francisco Monterde, Jorge de Godoy, Manuel Horta, Guillermo Jiménez, Julio Jiménez Rueda, Carlos Noriega Hope y Genaro Estrada, además de Manuel Romero de Terreros–, los estridentistas –Xavier Icaza, Salvador Gallardo Dávalos, Germán List Arzubide y Arqueles Vela– y los Contemporáneos –Carlos Díaz Dufoo (Hijo), José Martínez Sotomayor, Octavio G. Barreda, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Rubén Salazar Mallén. Y junto con ellos, los cuentistas de la revolución, cuyos primeros textos –así sea en forma de “simples bocetos de cuento”,<sup>1</sup> como en el caso de Ricardo Flores Magón, o de “apuntes para futuras novelas o episodios y escenas no utilizados en las ya

---

<sup>1</sup> Luis Leal, “La Revolución Mexicana y el cuento”, en Edmundo Valadés y Luis Leal, *La revolución y las letras. 2 estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana* (México: INBA, 1960), p. 101. *La revolución y las letras. Dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana* (México: CNCA, 1990), p. 92.

publicadas”,<sup>2</sup> en el ejemplo de Mariano Azuela— se remontan al periodo comprendido entre 1910 y 1916, después del cual, ya en la etapa que va de 1917 a 1924, dominada por los colonialistas y los estridentistas, sólo esporádicamente tornarán a escena, como ocurre con “El fusilado (Cuento mexicano)”, del ateneísta José Vasconcelos,<sup>3</sup> *Cuentos trágicos*, de Domingo S. Trueba,<sup>4</sup> *Junto a la hoguera crepitante*, de Miguel López de Heredia,<sup>5</sup> *A través de la sierra*, de Miguel Galindo.<sup>6</sup> Tales aportes habrán de acrecentarse durante el periodo áureo, que Leal ubica entre 1928 y 1940,<sup>7</sup> gracias a la cuentística de Rafael F. Muñoz, Francisco L. Urquizo, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Celestino Herrera Frimont, Alejandro Gómez Maganda, Jesús Millán, Nellie Campobello, Francisco Rojas González, Cipriano Campos Alatorre, Alfonso Fabila, entre otros.<sup>8</sup> Con

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>3</sup> José Vasconcelos, *La sonata mágica. Cuentos y relatos* (Madrid: Imp. de Juan Pueyo, 1933), pp. 13-21.

<sup>4</sup> Domingo S. Trueba, *Cuentos trágicos* (Toluca: 1921).

<sup>5</sup> Miguel López de Heredia, *Junto a la hoguera crepitante. Cuentos y apólogos* (México: Herrera Hermanos Sucesores, 1923).

<sup>6</sup> Miguel Galindo, *A través de la Sierra. Narraciones de la Revolución* (Colima: Imprenta El Dragón, 1924).

<sup>7</sup> Leal, “La Revolución Mexicana y el cuento”, en Valadés y Leal, *La revolución y las letras. 2 estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*, p. 106. *La revolución y las letras. Dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*, p. 96. Ricardo Flores Magón y otros, *Cuentos de la revolución*, pról., notas y sel. de Luis Leal (México: UNAM, 1976), p. XII.

<sup>8</sup> Para una nómina más completa de autores y obras de la cuentística de la revolución, además del estudio y de la antología de Leal, véase Mariano Azuela y otros, *Cuentistas de la Revolución Mexicana*, pról. sel. y notas de Xorge del Campo (México: Eds. Luzbel, 1985), 8 vols. Julia Hernández, *Novelistas y cuentistas de la revolución*, “La revolución y las letras mexicanas” de Julio Jiménez Rueda (México: Unidad Mexicana de Escritores, 1960). John S. Brushwood, *México en su novela. Una nación en busca de su identidad* (México: FCE, 1973). Adalbert Dessau, *La novela de la revolución mexi-*



sus paisajes nacionales, sus soldados federales y revolucionarios, los incidentes de la lucha armada y los motivos temáticos de ella derivados —“la heroicidad, el sacrificio, la muerte, la crueldad, el sadismo, la avaricia, la osadía, el deber militar, el estoicismo, la hombría”—,<sup>9</sup> las brevedades de la revolución fueron, a su vez, el marco dentro del cual se desarrollaron, según palabras de José Luis Martínez,<sup>10</sup> el cuento indígena, el cristero, el proletario, el populista o folklorista,<sup>11</sup> un tanto olvidados por los lectores y la crítica.<sup>12</sup> Fue, entre las décadas veinte y

---

cana (México: FCE, 1973). Marta Portal, *Proceso narrativo de la revolución mexicana* (Madrid: Espasa-Calpe, 1980).

<sup>9</sup> Leal, “Prólogo” a Flores Magón y otros, *Cuentos de la revolución*, p. VI. “La Revolución Mexicana y el cuento”, en Valadés y Leal, *La revolución y las letras. 2 estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*, p. 101. *La revolución y las letras. Dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*, p. 92.

<sup>10</sup> José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949. Primera parte* (México: Antigua Librería Robredo, 1949). “Literatura mexicana (1910-1960)”, en José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael, *La literatura mexicana del siglo XX*, pres. de Rafael Tovar y de Teresa (México: CNCA, 1995). *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949* (México: CNCA, 1990).

<sup>11</sup> Fernández Perera, al referirse a la literatura de la revolución, dedica un corto comentario a estos olvidados: “Hubo también entonces plaga de los meros ensayos de novela adscrita a determinados sectores sociales y muy ideologizados: la indigenista, la cristera y la proletaria, así como una incipiente narrativa de lo rural que quiso desprenderse del mero costumbrismo afiliándose al nacionalismo revolucionario, con López y Fuentes, José Mancisidor, Romero y otros.” Manuel Fernández Perera, “Los años treinta”, en Rafael Pérez Gay y otros, *La literatura mexicana del siglo XX*, coord. y pres. de Manuel Fernández Perera (México: FCE/CNCA/Universidad Veracruzana, 2008), p. 124.

<sup>12</sup> Este olvido se palió un poco con los estudios sobre la cuentística indigenista. César Rodríguez Chicharro, *La novela indigenista mexicana* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1988). Lancelot Cowie, *El indio en la narrativa contemporánea*, trad. de Ma. Elena Hope Sánchez Mejorada (México: CNCA/Instituto Nacional Indigenista, 1990). Sylvia Bigas Torres, *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX* (Guadalajara: Universidad de

cuarenta, una cuentística anclada en el nacionalismo, “cuyas criaturas se manejan en función de los variados hilos ideológicos destinados a ser expresión de los sujetos sociales, que reales o imaginarios, estaban llamados a ocupar la escena de la historia”,<sup>13</sup> integrada a una literatura mexicana criollista<sup>14</sup> que “parece orientar su mirada siempre hacia adentro, hacia el interior del país”,<sup>15</sup> con el propósito de afirmar “los valores de

---

Guadalajara/Universidad de Puerto Rico, 1990). A su vez, Ruiz Abreu indica respecto de la literatura cristera: fue negada “por la política oficial que escondió los libros a favor de los cristeros, y por la crítica literaria que no fue capaz de incluir en sus estudios y sus investigaciones una mínima versión del sentido de estos autores y sus obras”. Álvaro Ruiz Abreu, *La cristera una literatura negada*, pról. de Esperanza López Parada (México: UAM-X, 2003), p. 24.

<sup>13</sup> Christopher Domínguez Michael, “Introducción” a Salvador Quevedo y Zubieta y otros, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, sel., introd. y notas de Christopher Domínguez Michael (México: FCE, 1989), t. I, p. 50.

<sup>14</sup> Se debe una excelente reflexión sobre el criollismo y el nacionalismo a Ruiz Abreu: “Muchos países de la América Latina salieron al encuentro de lo propio y se reconocieron como miembros de una Arcadia en el paisaje, y en ser los prototipos americanos. Pero, sin duda, México produjo un verdadero auge de cuentos y novelas que pertenecen por su forma y su intención explícita o implícita al criollismo. La oposición civilización contra barbarie se vuelve uno de sus tópicos, un recurso literario y un motivo desencadenante que es posible hallar en la Novela de Revolución Mexicana y en la cristera, también en la novela indigenista y proletaria, en la novela urbana y de los bajos fondos que empieza a florecer. Una de las definiciones de lo criollo se atiene a la etimología de la palabra: criollo procede del portugués ‘crioulo’, es decir, criado en casa; pero en el siglo XVII apareció como ‘ser de la tierra’; el significado que nos interesa se le dio a esa palabra en el siglo XIX, en que vino a ser lo que es ‘nacional, particular o autóctono’, de cada nación hispanoamericana.

El nacionalismo en la literatura mexicana es una variante del criollismo que busca en los valores propios la legitimidad cultural, resalta el habla popular (nacional) como el alma de la literatura y el arte, y es una manera de promover el regreso al origen, a las raíces.” Ruiz Abreu, *La cristera una literatura negada*, pp. 179-180.

<sup>15</sup> Pedro Ángel Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997), p. 102.

la patria, de su historia, de su religión, incluso, y sus héroes con el fin de construir una nación nueva, como la que soñaron los caudillos que hicieron la Revolución Mexicana”.<sup>16</sup> El propósito nacionalista primó sobre las búsquedas artísticas, si bien no las ausentó. De tal dualidad de objetivos, derivaron, a su vez, dos tipos de creadores, que Ruiz Abreu, siguiendo a John Rutherford,<sup>17</sup> y refiriéndose a la narrativa cristera, separa en “éticos” y “estéticos”:

El escritor que se interesó por los cristeros fue primero el testigo, el participante muchas veces en el conflicto, el novelista que sintió el compromiso de “relatar” esa historia; también el sacerdote que dirigió a los cristianos, el hacendado que perdió su patrimonio en la lucha; escribieron un tipo de novela histórica, llamada ahora tradicional.

El otro escritor que “registró” la Cristiada fue el que, en la distancia, miró hacia atrás y la memoria lo llevó a los recodos de aquella guerra. Ya no es el escritor de novela cristera sino un escritor “profesional” que maneja la forma y el sentido de la historia con una clara intención de crear una estética de la expresión verbal, como Juan Rulfo, Elena Garro, Jorge Ibargüengoitia. Otro caso significativo es José Revueltas que recupera la Guerra Cristera como un desgarramiento interior del hombre con el universo.<sup>18</sup>

Al escritor ético, “le interesa ejercer la crítica social, preocupado no por la sociedad como es, sino como debería ser; tiende a la sátira y la caricatura ‘en aquellas partes de sus novelas

---

<sup>16</sup> Ruiz Abreu, *La cristera una literatura negada*, p. 20.

<sup>17</sup> John Rutherford, *La sociedad mexicana durante la Revolución*, trad. de Josefina Castro (México: El Caballito, 1977).

<sup>18</sup> Ruiz Abreu, *La cristera una literatura negada*, pp. 77-78.

que se refieren a los fenómenos sociales que desaprueba; por el contrario, se inclinará por la idealización romántica y el sentimentalismo cuando escribe acerca de los personajes que representan tipos sociales que son de su agrado'. Y crea personajes en los que deposita su propia voz, es decir, sus opiniones personales. 'Estos portavoces personales suelen estar dotados de una dignidad, autoridad, perspicacia e inteligencia extraordinarias'.<sup>19</sup> A su vez, el escritor estético "intenta describir a la sociedad señalando lo bueno y lo malo, la belleza y la fealdad, es abstracto y mantiene una utopía".<sup>20</sup> Para alcanzar su meta, acude al uso de símbolos, de recursos retóricos y complejidades estructurales, como la doble focalización, la ruptura de la linealidad diegética, el desvanecimiento de las coordenadas tempo-espaciales, etc. Sólo así, asume, podrá rebasar los límites del nacionalismo estrecho y mostrar, partiendo de lo mexicano, las desgarraduras de los hombres y mujeres de cualquier lugar del mundo. Ya como creadores éticos o estéticos —e incluso integrando ambas posturas—, ya como nacionalistas a ultranza o mexicanos universales, los cuentistas indígenas, cristeros, proletarios, populistas o folkloristas gestaron una obra significativa para el derrotero del género breve, que no puede dejarse fuera de los registros críticos de la historia de las letras mexicanas.

Atendiendo esa perspectiva, se trae ahora a escena al cuento indígena, ejemplo de continuidad en las letras mexicanas pues, precedido por la tradición prehispánica, colonial e independentista y por el indianismo del siglo XIX, hacia el final de los años veinte de la vigésima centuria tomará la palabra a fin de mostrar el universo de la cultura india,

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 21.

abriendo de paso un mundo de alternativas a los cuentistas del indigenismo, cuya obra iniciará en los cincuenta. La liga entre los tres movimientos inicia en *El Año Nuevo de 1837*, con “Netzula”, de José María Lacunza,<sup>21</sup> y “La batalla de Otumba”, de Eulalio María Ortega.<sup>22</sup> Pertenecen ambos textos a la cuentística indianista, en la cual “los indios y sus tradiciones están presentados con simpatía. Esta simpatía tiene gradaciones que van desde una mera emoción exotista hasta un exaltado sentimiento de reivindicación social, pasando por matices religiosos, patrióticos o sólo pintorescos y sentimentales”.<sup>23</sup> Su base de despegue fueron dos hechos históricos –la conquista y la colonización de México–, que enmarcaron, por un lado, una fuerte tendencia nacionalista y, por otro, un acentuado sentimiento antiespañol, de donde derivaría el diseño de los antitéticos protagonistas: “el indio idealizado, bravo guerrero, gran organizador y gobernante amado por su pueblo; el conquistador y colonizador sediento de sangre y de riquezas.”<sup>24</sup> Lo histórico era el trasfondo de las varias peripecias de una pareja de indios antes de enfrentar la imposibilidad del amor (“Netzula” y “La batalla de Otumba”) o de mostrar sus aquiescencias, rechazos y dudas previos a convertirse al catolicismo, abandonando, gracias a la continua labor ideológica de un fraile misionero, defensor y maestro de ambos, el sistema religioso de su cultura original (*Historia de Welina*).<sup>25</sup> Ya puesta al servicio de lo indígena y a la recusa

---

<sup>21</sup> José María Lacunza, “Netzula”, en *El Año Nuevo de 1837*, pról. de Fernando Tola de Habich (México: UNAM, 1996), pp. 15-52.

<sup>22</sup> Eulalio María Ortega, “La batalla de Otumba”, en *ibid.*, pp. 180-188.

<sup>23</sup> Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica, 1832-1889* (Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, 1934), p. 9.

<sup>24</sup> Bigas Torres, *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*, p. 23.

<sup>25</sup> Crescencio Carrillo y Ancona, *Historia de Welina. Leyenda yucateca* (Mérida: Imp. de José Dolores Espinosa, 1862). *El santuario de la aldea*

de lo español, ya del juicio desfavorable a lo indio y favorable en grado sumo a las supuestas bondades del cristianismo, fue una cuentística atenta, si sólo externamente, a la naturaleza, la historia y la cultura azteca y maya, manteniendo un alto “despego por lo que hace a los problemas sociales, políticos y económicos de los indios de su tiempo”;<sup>26</sup> fue una cuentística de narradores mestizos que, andando el tiempo, habría de convertirse en el antepasado de las brevedades indígenas.

A diferencia de los indianistas decimonónicos, los creadores del cuento indígena sí tenían contacto directo con las comunidades indias, ya por su nacimiento en ellas, ya por ser mestizos atentos al saber de las culturas prehispánicas, obtenido por vía oral y por rastreo filológico. Por ello, el cuento indígena, de la mano de Antonio Mediz Bolio,<sup>27</sup> Andrés Henestrosa,<sup>28</sup> Gabriel López Chiñas<sup>29</sup> y Ermilo Abreu Gómez,<sup>30</sup> abrevó en la mitología, la fantasía, la legendaria y la memoria maya y zapoteca. La palabra, entonces, se llenó con

---

(Mérida: Imp. de José Gamboa Guzmán, 1886). Incluye “La lámpara de tres siglos” y “Las doce estrellas”. *Historia de Welina y otras leyendas*, pres. de Josefina Estrada (Puebla: Premià, 1986).

<sup>26</sup> Rodríguez Chicharro, *La novela indigenista mexicana*, p. 19.

<sup>27</sup> Antonio Mediz Bolio, *Evocaciones. Libro de leyendas mayas* (Mérida: Imp. de Gamboa Guzmán, 1903). *La tierra del faisán y del venado*, pról. de Alfonso Reyes (Buenos Aires: Ed. Contreras y Zanz, 1922). *A la sombra de mi ceiba. Relatos fáciles* (México: Botas, 1956).

<sup>28</sup> Andrés Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza* (México: Compañía Editora Águila, 1929).

<sup>29</sup> Gabriel López Chiñas, *Vinnigulasa. Cuentos de Juchitán*, pról. de Rafael Heliodoro Valle (México: Ed. Neza, 1940).

<sup>30</sup> Ermilo Abreu Gómez, *Héroes mayas (Zamná, Cocom, Canek)*, próls. de José Attolini y Andrés Henestrosa (México: Compañía General Editora, 1942). *Cuentos para contar junto al fuego* (México: B. Costa-Amic, 1959). *Páginas escogidas (Creación – crítica)* (México: B. Costa-Amic, 1968). *Cuentos de Juan Pirulero* (México: SEP, 1985). *Leyendas y consejos del antiguo Yucatán* (México: FCE/CREA, 1985).

la creación del mundo; la convivencia entre dioses y hombres; la voluntad inapelable de aquéllos sobre éstos; la transmisión del saber divino a los humanos; el nacimiento de ciudades y templos, centros del universo, seguido de su apocalíptica caída, ya por castigo a algún yerro de los moradores, ya por cumplirse un ciclo de vida; el arribo a territorios profanos de los descendientes sagrados tanto para contraer lazos amorosos entre ellos como para reinar, después de varias pruebas, sobre los hombres y transmitirles conocimientos; los ritos iniciáticos de los hechiceros a fin de crear un medio de contacto entre dioses y hombres; las hazañas del héroe mítico; la memoria oral de los orígenes, guardando las señales, tenues, pero no indescifrables, de cómo era el mundo antes y después de las acciones divinas; las furias de dioses y reyes cuando se contrariaban sus deseos; el suicidio colectivo cuando la profecía señaló como irreversible el arribo del hombre blanco y barbado, poseedor del trueno que habría de destruirlo todo. Y también acampó en la palabra la idea de un hermoso equilibrio entre natura y cultura; la verdad del hálito espiritual en animales, vegetales y objetos; la enorme diferencia entre los benignos animales tutelares o tonas y los ambiciosos hombres y mujeres cuyas prácticas mágicas podían transformarlos en animales malignos o nahuales, castigados en muchas ocasiones; la experiencia del asalto de lo maravilloso y extraordinario, venidos de la metamorfosis, la reencarnación y los poderes sobrenaturales; el reconocimiento de la iniquidad, la indolencia, la codicia, la soberbia, la mentira, la traición, la impiedad, la desobediencia y el de la pureza, la sabiduría, la misericordia, el valor humano; la existencia de la simbología femenina (la luna, la noche) y la masculina (el sol, el día); la alegría de las danzas y cantos; la hermosa sinfonía de los juegos seductores y la entrega amorosa, amén de la festiva ceremonia matrimonial; la tristeza de la pareja cuando se ha quebrado su anhelo de alcanzar la

felicidad. Y además, la palabra del cuentista indígena tomó por asalto la vida cotidiana; recuperó supersticiones y temores; ancló, a veces, en la fábula para amonestar la ceguera de buscar en lejanías cuanto se posee en las proximidades y los absurdos convenios o las cómodas inercias en aras de lograr una existencia fácil y regalada, la incapacidad para ser feliz con lo que se tiene, la ruptura del orden social y familiar, o también para celebrar virtudes como la fidelidad, la perseverancia, la castidad y la bondad; celebró el ingenio, la astucia, la artimaña e incluso la crueldad en las sabrosas fábulas de Tío Conejo y Tío Coyote,<sup>31</sup> no siendo este último la única víctima del malora orejón: también caen en sus engaños el tigre, el mono, el lagarto, la culebra, la gallina clueca, el gato montés, la cucaracha, el tapir, la zorra, el venado, el leñador, el viejo cazador. Además, basándose en las diversas versiones sobre el origen de la lechuza, el colibrí, el girasol, la campánula, los nenúfares, el zopilote, el faisán, el venado, el murciélago, la abeja, la tortuga, la golondrina, el conejo, el olivo silvestre o flor negra, el carrizo, el plátano, la urraca, la perdiz, el pájaro carpintero, el lagarto, la palabra rindió homenaje a lo pequeño, llevándolo, en el caso de Henestrosa y Abreu Gómez, de la cultura india a católica o, en el de López Chiñas, a la mestiza; se quebró un tanto ante el sufrimiento; y alzó sonrisas ante la esperanza. Fue palabra justa al darle otra vez vida a la cosmogonía, la historia, los dioses, los hechiceros, los hombres, las mujeres, los ancianos, los niños y la naturaleza del sur mexicano; digna al poner en diálogo las lenguas maya, zapoteca y española; reiterativa cuando

---

<sup>31</sup> Estas fábulas son notables en Henestrosa y López Chiñas, aunque también pueden hallarse, hacia 1935, en Silva y Aceves, protagonizadas por el atolondrado Tío Coyote y el avisado Tlacuachito. Mariano Silva y Aceves, *Un reino lejano. Narraciones / Crónica / Poemas*, est. prel. de Serge I. Zaitzeff (México: FCE, 1987), pp. 130-131.



asumió los ritmos del rito, la oralidad, el canto monótono; poética siempre, sobre todo, por el uso de la imagen, la anáfora, los paralelismos, la metáfora, la sinestesia y la cenestesia. Conquistó, de los veinte a los cuarenta, su lugar en las letras mexicanas, recogiendo las simientes del indianismo y siéndolo para la futura cuentística del indigenismo.

Mas no fue sólo conquistar un espacio, sino convertir la añeja resistencia contra los embates del otro –si bien incorporando, cuando fue necesario, las cualidades de ese otro: europeo o africano– en diálogo e intercambio de visiones de vida y de arte. En la década del cuarenta, las manos y fantasía indias dieron nuevos frutos, reunidos por Pablo González Casanova en *Cuentos indígenas*,<sup>32</sup> sí, nuevos, pues, pese a su generalizado desconocimiento, las brevedades indígenas han existido siempre: desde la época prehispánica hasta los tiempos actuales, como bien lo han demostrado, por ejemplo, Ángel María Garibay,<sup>33</sup> Pedro Correa,<sup>34</sup> Miguel León-Portilla,<sup>35</sup> Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> *Cuentos indígenas*, pról. de Agustín Yáñez, introd. de Pablo González Casanova (México: UNAM, 1946). *Cuentos indígenas*, pres. de Miguel León-Portilla, pról. a la primera edición de Agustín Yáñez, bibl. de Pablo González Casanova de Carlos Marín Martínez, introd. de Pablo González Casanova (México: UNAM, 2001).

<sup>33</sup> Ángel María Garibay K., *Panorama literario de los pueblos nahuas* (México: Porrúa, 1963).

<sup>34</sup> Pedro Correa, *La cultura literaria de los mayas* (Granada: MUSAE IBERICAE NEOLATINAE, 1991). *La cultura literaria de los aztecas* (Madrid: Eds. Clásicas, 1994).

<sup>35</sup> Miguel León-Portilla, *Literaturas indígenas de México* (México: MAPFRE, 1992).

<sup>36</sup> Beatriz Garza Cuarón y otros, *Historia de la literatura mexicana. Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, coord. de Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot, pról. de Beatriz Garza Cuarón (México: UNAM/Siglo XXI, 1996).

y Carlos Montemayor.<sup>37</sup> Este último no sólo señala tal continuidad, sino, además, su auge en las dos últimas décadas del siglo XX y en la primera del XXI: “Durante la década de los ochenta del siglo XX comenzó a darse en México un proceso cultural relevante: el surgimiento de escritores en varias lenguas indígenas.”<sup>38</sup> Y agrega: “Con estos escritores tenemos la posibilidad, [...], de acercarnos, a través de sus propios protagonistas, al rostro natural e íntimo, al profundo rostro de un México que aún desconocemos”,<sup>39</sup> acercarnos con una modalidad distinta a la del creador occidental:

Los relatos, el teatro o la canción interesan no como expresiones individuales de los autores, sino como participaciones colectivas de los espectadores. Las canciones populares se escuchan en festividades; los relatos y el teatro ocurren en reuniones de la comunidad. Estas artes son un hecho colectivo porque se trata de un proceso de reafirmación lingüística en el que importan más el fortalecimiento del idioma y la memoria de la colectividad que la visión subjetiva de un autor individual.<sup>40</sup>

Gracias a este fuerte sentido colectivo, sin desdén, desde luego, de la perspectiva individual ni de los aportes de las letras modernas, se ha concretado una renovada literatura indígena que, en el caso del cuento, posee ahora autores<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Carlos Montemayor, *Arte y trama en el cuento mexicano indígena* (México: FCE, 1998). *La literatura actual en las lenguas indígenas* (México: Universidad Iberoamericana, 2001).

<sup>38</sup> Montemayor, *La literatura actual en las lenguas indígenas*, p. 29.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>41</sup> La mayor parte de la información sobre estos nuevos cuentistas proviene del excelente trabajo de investigación, recopilación y difusión de Carlos Montemayor. Véase *Los escritores indígenas actuales*, pról. y sel. de Carlos

como Domingo Dzul Poot,<sup>42</sup> Jacinto Arias,<sup>43</sup> Martín Gómez Ramírez,<sup>44</sup> Dolores Batista,<sup>45</sup> Irene Dzul Chablé,<sup>46</sup> Roberta Ek Chablé,<sup>47</sup> Andrés Tec Chi,<sup>48</sup> Gabriel Pacheco,<sup>49</sup> María Roselia Jiménez Pérez,<sup>50</sup> Diego Méndez Guzmán,<sup>51</sup> Enrique Pérez López,<sup>52</sup> Armando Sánchez Gómez,<sup>53</sup> Isaías Hernández

---

Montemayor (México: CNCA-Fondo Editorial Tierra Adentro, 1992), 2 t. *La voz profunda. Antología de la literatura mexicana en lenguas indígenas*, pról., sel., traducciones y notas de Carlos Montemayor (México: Joaquín Mortiz, 2004).

<sup>42</sup> Domingo Dzul Poot, *Cuentos mayas* (Yucatán: Maldonado Editores/INAH-SEP, 1985), t. I. *Cuentos mayas* (Yucatán: Maldonado Editores/INAH-SEP, 1985), t. II. *Leyendas y tradiciones históricas mayas. El adivino. La destrucción de la triple alianza* (Yucatán: Maldonado Editores/INAH-SEP, 1987).

<sup>43</sup> Jacinto Arias, *San Pedro Chenalhó. Algo de su historia, cuentos y costumbres* (Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas-Instituto Chiapaneco de Cultura, 1990).

<sup>44</sup> Martín Gómez Ramírez, *Xlimoxna neel jme'tatik Oxchujk' (Ofrenda de los ancestros de Oxchuc)* (Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas-Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991).

<sup>45</sup> Dolores Batista, *Ra'ósari (Amanece)* (Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua, 1994).

<sup>46</sup> Irene Dzul Chablé, *Tzikbal'o'ob suuk u beeta'alo'ob I (Cuentos mayas tradicionales)* (México: INI, 1994).

<sup>47</sup> Roberta Ek Chablé, *Tzikbal'o'ob suuk u beeta'alo'ob II (Cuentos mayas de temas europeos)* (México: INI, 1994).

<sup>48</sup> Andrés Tec Chi, *Tzikbal'o'ob yo'olal ja'asaj ólo'bo, k'aak'as ba'alo'ob yéetel alux'o'ob (Cuentos sobre las apariciones en el Mayab)* (México: INI, 1994).

<sup>49</sup> Gabriel Pacheco, *Tatei Yurienaka y otros cuentos huicholes* (México: Diana, 1995).

<sup>50</sup> María Roselia Jiménez Pérez, *Jna'jeltik (Vivencias tojolabales)* (México: INI, 1996).

<sup>51</sup> Diego Méndez Guzmán, *A'yejetik yu'un jtzeltaletik ta Tenejapa (Relatos tzeltales de Tenejapa)* (México: INI, 1996). *Kajkanantik. Jch'ulta tiketik te leke sok te chopote (El Kajkanantik. Los dioses del bien y del mal)* (México: INI, 1998).

<sup>52</sup> Enrique Pérez López, *Alperes: Te'tikal mut (El pájaro alférez)* (México: INI, 1996).

<sup>53</sup> Armando Sánchez Gómez, *Xjajchibal xchiknantesel lum sok ch'ab (Fundaciones y rezos)* (México: INI, 1996). *Sk'op, Lum k'inal (Voces de*

Isidro,<sup>54</sup> Vicente Canché Canul,<sup>55</sup> Vicente Canché Mío,<sup>56</sup> Jorge Echeverría Lope,<sup>57</sup> María Luisa Góngora Pacheco,<sup>58</sup> Miguel May May,<sup>59</sup> entre muchos otros, cuya obra, amén de la personal, puede encontrarse en antologías como *El lujo del Sol y bajo el signo de Bolom*,<sup>60</sup> *Cuentos y relatos indígenas*,<sup>61</sup> *Los escritores indígenas actuales*, *Cuentos purépechas (Juchari uandantskuecha)*,<sup>62</sup> *Narrativa náhuatl contemporánea*,<sup>63</sup> *P'urhepecha uandatskuecha (Narrativa Purépecha)*,<sup>64</sup> *Antología de cuentos indígenas de Guerrero*,<sup>65</sup> todas ellas descendientes de las creaciones de Mediz Bolio, Henestrosa, Abreu

---

la naturaleza) (México: INI, 1998). *Ch'ul awal tsún ixim yu'um jme'tatik (Creencias de nuestros padres en la siembra del maíz)* (México: INI, 1998).

<sup>54</sup> Isaias Hernández Isidro, *Cha' jop'e t'ok chap'e ällkan (Las doce verdades)* (México: Dirección General de Culturas Populares, 1997).

<sup>55</sup> Vicente Canché Canul, *U tsikbalil juntul chak nuxiib wiinik (Leyenda del hombre colorado)* (México: INI, 1998).

<sup>56</sup> Vicente Canché Mío, *U tuukul mayab wiinik (La sabiduría del maya)* (México: INI, 1998).

<sup>57</sup> Jorge Echeverría Lope, *X-la'-Boom-Suumi (Vieja huella de sogá)* (México: INI, 1998).

<sup>58</sup> María Luisa Góngora Pacheco, *U tzikbalilo'ob Oxkutzcab yéetel Mani (Cuentos de Oxkutzcab y Mani)* (México: INI, 1994). *Chan Moson (Pequeño Remolino)* (México: INI, 1998).

<sup>59</sup> Miguel May May, *Lajum'eel Maaya Tzikbal'o'ob (Diez relatos mayas)* (México: INI, 1998).

<sup>60</sup> *El lujo del Sol y bajo el signo de Bolom* (México: FCE/Gobierno de Tabasco, 1988).

<sup>61</sup> *Cuentos y relatos indígenas*, sel. de Verónica M. Alarcón Estrada, trad. de Antonio Gómez Gómez (México: UNAM/Estado de Chiapas, 1989-1994), 5 vols.

<sup>62</sup> *Cuentos purépechas (Juchari uandantskuecha)* (México: Diana, 1994).

<sup>63</sup> *Narrativa náhuatl contemporánea*, pres. de Irineo Rojas Hernández (México: Diana, 1995).

<sup>64</sup> *P'urhepecha uandatskuecha (Narrativa Purépecha)* (México: INI, 1998).

<sup>65</sup> *Antología de cuentos indígenas de Guerrero*, comp. e introd. de Rosa Román Lagunas (México: CNCA, 2007).

Gómez y López Chiñas, amén de aquellas otras recogidas en los cuarenta por González Casanova.

Desde la década del veinte del segundo milenio hasta los tiempos actuales, el cuento indígena –alimentado con ingredientes del mito, la leyenda, las memoratas y las creencias– se ha construido con anécdotas que reflejan acontecimientos históricos, costumbres, usos tradicionales, conocimientos y consejos ancestrales, episodios extraordinarios o sobrenaturales, idealizaciones de los tiempos pasados y presentes, resistencia ante las acciones negativas del otro, incorporación de factores culturales y religiosos distintos a los propios, numerosos aspectos de la vida cotidiana, con sus fiestas, desfiles, ceremoniales. Las historias de las últimas décadas del siglo XX, no pocas veces en contacto con las de Occidente, dan cuenta de los importantes sucesos cosmogónicos o fundacionales –ya de los remotos orígenes, ya de los pueblos actuales y sus geografías, ya de los santos patronos– o de las sucesivas caídas de algunas sociedades y sus culturas, informando, además, de los ritos y ceremonias con los cuales se actualizan en cada sociedad indígena de hoy los hechos, protagonistas, tiempos y espacios de esos antiquísimos periodos iniciales o con los cuales se recuerdan los avatares y peripecias del pasado inmediato; traen a escena a diversos seres de otros mundos o creados por los sacerdotes –aluxes, chaneques, yum, yajval, wilibja’, etc.–, que entran en contacto con el del indígena a fin de –dados sus atributos y funciones– beneficiar o perjudicar a sus moradores; plasman hechos mágicos, fantásticos, prodigiosos, protagonizados por dioses, héroes míticos o legendarios, chamanes, simples mortales, animales, vegetales, mantos acuíferos, minerales, cambios de estaciones, vientos malos, o demoniacos, o del Señor de la Muerte, y fenómenos climáticos, algunos de ellos a menudo antropomorfizados por vía de las metamorfosis; ofrecen interpretaciones sobre el origen de la fauna, la flora,

las plantas, cuevas, lagunas, ríos, cenotes, aguadas, vinculado este origen, con frecuencia, a sucesos plenos de ligas entre ellos y los humanos; ponen en escena los encuentros del simple mortal con los entes sobrenaturales, ya para recibir sus dones o para enfrentarse con ellos, alcanzando, en ocasiones, el triunfo, por lo general derivado de algún engaño; recuerdan las curaciones mágicas, las bondades y malignidades de los hechiceros y los inusuales dones brindados por los objetos maravillosos; traen a la palestra creencias y modos de ser, verbigracia, la imposibilidad de evitar la muerte, el irremediable castigo a quien no respeta las tradiciones, o a quien transgrede las prohibiciones, o a quien ofende a sus progenitores, y además las maneras del cortejo, noviazgo y compromiso matrimonial o los rituales para sacralizar las construcciones, las festividades y curas físicas o espirituales; ponen en evidencia el exilio, el desarraigo, la apropiación de la mala cultura ladina; convocan el humor cuando “enfrentan la inteligencia de un animal contra la torpeza (o también astucia) de otro”,<sup>66</sup> teniendo, en ocasiones, como trasfondo –o incluso interactuando con ellos– la presencia de hombres y mujeres; muestran las adaptaciones al mundo indígena de algunos motivos originalmente presentes en las fabulaciones europeas –las bondades del hombre con otros hombres, o con dioses, santos, vírgenes y demonios, o con los animales, y la posterior recompensa por tales actos; el soñador perezoso que pierde su precaria propiedad mientras, desbocado, imagina un futuro halagüeño; etc.– y de algunos temas bíblicos y cristianos –el diluvio, la persecución de la sagrada familia o de Cristo, las peregrinaciones, el culto a la Virgen María y el niño Jesús, etc. En fin, salvo por las ubicadas en contextos actuales, mostrando las imposicio-

---

<sup>66</sup> Montemayor, *Arte y trama en el cuento indígena*, p. 106.

nes y violencias del mestizo hacia el indio, son historias muy similares a las narradas por Antonio Mediz Bolio, Andrés Henestrosa, Mariano Silva y Aceves, Gabriel López Chiñas y Ermilo Abreu Gómez, entre los años veinte y cuarenta; historias, ahora, en torno al universo de los tarahumaras, tepehuas, popolocas, zapotecas, mayas, huicholes, mazatecos, chinantecos, tzotziles, nahuas, mixes, totonacos, chontales, tzeltales, zoques, tojolabales, purépechas, choles, chichimecos, coras, etc.; historias de excelente ensamble, aunque no en todos los ejemplos, marcadas por fórmulas discursivas precisas y consagradas de alguna región; por clausuras diegéticas ejemplarizantes o moralizantes; por la brevedad y lo conciso; por la constancia de ciertos motivos –las cosmogonías fundacionales, los previstos sucesos apocalípticos, las interpretaciones sobre el origen de algunos fenómenos de la naturaleza, los hechos prodigiosos, etc.–, comunes a la cultura de cada creador; por el listado de testimonios a fin de apuntalar la veracidad de lo narrado; “por la relevancia de los héroes, por la vinculación de ciertos personajes o entidades, por su ubicación respecto del tiempo del origen, por la sucesión de peripecias o por sus rasgos estilísticos”;<sup>67</sup> por todo cuanto permite al cuento indígena transmitir el “pensamiento prehispánico y su entrelazamiento con nuevas corrientes europeas o africanas visibles en la sustitución de héroes, en el fortalecimiento de nuevas entidades o peripecias, en la forma de reforzar varios aspectos espirituales, históricos o lúdicos de una cultura milenaria que sigue viva en los distintos vehículos formales de la lengua”.<sup>68</sup> Y a ellas debemos tornar una y otra vez si no deseamos perder una de las vetas más significativas de la literatura mexicana

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>68</sup> *Loc. cit.*

tal como la conocemos hoy, como bien se puede advertir en la cuentística indigenista.

En efecto, el cuento indianista y el indígena alimentaron, con sus yerros y aciertos, el cuento indigenista, que habría de desarrollarse entre 1944 y 1973. Contribuyeron a su nacimiento y madurez José Revueltas, con “Barra de navidad” y “El dios vivo”, de *Dios en la tierra*,<sup>69</sup> y “El lenguaje de nadie”, de *Dormir en tierra*;<sup>70</sup> Francisco Rojas González, con *El diosero*;<sup>71</sup> Ramón Rubín, con *Cuentos de indios. Primer libro, Cuentos de indios. Segundo libro, Las cinco palabras y Los rezagados*;<sup>72</sup> Eraclio Zepeda, con *Benzulul*;<sup>73</sup> Rosario Castellanos, con *Ciudad Real*;<sup>74</sup> Francisco Salmerón, con *Testimonios del Tecuán*;<sup>75</sup> María Lombardo de Caso, con el cuento largo o novela corta *La culebra tapó el río*;<sup>76</sup> y Roberto López Moreno, con *Las mariposas de la tía Nati*.<sup>77</sup> No hay

---

<sup>69</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra* (México: Eds. El Insurgente, 1944). *Dios en la tierra* (México: ERA, 1984), pp. 49-54 y 145-149, respectivamente.

<sup>70</sup> José Revueltas, *Dormir en tierra (Cuentos)* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960), pp. 87-99.

<sup>71</sup> Francisco Rojas González, *El diosero* (México: FCE, 1952). *Obra literaria completa*, est. prel., ordenación y bibl. de Luis Mario Schneider (México: FCE, 1999).

<sup>72</sup> Ramón Rubín, *Cuentos de indios. Primer libro* (Guadalajara: Eds. Altiplano, 1954). *Cuentos de indios. Segundo libro* (Guadalajara: Eds. Altiplano, 1958). *Las cinco palabras*, pról. de Luis Leal (México: FCE, 1969). *Los rezagados* (México: FCE, 1993).

<sup>73</sup> Eraclio Zepeda, *Benzulul* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959).

<sup>74</sup> Rosario Castellanos, *Ciudad Real* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960).

<sup>75</sup> Francisco Salmerón, *Testimonios del Tecuán* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960).

<sup>76</sup> María Lombardo de Caso, *La culebra tapó el río* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962).

<sup>77</sup> Roberto López Moreno, *Las mariposas de la tía Nati* (México: Eds. de Cultura Popular, 1973).



en estas creaciones exotismos prehispánicos, idealizaciones culturales, arquetipos con pies de barro, exaltaciones paisajistas, nacionalismo a ultranza, ni se confundirá en ellas “simpatía” con “conmiseración” –como bien apunta Rodríguez Chicharro–,<sup>78</sup> ni se apuntalará una narrativa evasionista, incapaz de “protestar por la situación económica y social en que se encontraban los indios”;<sup>79</sup> tampoco tornarán del todo a la mitología, la fantasía, la legendaria, la magia, lo extraordinario y la memoria de las culturas indígenas, aunque no desdeñen tales factores cuando sus problemáticas así lo requieran. Habrán de centrarse ahora, partiendo del estado real del indio del siglo XX, en “los conflictos espirituales, económicos y sociales que confronta el indígena” en tanto un ser “oprimido y explotado”<sup>80</sup> por hacendados, autoridades gubernamentales, políticos, soldados, tinterillos y todos cuantos asuman una postura de superioridad respecto de él;<sup>81</sup> en su infame modo de existencia, trabajando “en fincas cafetaleras”, pese a estar “minado por las enfermedades, resultado de la falta de higiene y la ignorancia”, por las hambres “provocadas por las largas sequías y pobreza”, entre otras calamidades y aberraciones, y

---

<sup>78</sup> Rodríguez Chicharro, *La novela indigenista mexicana*, p. 14.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>80</sup> Luis Alberto Sánchez, “El indianismo literario, ¿tendencia original o imitativa?”, en *Revista Nacional de Cultura* (enero-febrero de 1960), año XXII, núm. 138. Cit. por Cowie, *El indio en la narrativa contemporánea*, p. 18. Véase nota a pie de página 1, de la “Introducción”.

<sup>81</sup> Bigas Torres comenta respecto del abuso de poder: esta narrativa “se ubica dentro de su medio regional, que constituye su felicidad y su desgracia. Los personajes típicos del mundo indígena: el terrateniente, el capataz mestizo, la autoridad gubernamental, en ocasiones los militares, forman una muralla en la que se estrella la masa de indios representada por figuras típicas de un mundo cultural que sobrevive siempre, pese a la violencia degradante a la que somete a sus habitantes”. Bigas Torres, *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*, p. 28.

por la ingesta excesiva de alcohol, fuga constante de su “desesperanza” y origen de su posterior alcoholismo.<sup>82</sup> Mas no sólo la denuncia y la protesta acompañan a la cuentística indigenista. También, para contextualizar mejor ese universo hecho de harapos, suciedad, indigencia absoluta, venidos de la bárbara explotación, trae a escena sus mitos, su telurismo, “sus costumbres y su folklore, sus conceptos religiosos y su peculiar visión de mundo”,<sup>83</sup> pero no a fin de alcanzar un ideal más o menos conveniente a execrables afanes turísticos o a ilusorios nacionalismos unificadores, ni con el propósito de reconstruir las cosmogonías o los orígenes de las culturas prehispánicas, sino para mostrar cómo, en la vida cotidiana y en las relaciones con miembros de su comunidad, o con su familia, o con el blanco y el mestizo, el indio es simplemente un ser universal, que ama y odia, sufre y ríe, sueña y delira, mata y crea, honra y humilla; que habita una comunidad, pero salvaguardando su individualidad; que, en fin, como el explotador, el obrero, el campesino, el artesano, cae en la bajeza o camina atado a los más altos valores humanos. Y para lograrlo, incorpora a la lengua española la savia de las lenguas indias, con sus metáforas e imágenes plásticas, símiles y enumeraciones, onomatopeyas y aliteraciones; con sus ritmos monocordes y repetitivos, con sus tonos, por lo general, evocativos y sombríos, incorporación que recuerda las narraciones indígenas, no así las de los indianistas, con las cuales comparte, por momentos, los excesos: de adjetivos, de insistencia en las injusticias y expoliaciones, de las puntillosas descripciones sobre el estado miserable y desalentador de sus héroes y heroínas. No podía ser de otra manera pues eran su origen, su santo y seña, así uno fuese lejano –el

---

<sup>82</sup> Cowie, *El indio en la narrativa contemporánea*, pp. 20-21.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 94.

indianismo decimonónico– y el otro relativamente próximo –el indigenismo de los periodos 1922-1942 y 1980 en adelante–, antecedentes con los cuales no contaría la cuentística cristera, salvo, quizá, por el fanatismo religioso y sus consecuencias bélicas y genocidas, narrado por Heriberto Frías en *Tomóchic*<sup>84</sup> y “Los perros de Tomóchic”.<sup>85</sup>

La cuentística cristera, la “Bestia negra de la narrativa de revolución”,<sup>86</sup> se empeñó “en registrar el pantanoso escenario mítico y sangriento donde una cultura centenaria se enfrenta a la barbarie moderna”.<sup>87</sup> No posee volúmenes<sup>88</sup> totalmente dedicados a la temática derivada del enfrentamiento entre las fuerzas federales y los improvisados defensores del cristianismo, ofendidos por la insensibilidad política de Plutarco Elías Calles, presidente entre 1924 y 1928, quien, buscando delimitar las fronteras entre el mundo civil y el religioso, chocó de frente con los cristianos, cuyos templos y servicios litúrgicos determinó clausurar. Sin embargo, sí

---

<sup>84</sup> Heriberto Frías, *Tomóchic* (México: El Demócrata, 1892).

<sup>85</sup> Heriberto Frías, “Los perros de Tomóchic”, en Ignacio Manuel Altamirano y otros, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, sel., pról. y notas bibl. de José Mancisidor (México: Ed. Nueva España, 1946), pp. 289-294.

<sup>86</sup> Domínguez Michael, “Introducción” a Quevedo y Zubieta y otros, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, t. I, p. 51.

<sup>87</sup> *Loc. cit.*

<sup>88</sup> Meyer y Doñán comentan sobre la aparente escasez del cuento cristero, mencionando incluso que posee mayor calidad que la novela cristera: “Hasta ahora se reparado poco en el cuento cristero, el cual no sólo no es tan escaso como en un principio podría pensarse, sino que ha dado verdaderas piezas maestras. Ya de entrada, con sólo comparar la nómina de autores de uno y otro género, se advierte la ventaja del cuento sobre la novela cristera, la cual, a diferencia de aquél, no cuenta con un Rulfo, un Revueltas, un Pacheco, un Rojas González, un Rubín, un Bernal...” Jean Meyer y Juan José Doñán, “Prólogo” a Gerardo Murillo (Dr. Atl) y otros, *Antología del cuento cristero*, sel. y pról. de Jean Meyer y Juan José Doñán (Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1993), p. 16.

tiene ejemplos<sup>89</sup> en cuentarios dominados por otras temáticas y estéticas, como la revolucionaria o la indigenista, de donde la paciente labor de Jean Meyer y Juan José Doñán los extrajo a fin de conformar la *Antología del cuento cristero*.<sup>90</sup>

De la *Antología del cuento cristero* y, sobre todo, de *La cristera una literatura negada*, de Álvaro Ruiz Abreu –sin duda, la voz más autorizada para hablar de los corridos, crónicas, autobiografías, diarios, memorias, novelas y cuentos en torno al movimiento cristero–, puede concluirse que, entre 1936 y 1991,<sup>91</sup> si bien de manera esporádica, el cuento cristero tuvo siempre representantes:<sup>92</sup> Gerardo Murillo (Dr. Atl),<sup>93</sup> Francisco Rojas González,<sup>94</sup> Rafael

---

<sup>89</sup> Meyer y Doñán revisaron “más de treinta cuentos y relatos”. *Ibid.*, p. 17.

<sup>90</sup> Parte de la *Antología del cuento cristero* sirvió de base a un discreto acercamiento al cuento cristero. César Alejandro Alcaraz Acosta, *Estructura de la cuentística jalisciense de la Cristiada* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2007). Tesis de maestría, inédita.

<sup>91</sup> El periodo 1936-1991 corresponde sólo al cuento cristero, no así a la novelística, cuyo inicio marca Ruiz Abreu con *¡Viva Cristo Rey!*, de Vereo Guzmán, publicada en 1928: “El primer relato sobre la guerra fue escrito por Juan F. Vereo Guzmán en el fragor de los años de lucha; se trata del relato *Jesús vuelve a la tierra* (1928), que también se conoce como *Viva Cristo Rey*, presentado como ‘novela revolucionaria’”. Ruiz Abreu, *La cristera una literatura negada*, pp. 90-91.

<sup>92</sup> Aunque Meyer, Doñán y Ruiz Abreu han abierto rutas para el conocimiento del cuento cristero, se requiere aún de una investigación exhaustiva que recoja la totalidad de las creaciones dedicadas a este tema, como lo requieren también el cuento fantástico, el del 68, el iniciático y el gay.

<sup>93</sup> Gerardo Murillo (Dr. Atl), “Goyo”, en *Cuentos de todos colores* (México: Botas, 1936), vol. II, pp. 171-178. *Cuentos bárbaros y de todos colores*, sel. y pres. de Jaime Erasto Cortés (México: CNCA, 1990), pp. 46-50.

<sup>94</sup> Francisco Rojas González, “Voy a cantar un corrido”, en *Sed* (México: Ed. Juventud de Izquierda, 1937). *Obra literaria completa*, pp. 126-134. “El corrido de Demetrio Montañón”, en *...Y otros cuentos*, “Yo pienso que...” de Miguel Martínez Rendón (México: Eds. Libros Mexicanos, 1931). *Obra literaria completa*, pp. 76-83.

Bernal,<sup>95</sup> José Revueltas,<sup>96</sup> Juan Rulfo,<sup>97</sup> Ramón Rubín,<sup>98</sup> Heriberto Navarrete,<sup>99</sup> José Emilio Pacheco,<sup>100</sup> Luis Sandoval Godoy,<sup>101</sup> Alfredo Leal Cortés,<sup>102</sup> Manuel Caldera,<sup>103</sup> y Héctor Aguilar Camín.<sup>104</sup> Todos ellos narraron el conflicto desde su perspectiva ideológica –ubicándolo ya durante la primera Cristiada: 1926-1929, ya durante la segunda: 1934-1938–, cuidando, con mayor o menor fortuna, la estructura de la historia; el diseño de los personajes y los espacios donde éstos transitan; el tipo de narrador convocado; las tonalidades discursivas; la pertinencia del lenguaje respecto no sólo del re-

---

<sup>95</sup> Rafael Bernal, *Federico Reyes, el cristero* (México: Canek, 1941). Murillo (Dr. Atl) y otros, *Antología del cuento cristero*, pp. 87-96.

<sup>96</sup> José Revueltas, “Dios en la tierra”, en *Tierra Nueva* (México, enero-abril de 1941), año II, núms. 7-8, pp. 47-52. *Dios en la tierra*, pp. 9-16.

<sup>97</sup> Juan Rulfo, “La noche que lo dejaron solo”, en *El llano en llamas* (México: FCE, 1953). *El llano en llamas y otros cuentos* (México: FCE, 1972), pp. 148-153.

<sup>98</sup> Ramón Rubín, “La batalla de la cruz”, en *Cuadernos* (París, septiembre-octubre de 1954), núm. 8, pp. 34-39. *Cuentos del mundo mestizo* (México: FCE, 1985), pp. 21-30.

<sup>99</sup> Heriberto Navarrete, “Media carta de amor”, en *Los cristeros eran así...* (México: Jus, 1968), pp. 20-26. Murillo (Dr. Atl) y otros, *Antología del cuento cristero*, pp. 51-60.

<sup>100</sup> José Emilio Pacheco, “El Emperador de los Asirios (Minirrelato)”, en *Proceso* (México, 10 de agosto de 1987), núm. 590. Murillo (Dr. Atl) y otros, *Antología del cuento cristero*, pp. 153-161.

<sup>101</sup> Luis Sandoval Godoy, “El peso de la palabra”, en *El Cuento. Revista de imaginación* (México, julio-diciembre de 1988), año XXIV, t. XVII, núms. 107-108, pp. 245-252.

<sup>102</sup> Alfredo Leal Cortés, “1927, luto en primavera”, en *1927, luto en primavera* (México: Eds. Las Hojas del Mate, 1989), 14 pp. Murillo (Dr. Atl) y otros, *Antología del cuento cristero*, pp. 113-128.

<sup>103</sup> Manuel Caldera, “Que del cielo venga tu premio... ¡Y no tarde, desgraciado”, en *Pláticas de mi pueblo* (Guadalajara: Ed. Ágata, 1991), pp. 51-56. Murillo (Dr. Atl) y otros, *Antología del cuento cristero*, pp. 129-137.

<sup>104</sup> Héctor Aguilar Camín, “Meseta en llamas”, en *Historias conversadas* (México: Cal y Arena, 1992), pp. 65-89.

lato en sí, sino también de los caracteres definatorios –clase social, cultura, visión de mundo– de quien es su usuario; las variantes de escritura requeridas para acompañar las tensiones y distensiones de los sucesos traídos a escena. Todos ellos recrearon, uniendo ingredientes históricos y ficcionales, uno de los pasajes más oscuros de la vida de México.

Las historias de las brevedades cristeras, ya tomando de lleno el conflicto bélico, ya usándolo de trasfondo para indagar los motivos externos e internos que llevaron a hombres y mujeres a participar en alguno de los episodios de esa lucha, son, en verdad, sencillas, estén puestas a favor o no de la postura gobiernista o de la cristera: los desmanes –antes, durante y después de la guerra–, persecución, captura y ajusticiamiento de una gavilla de facinerosos y su jefe; la conquista del reconocimiento social, a través de la muerte heroica, de un improvisado coronel agrarista; el arresto, tortura y muerte de un líder agrario a cargo de una banda de desalmados, dirigida por un cura cínico; las aventuras, desventuras y fusilamiento de un incorruptible combatiente cristero, elevado a categoría de leyenda por el pueblo devoto; el bestial empalamiento de un profesor por contravenir las consignas de odio de los cristeros y por ayudar a los federales; el intento fallido de dos tíos y un sobrino por incorporarse a las fuerzas cristeras, clausurado con el ahorcamiento de los dos viejos y la huida aterrorizada del muchacho; el suicidio de un fanfarrón y obtuso coronel federal, provocado por una desafortunada serie de confusiones y yerros que lo hacen parecer un heroico cristero cuando en realidad era un famoso *comecuras*; la liga de tres jóvenes cuyas peripecias bélicas son acompañadas por sus diversiones, amores y planes futuros, no alterados ni siquiera cuando uno de ellos muere en combate; las acciones temerarias y suicidas de dos cristeros casi desarmados en su enfrentamiento con los federales, de donde nace su leyenda y la admiración sin límites

de sus correligionarios; el pago obligado de impuesto a los ricos de diversos pueblos a fin de financiar la compra de fusiles y balas, que deriva en la casi captura de uno de los soldados de Cristo Rey, casi pues, gracias su desparpajo ante el peligro, logra huir amenazando a la multitud con una pistola vacía; la crisis ética y moral de un jefe de partida cuando, para controlar a los subordinados, presas del pánico, en plena batalla, a causa de los continuos quejidos y gritos de uno de ellos, decide callar al agonizante con el simple expediente de dispararle en la cabeza, decisión incumplida, sí, pero que no impide la toma de conciencia del protagonista sobre las transformaciones humanas generadas por todo conflicto bélico; la cacería de Álvaro Obregón por parte de José León Toral, cuyo mundo interior –certezas, dudas, desasosiegos, soledades, compasión de última hora, necesidad de reconocimiento y búsqueda de trascendencia– desplaza al del premeditado y vertiginoso asesinato del general; el respetuoso y enfermo cariño de un hombre hacia el hermano mayor –muerto durante una de las tantas escaramuzas de la Cristiada–, cuyos restos mortuorios carga sobre la espalda durante años, hasta que, cansado de las murmuraciones de los compañeros de comercio y de las compradoras, opta por sepultarlo; la unidad familiar y sus rupturas a partir del apoyo o rechazo a la causa cristera, incluyendo las conquistas y fracasos de las aspiraciones individuales; los homicidios y ebriedades de un despreciado jefe de gavilla, concluido ya el conflicto cristero, ultimado, con la complicidad del resto de la banda, por un desleído integrante de ésta; el juicio sumario de un grupo de prisioneros a cargo de un jefe cristero, cuya supuesta piedad y fe no le impiden condenar a muerte a veintiocho combatientes y después, tranquilamente, ofrecer una cena a algunos compañeros de armas; cómo la Cristiada se alimentó no sólo de fanatismo y fe o de necedades y absurdos arbitrios, sino de intereses personales y pasiones, pasiones

e intereses muy superiores a la defensa de Cristo Rey o la de la supuesta política laicista de Plutarco Elías Calles, intereses y pasiones capaces de echar por la borda la unidad familiar, la fortaleza de la amistad, el ácido del odio, a cambio de conquistar para sí esa inmensa estepa verde llamada amor terrenal. Son historias poco memorables, sí, mas sirven de marco a las acciones temerarias, vindicatorias, solidarias, heroicas, sangrientas, bestiales de hombres rústicos, fanáticos, ignorantes, comandados por líderes audaces, piadosos, justos, honorables, veniales, crueles, psicóticos, unos y otros muy dados a la fiesta de las balas, a la ebriedad, al canto estentóreo y la balandronada o a la bebida mesurada, el canto festivo o nostálgico y el diálogo con sabor a carcajadas, prototipos casi de los villanos maliciosos, solitarios y traidores o de los héroes dicharacheros, enamorados y cabales que tanto se explotaron durante la época de oro del cine mexicano, a través de Carlos López Moctezuma y Pedro Infante o Jorge Negrete, respectivamente. Son figuras diseñadas en acuerdo con dos valores contrastados: el mal y el bien, mas no representando uno y otro a las fuerzas federales o a las cristianas, sino a los impulsos complejos y contradictorios de la naturaleza humana. Son varones, por lo general, determinados por su cultura ranchera o campesina –aunque la ciudadina y la pueblerina también sea notoria en algunos de ellos–, con un intenso vínculo telúrico; muy atados al machismo, la vergüenza, el honor, el valor como santo y seña de su hombría, la amistad y la fraternidad exacerbadas; con una fuerte liga con la familia, en cuyo centro ubican siempre a la mujer, esencialmente en los roles de madre o esposa, o con la comunidad, ya por intereses en común, ya por su religiosidad y similar visión sobre la vida y la muerte. Son hombres lúcidos u obnubilados por ideas fijas, envueltos, de pronto, en una lucha extraña, signada por una atroz disyuntiva: o matar en nombre de Dios o matar en nombre del Estado; una guerra



absurda que deshizo el edén de la vida cotidiana para convertirlo en espacio de la muerte, el caos, el desastre, la desesperanza, el odio; que dividió al mundo en sagrado y profano, inocentes y pecadores, buenos y malos, amigos y enemigos; que desintegró familias y amistades, bonanzas y fe, ayeres y mañanas, dejando huérfano, solo, triste, amargo, al individuo, aunque, inicialmente, hubiese apostado, en el caso de los cristeros, por el martirio y el sacrificio a fin de ganarse la redención, la gracia divina y el ingreso al sacro reino de Dios; o, en el ejemplo de los federales, por la defensa de las leyes anticlericales a fin de cumplir con las ordenanzas militares o, si de civiles incorporados se trataba, de tomar las propiedades arrebatadas al enemigo. Entre la esperanza de los primeros tiempos y el desencanto —cuando no vacío— de los años posteriores al “arreglo” entre los jefes de la iglesia y del gobierno, en julio de 1929,<sup>105</sup> los combatientes de uno y otro bando mostraron miedo y valentía ante la muerte —considerada, muchas veces, un modo de romper con el anonimato social, alcanzando el reconocimiento de los otros, especialmente, cuando la vida del sacrificado daba paso a la leyenda, a través de creaciones populares como el corrido—; solidaridad y nobleza tanto en batalla como fuera de ella; decisión y fortaleza en los momentos críticos, sobre todo, por parte de los caudillos; ternura y alegría cuando una dama abrió compuertas para el arribo del cariño; y también dejaron escapar negritudes, aberraciones y bestialidades cuando el enemigo cayó en sus redes; vicios, ambiciones y desmesuras en cuanto conquistaron un poco de poder; resentimientos y odios venidos de las mezquindades de una vida harta de pobreza y privaciones. Unos y otros,

---

<sup>105</sup> Francis Patrick Dooley, *Los cristeros, Calles y el catolicismo mexicano* (México: SEPSETENTAS, 1976).

ya en ciudades de provincia, pueblos, llanos, valles, hondonadas, serranías, defendieron y extraviaron a Dios; traicionaron y mintieron a jefes y compañeros; lastimaron a los indefensos, especialmente, a las ajadas o bellísimas damas de los prostíbulos; honraron a héroes y heroínas. Éstas, si escasas, pueblan también la cuentística cristera, ya hechas muros de silencios y rezos en los herméticos hogares, ya dolientes ante el cadáver del amado, ya atareadas en el envío de armas y pertrechos a los guerreros, ya diligentes en las labores de espionaje o en las de información sobre los movimientos del rival. Son pocas, pero son. Y como los hombres, resienten incertidumbres, desilusiones, pérdidas, desgarraduras, cobijadas apenas por la desdibujada promesa de una vida eterna al lado de un Dios lejano e inefable; por las oraciones de cínicos o atemorizados sacerdotes; por la frágil esperanza del pronto retorno del combatiente. Son víctimas y victimarias de una guerra en la cual participaron, además, curas pueblerinos y rurales, campesinos, jornaleros, fanáticos, bandidos, criminales, aventureros, soldados de cuartel y de leva, militares de carrera, pero jamás la alta jerarquía cristiana ni la cúpula de gobierno, apoltronados unos y otros frente al cálido chocolate o el fresco brandy, mientras rezaban compungidos o dictaban tronantes órdenes. Y de todos ellos, más sus historias, dan cuenta las brevedades cristeras, con sus historias lineales o alteradas por precisas evocaciones; sus personajes nobles o patibularios; sus espacios provincianos, pueblerinos o rurales; su lenguaje popular, pleno de arcaísmos, refranes y figuras poéticas, venidas estas últimas de la prosopopeya, la sinestesia, la metáfora, el oxímoron; su escritura vertiginosa, basada en las frases cortas, o morosa, debido a las puntuales y prolijas descripciones; sus recursos discursivos, como el diálogo y el soliloquio, acompañando al maravilloso arte de contar, sólo en los casos de Revueltas y Rulfo elevado a la enésima potencia; sus tonos trágicos o cómi-

cos. Tema y técnica, sin embargo, no gestaron una cuentística intensa, apenas sí, junto a los corridos, crónicas, autobiografías, diarios, memorias y novelas, un archivo sobre ese negro episodio de la historia mexicana, valioso aquél, si no por sus cualidades estéticas, sí por buscar, como las letras de cualquier cultura, una interpretación de lo que somos y hemos sido a través de la historia.

El desaliño estético y la escasa intensidad narrativa fueron también marcas de los cuentistas proletarios, cuya obra puede ubicarse entre los años 1932 y 1945: José Mancisidor,<sup>106</sup> Francisco Sarquís,<sup>107</sup> Enrique Barreiro Tablada,<sup>108</sup> Álvaro Córdoba, Consuelo Uranga, Lorenzo Turrent Rozas,<sup>109</sup> Mario

---

<sup>106</sup> José Mancisidor, *Cómo cayeron los héroes*, proemio de Cayetano Rodríguez Beltrán (México: 1930). *El sargento* (México: 1932). *La primera piedra*, pról. de Juan Rejano (México: Ed. Stylo, 1950). *Me lo dijo María Kaimlová* (México: Los presentes, 1955). *Obras completas* (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1979), t. IV. En este último se incluye el cuento “El espalda mojada” y los relatos “El mundo de la infancia y la adolescencia de Juárez”, biografía ficcional del Benemérito de las Américas, y “Tierras de don Quijote”, homenaje a la cultura española por parte del Mancisidor viajero.

<sup>107</sup> Francisco Sarquís, *Grito. Cuentos de protesta*, liminar de Álvaro Córdoba (Xalapa: Ed. Gleba, 1932). *Grito. Cuentos de protesta*, liminar de Álvaro Córdoba (Xalapa: Ed. Gleba, 1976).

<sup>108</sup> Enrique Barreiro Tablada, Álvaro Córdoba, Consuelo Uranga y Solón Zabre sólo aportaron al cuento proletario los textos incluidos en *Hacia una literatura proletaria*, en la cual también participaron Germán List Arzubide, José Mancisidor y Mario Pavón Flores. Enrique Barreiro Tablada y otros, *Hacia una literatura proletaria*, pról. de Lorenzo Turrent Rozas (Xalapa: Eds. Integrales, 1932).

<sup>109</sup> Lorenzo Turrent Rozas, *Camino* (Xalapa: Eds. Integrales, 1934). *22 de diciembre. Diario de un estudiante* (México: Ed. México Nuevo, 1937). “Música de Bach”, en *Cauce* (México, S.T.E.R.M., 20 de noviembre de 1938), núm. 1. “Playa”, en *Cauce* (México, S.T.E.R.M., 20 de febrero de 1939). *Jack*, pról. de Ermilo Abreu Gómez (México: Ed. Mundo Nuevo, 1940). Incluye “Jack”, “Cuento de febrero” y “Vida de *El Perro*”. *Obra completa*, comp., imagen y ficha bibl. de Miguel Bustos Cerecedo (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1973).

Pavón Flores<sup>110</sup> y Solón Zabre. En el aspecto de la denuncia y la protesta social ante las míseras condiciones laborales de los obreros y la generalizada injusticia social; del compromiso del escritor con “la transformación del mezquino y duro mundo contemporáneo”;<sup>111</sup> y de la puesta en escena del oscuro universo de los desheredados, con sus bajos fondos, fueron precedidos por Pedro Castera,<sup>112</sup> Ricardo Flores Magón,<sup>113</sup> Marcelino Dávalos,<sup>114</sup> Germán List Arzubide,<sup>115</sup> Xavier Icaza<sup>116</sup> y Rubén Salazar Mallén;<sup>117</sup> en cuanto concierne al tema de las luchas

---

Incluye “Cifra”, “Aviones”, “Palabras de un loco”, “Gaviotas (Esbozo de cuento)” y “En busca de Santanón—Cuento para niños (Inconcluso)—”.

<sup>110</sup> Mario Pavón Flores, *Los gusanos rojos*, pról. de Miguel Bustos Cerecedo (México: Ed. Surco, 1943).

<sup>111</sup> Xavier Icaza, *La revolución y la literatura* (México: Conferencias del Palacio de Bellas Artes, 1934), p. 38. Cit. por John S. Brushwood, “Las bases del vanguardismo en Xavier Icaza”, en Xavier Icaza, *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, “Las bases del vanguardismo en Xavier Icaza”, de John S. Brushwood (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986), p. 10.

<sup>112</sup> Pedro Castera, *Las minas y los mineros*, pról. de Ignacio Manuel Altamirano (México: Tipografía Literaria de Filomeno Mata, 1882).

<sup>113</sup> Ricardo Flores Magón, “Dos revolucionarios”, en *Regeneración* (Los Ángeles, California, 31 de diciembre de 1910), 4° época, núm. 18, p. 3. *Obra literaria. Cuentos. Relatos. Teatro*, “Nota del editor” de Jacinto Barrera Bassols, pról. de Elisa Ramírez Castañeda (México: CONACULTA, 2009) t. VI, pp. 29-31.

<sup>114</sup> Marcelino Dávalos, *¡Carne de cañón!*, “Literatura revolucionaria” de Félix F. Palavicini (México: Departamento de Talleres Gráficos de la Secretaría de Fomento, 1916).

<sup>115</sup> Germán List Arzubide, *¡Mueran los gachupines! Relatos históricos del vivir contemporáneo* (Puebla: Eds. GLA, 1924). *Arcoiris de cuentos mexicanos* (México: Universidad Obrera, 1991).

<sup>116</sup> Xavier Icaza, *Gente mexicana*, pról. de Daniel Cossío Villegas (Xalapa: Tip. Vda. e Hijos de A. D. Lara, 1924). *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, maderas originales de Ramón Alva de la Canal (México: Cvltvra, 1928).

<sup>117</sup> Rubén Salazar Mallén, “Acuario”, en *Contemporáneos* (México, marzo de 1930), año 7, núm. XXII. “Acuario”, en José Martínez Sotomayor y otros,

sociales y de las zonas marginales y sus habitantes fueron continuados por José Revueltas, René Avilés Fabila,<sup>118</sup> Roberto López Moreno,<sup>119</sup> Orlando Ortiz,<sup>120</sup> David Ojeda<sup>121</sup> y Eduardo Antonio Parra,<sup>122</sup> creadores más cuidadosos en el pulimento artístico. Ni los predecesores ni los herederos, sin embargo, propugnaron una doctrina, entendida ésta como “el propósito de poner la literatura al servicio de una causa política y al alcance de las masas, o buscaron servirse de ella para inculcar en el pueblo el ideario socialista”,<sup>123</sup> como sí lo hicieran los cuentistas proletarios,<sup>124</sup> según se advierte en el prólogo a *Hacia una literatura proletaria*, cuya autoría corresponde a Turrent Rozas, uno de los representantes de dicho movimiento, señalado por sus integrantes como parte “de la única literatura nueva: la literatura proletaria”:<sup>125</sup>

---

*Homenaje Nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral*, introd., sel. y notas de Guillermo Sheridan (México: INBA/SEP, 1982), pp. 199-201.

<sup>118</sup> René Avilés Fabila, *Nueva utopía (y los guerrilleros)* (México: Eds. “El Caballito”, 1973).

<sup>119</sup> Roberto López Moreno, *Yo se lo dije al presidente* (México: FCE, 1982).

<sup>120</sup> Orlando Ortiz, *Sin mirar a los lados* (México: Bogavante/Escritores Latinoamericanos, 1969). *Cuestión de calibres* (México: Práctica de vuelo, 1982). *El desconocimiento de la necesidad* (México: Oasis, 1984). *Secuelas* (México: Diógenes, 1986). *Desilusión óptica* (México: Claves Latinoamericanas, 1988). *Recuento obligado* (Ciudad Victoria: Gobierno del Estado de Tamaulipas, 1994). *Miscelánea cruel* (México: Lectorum, 1998). *Sólo sé que así fue* (México: CONACULTA, 2005).

<sup>121</sup> David Ojeda, *Bajo tu peso enorme* (México: Tierra Adentro, 1978). *Las condiciones de la guerra* (La Habana: Casa de las Américas, 1978).

<sup>122</sup> Eduardo Antonio Parra, *Los límites de la noche* (México: ERA, 1996). *Tierra de nadie* (México: ERA, 1999). *Nadie los vio salir* (México: ERA, 2001). *Parábolas del silencio* (México: ERA, 2007). *Sombras detrás de la ventana* (México: ERA, 2009).

<sup>123</sup> Martínez, *Literatura mexicana siglo XX*, p. 62.

<sup>124</sup> La problemática de la literatura de tendencia social generó diversas discusiones durante las décadas veinte y cuarenta. Véase Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución Mexicana* (México: FCE, 1972), pp. 111-116.

<sup>125</sup> Turrent Rozas, “Prólogo” a Barreiro Tablada y otros, *Hacia una literatura proletaria*, p. X.

EN UNA SOCIEDAD DE CLASES NO HAY NI PUEDE HABER UN ARTE NEUTRAL. De manera que la literatura revolucionaria debe tomar partido con la única clase que puede realizar el socialismo, es decir, con el proletariado. El grupo OCTUBRE declara, por ejemplo, que “en la sociedad de clases, la literatura artística está al servicio, junto con las demás, de los fines de una clase determinada, y a través de esa clase, de los de toda la humanidad. De aquí que puede ser clasificada de proletaria la literatura que organiza el espíritu y la conciencia de la clase obrera y de las grandes masas trabajadoras, en el sentido de los objetivos finales del proletariado, como transformador del mundo y creador de una sociedad comunista”. Y el grupo EN EL PUESTO expresa la urgencia de que el proletariado funde su “literatura artística, como poderoso medio de influir profundamente en la sensibilidad de las clases trabajadoras”. Pero particularmente en las declaraciones del escritor proletario Fedor Gladkov, se encuentra la médula de esta nueva corriente literaria. “Nuestra literatura –dice– la del país de los soviets de obreros y campesinos, se desarrolla bajo la bandera de la lucha por libertar a los trabajadores de la esclavitud y de la opresión, por afirmar las fuerzas del proletariado y de todos aquellos que trabajan por formar al hombre creador, por establecer una sociedad sin clases, una verdadera solidaridad humana, basada sobre el trabajo.”<sup>126</sup>

Barbusse señala [...] como tarea principal de la literatura proletaria, la de “pintar, iluminar y animar” a la sociedad que se integra, “al margen de los viejos regímenes”. Ahí está, en efecto, el verdadero campo de lucha. Enfrentarse con un sistema hostil. Denunciar los crímenes de la explotación del hombre por el hombre. Combatir a los aliados del capitalismo: la religión, la

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. XI-XII.

escuela, la literatura burguesa, la intelectualidad comprada o indiferente, etc., y orientar, poner un toque de optimismo en la sociedad que nace en estos medios, con la perspectiva de otra vida de justicia.<sup>127</sup>

Como se dirige a las masas, su expresión es sencilla, hecha para ser comprendida por millones de hombres. Estilo adecuado para realizar el deseo de Lenin: hacer llegar el arte hasta el pueblo.<sup>128</sup>

Es plausible anotar que en México está delineándose una nueva literatura de tendencia definitivamente proletaria.

[...].

[...] esta literatura coincide con la tendencia proletaria mundial. En efecto, tiene un estilo sencillo, exento de piruetas literarias, accesible a todos. Su preocupación medular es el examen de la vida actual, su enjuiciamiento desde un punto de vista marxista. Los días pasados no interesan. Interesa esta hora dolorosa que vivimos, llena de miseria, de claudicaciones y de bufonadas revolucionarias. Urge, pues, hacer la anatomía del instante. En objetivos, en finalidades, esta tendencia se identifica también con la literatura proletaria.<sup>129</sup>

La apuesta doctrinaria, más el propósito de “hacer llegar el arte hasta el pueblo” mediante un trabajo narrativo y una escritura sencillos, exentos de “piruetas literarias”, aunados a cierta postura ingenua y desmesurada –“Quiero terminar afirmando que esta tendencia literaria que nace es la simiente de la literatura mexicana nueva. De la única literatura posible en nuestros tiempos: la que, compenetrada con las ideas emancipadoras de

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. XIX-XV.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. XIII.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. XVII-XVIII.

la época [...], hunda sus raíces en la profundidad de nuestros problemas y nos oriente hacia una vida de justicia”-,<sup>130</sup> habría de afectar la arquitectura artística del cuento proletario, pero no al grado de condenar a sus autores al olvido,<sup>131</sup> mucho menos cuando se tiene en mente periodizar las letras de un país y mostrar las certezas, tanteos, caídas y conquistas de sus creadores.

Si poco atienden el aspecto formal de las brevedades narrativas, es por su fervor, primero, al nacionalismo y, después, al deseo de mostrar los anhelos y pesares de los obreros, campesinos, burócratas e intelectuales explotados, además de los míseros marginales, cuyo “hedor a mugre, a pus, a excremento, a tabaco y a gases asfixiantes”,<sup>132</sup> sirvió de base a varios de los textos proletarios.

Esos aspectos pueden notarse en *Cómo cayeron los héroes*, donde Mancisidor, después de traer a escena la invasión norteamericana al puerto de Veracruz, el 21 de abril de 1914, y de señalar las contrastantes circunstancias bélicas entre invasores e invadidos —éstos, escasos de pertrechos y de fuerzas militares; aquéllos, perfectamente organizados y armados—, rinde homenaje al patriotismo, el estoicismo, la audacia, temeridad, valentía, heroicidad de los excarcelados anónimos —“Criminales empedernidos, asesinos ominosos, salteadores de caminos, ladrones de encrucijada, incendiarios sin conciencia, racimo de horca, hez de la sociedad”-,<sup>133</sup> las chusmas

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. XXII.

<sup>131</sup> En este sentido, Palou comenta, respecto de Pavón Flores, haciéndolo extensivo a los demás integrantes del movimiento: “Otro olvidable aunque prolífico autor, Mario Pavón Flores.” Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, p. 140.

<sup>132</sup> Rodríguez Beltrán, “Proemio” a *Cómo cayeron los héroes*, p. 10. “Cómo cayeron los héroes”, en Mancisidor, *Obras completas*, t. IV, p. 211.

<sup>133</sup> Mancisidor, *Cómo cayeron los héroes*, p. 21. “Cómo cayeron los héroes”, en *Obras completas*, t. IV, p. 221.



igualmente anónimas y los casi inermes marinos mexicanos –Virgilio Uribe, José Azueta, Benjamín Gutiérrez, Andrés Montes, Jorge Alacio Pérez, Cristóbal Martínez–, intentando todos repeler el ignominioso ataque.

Nacionalismo y arte social también son notables en *Grito. Cuentos de protesta*, en el cual Sarquís denuncia y condena el abuso de poder, la voracidad, la prepotencia, la arbitrariedad, la impiedad, las trapacerías, las componendas, las corrupciones, la falta de ética, el influyentismo, las acciones represivas de todos los integrantes del sistema gubernamental, desde gobernadores, secretarios, autoridades militares, hasta políticos, jueces, escribanos, abogados, tinterillos, muy preocupados por ganar ascensos, enriquecerse, humillar al indefenso y gozar de una vida plena de placeres y vicios, entre ellos, las caricias prostituidas y la continua ingesta de alcohol y drogas; las expropiaciones, las ambiciones ilimitadas, la deshumanización, el desprecio, el racismo, el clasismo de los propietarios de las transnacionales dedicadas a explotar a los empleados de sus fábricas y minas, en contubernio con altas autoridades mexicanas, empleados cuyo valor siempre es menor que el de las inversiones de esos propietarios; la venalidad y banalidad, el oportunismo y la lambisconería, lo acomodaticio y la deshonestidad de la burocracia; la demagogia, la falsedad, el interés individual por encima de los beneficios colectivos, la inautenticidad, la doble moral, las máscaras ideológicas de los clasemedios. En *Grito. Cuentos de protesta*, además, Sarquís señala, por un lado, las debilidades y vicios del proletario y, por otro, determinado por su postura de intelectual revolucionario,<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> En el prólogo de la segunda edición de *Grito. Cuentos de protesta* (1976), Sarquís remarca esa postura y su fidelidad a ella: “Al leer ‘La novela de la Revolución Mexicana’ de Adalbert Dessau [...] fui gratamente sorprendido al encontrar una sobreestimación de los merecimientos literarios de mi

sus virtudes y acciones, llevándolo a ser portavoz de su doctrina. Bajo el peso de lo doctrinario, convierte las complejidades de sus héroes en esquemático tipo: idealista y utópico, aunque ni experiencia de lucha ni formación en el sindicalismo justifiquen el nacimiento de ese idealismo y esas utopías; infatigable defensor de sus derechos, aunque ello lo convierta en centro de la violencia institucional y patronal; mártir siempre, ya en los combates contra la injusticia, ya en la vida cotidiana; pobre, rayando en la miseria; guía de una familia unida por la desdicha y la infamia, si bien tal unidad puede quebrarse bajo el peso de circunstancias adversas, aliviadas siempre por la fiel esposa o la abnegada madre; en fin, suma de honestidad, orgullo de clase, solidaridad con los otros desposeídos, valentía, estatura moral. Incluye Sarquís en el mosaico social de *Grito. Cuentos de protesta* a la gran masa de los marginales —adelantándose, así, a narradores como Emiliano Pérez Cruz,<sup>135</sup> Eduardo Villegas<sup>136</sup> o Ignacio Trejo Fuentes—,<sup>137</sup> con

---

novela 'MEZCLILLA', que en 1933 escribiera con los ímpetus juveniles de mis veinte años de entonces. Pero las alusiones a 'GRITO', los 'cuentos de protesta' que publicara el año anterior, hicieron que me preocupara por encontrar algunos ejemplares de tales obritas para releerlas y saber a mis sesenta y tres años de edad cómo era a los diez y nueve, cuando la juventud, por ideales y por necesidad biológica, era inconforme, rebelde y batalladora." Y más tarde, agrega: "Creo que GRITO y MEZCLILLA pueden ser consideradas como la mejor intención y el mejor anhelo de un muchacho inquieto y rebelde, que a la fecha sigue sintiéndose rebelde e inquieto, aunque los años hayan marchitado su cara y blanqueado sus cabellos." Sarquís, *Grito. Cuentos de protesta*, pp. 1 y 3, respectivamente.

<sup>135</sup> Emiliano Pérez Cruz, *Tres de ajo* (México: Oasis, 1983). *Si camino voy como los ciegos* (México: Delegación Cuahutémoc/DDF, 1987). *Borracho no vale* (México: Plaza y Valdés, 1988). *Aventuras de pata de perro* (México: Planeta, 1992).

<sup>136</sup> Eduardo Villegas, *El juego de los gusanos* (México: ITC/PCF, 1988). *Blues del chavo banda* (Sinaloa: DIFOCUR, 1991).

<sup>137</sup> Ignacio Trejo Fuentes, *Crónicas romanas* (México: Diana, 1990).

su economía informal, debilidad ante los caprichos y bajezas de los hombres del poder, alcoholismo, hambre, orfandad social, pobreza extrema. Y si bien generalmente como trasfondo del machismo, la ebriedad, la lujuria y lo soez, entre los marginales ubica Sarquís a las prostitutas y sus anhelos: el goce de la carne masacrada y el disfrute volátil de las prebendas venidas de la amistad con los pudientes, aun cuando deba pagarse, en ambos casos, con rasgaduras, abandonos, desprecios. No es poco el aporte de este narrador veracruzano. Sin embargo, algunas conquistas y debilidades faltan aún por consignarse. Entre éstas, la camisa de fuerza ideológica, la simpleza narrativa, la ausencia de intensidades, los personajes poco memorables, los finales previsibles; entre aquéllas, sin duda, el retorno a la lengua popular, con sus certeros giros y dichos; la convocatoria del lenguaje de los mecapaleros, albañiles, obreros, compadritos, fritangueras, duchos en el manejo de la grosería, como en periodos posteriores lo harán los cuentistas de la Onda, especialmente, José Agustín<sup>138</sup> y Parménides García Saldaña,<sup>139</sup> antecedidos éstos por Edmundo Valadés;<sup>140</sup> la recuperación del realismo sucio o duro, iniciado en algunos pasajes de *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández, *Las minas y los mineros*, de Pedro Castera, *Tomóchic* y “Los perros de Tomóchic”, de Heriberto Frías, “Acuario”, de Rubén

---

<sup>138</sup> José Agustín, *Inventando que sueño (Drama en cuatro actos)* (México: Joaquín Mortiz, 1968). *La mirada en el centro* (México: Joaquín Mortiz, 1977). *Furor matutino* (México: Diana, 1984). *No hay censura* (México: Joaquín Mortiz, 1988). *La miel derramada* (México: Planeta, 1992). *No pases esta puerta* (México: Joaquín Mortiz, 1992). *Cuentos completos*, “Ahí les va esta introducción de vaqueros (o mejor: bríncale estas páginas para empezar con lo mero bueno)” de Luis Humberto Crosthwaite (México: Debolsillo, 2007).

<sup>139</sup> Parménides García Saldaña, *El rey criollo* (México: Diógenes, 1971).

<sup>140</sup> Edmundo Valadés, “El compa”, en *Las dualidades funestas* (México: Joaquín Mortiz, 1966).

Salazar Mallen, y continuado, entre muchos ejemplos, en algunos textos de *Dios en la tierra*, *Dormir en tierra* y *El apando*, de José Revueltas, en *Yo se lo dije al presidente*, de Roberto López Moreno, *Pájaro en mano*, de Rolando Rosas Galicia,<sup>141</sup> y muchos textos breves de los novísimos narradores,<sup>142</sup> realismo de gran audacia que demuestra cómo la fantasía no tiene límites. El recurso del habla popular y el del realismo sucio son valores que hacen poco “olvidable” un libro como *Grito. Cuentos de protesta*.

El desaliño estético y la escasa intensidad narrativa se acentúan en los textos reunidos en *Hacia una literatura proletaria*, sin duda porque los creadores de éstos, en su mayoría, no eran realmente cuentistas y sólo escribieron con motivo de ese esfuerzo editorial y doctrinario,<sup>143</sup> como bien lo demuestra el hecho evidente de su abandono de las brevedades, salvo en los casos de José Mancisidor y Mario Pavón Flores. Así en Enrique Barreiro Tablada, con “Contra el embajador”, en donde el rechazo al diplomático estadounidense en México, en viaje ferroviario hacia dicho país, da paso, primero, al clandestino reparto de volantes contra el capitalismo y, después, a la captura de los luchadores sociales por parte de las fuerzas represivas del Estado mexicano y su posterior traslado a la cár-

---

<sup>141</sup> Rolando Rosas Galicia, *Pájaro en mano* (Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1999).

<sup>142</sup> Alfredo Pavón, “El novísimo cuento mexicano”, en Beatriz Mariscal y otros, *Cuento que no has de beber (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/UAM/University of California-Santa Barbara/Brigham Young University, 2006), pp. 19-34.

<sup>143</sup> La propuesta doctrinaria puede notarse cuando Turrent Rozas indica, después de exponer sus tesis sobre la literatura de tendencia social: “Deseo ilustrar estas líneas con la publicación de siete cuentos proletarios, producidos por Enrique Barreiro Tablada, Álvaro Córdoba, Germán List Arzubide, José Mancisidor, Consuelo Uranga, Mario Pavón Flores y Solón Zabre.” Turrent Rozas, “Prólogo” a *Hacia una literatura proletaria*, p. XVIII.

cel de Inspección y, más tarde, a la amurallada Penitenciaria. He ahí el pretexto anecdótico para dar paso, apoyándose en la fantasía desbocada del protagonista, a la crítica del capitalismo transnacional y su usufructo ilegal de los bienes de los países tercermundistas; de los grandes negocios bancarios, mineros y fabriles; de los enormes beneficios obtenidos por los propietarios de la prensa, atareados en manipular los hechos; de los contubernios entre los hombres del poder económico y las autoridades estatales de las naciones expoliadas; de la censura a la palabra libertaria. Es también del marco para la condena ética de los ricos y para el halago de la vida proletaria de donde se desprende el planteamiento de la utopía, a saber, la construcción del “estado de los trabajadores”.<sup>144</sup> Esos paréntesis ideológicos no pueden recusarse a ningún creador, salvo, como en el caso de Barreiro Tablada, cuando no encajan en el diseño del arte narrativo, echando por la borda el inicio prometedor, cercano a los códigos de la cuentística policiaca o de misterio; las precisas descripciones del ambiente carcelario, venidas de la estética del realismo duro o sucio; las poéticas reflexiones del héroe en torno a la libertad humana; el hábil contrapunto entre mundo exterior y mundo interior; la hermosa capacidad del mexicano para crear mensajes precisos, contundentes, con el habla popular, como éste, escrito en las paredes del mísero sanitario colectivo: “Si en esta cárcel hay justicia, me cago en la justicia.”<sup>145</sup> Esta disparidad entre ideología y arte de narrar nubla las conquistas de Barreiro Tablada, convirtiendo a “Contra el embajador” en uno más de los ejemplos de cuentos fallidos a causa de privilegiar una tesis ajena por completo a la naturaleza de lo narrado. Algo similar ocurre

---

<sup>144</sup> Enrique Barreiro Tablada, “Contra el embajador”, en Barreiro Tablada y otros, *Hacia una literatura proletaria*, p. 24.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 11.

a Álvaro Córdoba con “Transición”, dos historias aparentemente aisladas, si bien unidas por un tema común: el tránsito de la problemática familiar a la social, en “Marcos”, y el del conocimiento puro al comprometido con las causas sociales, en “Sol”. En aquél, el protagonista antepone a la enfermedad y muerte maternas su activismo en las luchas de los obreros, ganándose el repudio de la familia y de los vecinos, a cambio, claro, del respeto de sus compañeros de actividad política y sindical. Este encuadre permite a Córdoba el despliegue de las estrategias y de las acciones concretas de combate de los obreros; la denuncia de las represiones policíacas; la propuesta esencial de su apuesta ideológica: el deber del individuo de sacrificarlo todo en aras de lo colectivo; la alabanza de los luchadores fabriles y el ensañamiento contra los caudillos revolucionarios, traidores de las esperanzas y las conquistas sociales entrevistas a partir del movimiento armado de 1910. En “Sol”, el viaje de ida y vuelta de la ciudad de México a Xalapa, ciudad capital de provincia, en Veracruz, da paso a la memoria, donde campean las discrepancias con la filosofía pura del maestro frente a la filosofía social del alumno; la unidad amorosa con una de las obreras y la ideológica y activista con los proletarios, aunque algunas desavenencias con una y otros emerjan a cada momento –crítica ciertas tendencias burguesas y pequeño-burguesas de su amante (el vestuario y el gusto por los perfumes); resiente el juicio de sus compañeros de lucha (el vestuario diferente, en el cual no se incluye la mezcilla)– el enfrentamiento con la ideología conservadora de la familia, sobre todo, la del padre; el rechazo de quienes van a la literatura en busca de placer estético y no de formación social; las diferencias entre los habitantes de la ciudad de México y los de Xalapa, unos con conciencia social y otros no. Las dos historias no cuajan pues, amén del sobrepeso de la tesis, constantemente provocan un cortocircuito entre el pensamiento del narra-

dor y los actos de los personajes, o la disparidad entre el habla artificiosa de éstos, impuesta por quien escribe, y el habla propia a su cultura, o el combate entre una escritura acorde con la naturaleza de lo narrado y otra obediente a las consignas y adjetivaciones de las letras proletarias. De tales defectos, escapa “Pared de adobes”, de Germán List Arzubide, sin duda, porque no responde a la estética del grupo proletario, sino a la del estridentismo socio-político, afecta a la crítica, la rebeldía, el reclamo, sí, mas no con los parámetros doctrinarios de los integrantes de aquel grupo. Con un acentuado fragmentarismo diegético y con una “técnica rápida y sintética”, venida del “*Chauve Souris*”<sup>146</sup> o “teatro ruso de murciélago”,<sup>147</sup> List Arzubide narra cómo un capataz, fiel servidor de un hacendado mexicano, impide al protagonista construir la casa de adobe imaginada como futuro hogar; cómo la tornadiza dama abandona al enamorado y se va del pueblo a la ciudad; cómo el abatido héroe cobra venganza contra el capataz; cómo las autoridades fusilan al violador del orden, mientras la naturaleza impávida torna a su ritmo monótono, después de la ruptura del orden natural, alterado por las detonaciones. Esa misma natura inconvencible, si bien en un entorno menos dramático, aparecerá en “El sargento”, de José Mancisidor, texto donde, a través de un manifiesto comunista, el protagonista toma conciencia de su rol en la estructura militar y de su pertenencia a la clase de los desheredados sociales, como lo son también sus subordinados, a los cuales transmite esa conciencia. Del mundo de los desheredados, pero esta vez en extrema pobreza, provie-

---

<sup>146</sup> Icaza, *La revolución y la literatura*. Cit. por Brushwood, “Las bases del vanguardismo en Xavier Icaza”, en Icaza, *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, p. 13.

<sup>147</sup> Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo* (México: CNCA/ Ediciones Sin Nombre, 2002), p. 98.

nen los personajes de “Un crimen”, de Consuelo Uranga, sin duda, el cuento de mejor factura de *Hacia una literatura proletaria*. En él, deudor de las texturas de Ángel de Campo, sobre todo, de “El inocente”, de *Cartones*,<sup>148</sup> la marginalidad social rodea a una solitaria parturienta, que en su desesperación ante la miseria opta, afiebrada, por matar al recién nacido. El homicidio no pueden advertirlo, ni tampoco impedirlo, las mugrientas vecinas, viviendo bajo un entorno de alcoholismo y tabaquismo, cercenadas en sus esperanzas individuales por las hambrientas bocas de esos varios harapos llamados hijos. Poca liga guarda “Un crimen” con los ideologizados cuentos de Barreiro Tablada y Córdoba, salvo por la inclusión en esta tragedia –propia del naturalismo decimonónico, en la vertiente del realismo sucio– de las autoridades judiciales aplicando todo el peso de la ley a “la madre desnaturalizada”,<sup>149</sup> con lo cual se realiza dura crítica a una de las instituciones responsables de la injusticia social en el México. Ya no la crítica, sino la lucha contra el sistema de injusticias anima la vida gris del protagonista de “El camarada Gerardo Uroz”, de Mario Pavón Flores, propietario de “La Cervecería Popular”, donde usualmente estudiantes y obreros comunistas se reúnen a conversar sobre los problemas derivados de la corrupción y de las deficiencias en las instituciones académicas, unos, y a enjuiciar las diferencias socio-económicas de México, además de soñar con la fecha de término del modelo clasista nacional, otros, mientras consumen, la mayoría de las veces a crédito, las bebidas del local. Triste en ocasiones, festivo la mayor parte de las veces, Uroz

---

<sup>148</sup> Ángel de Campo, *Cartones* (México: Imp. de la Librería Madrileña, 1897). *Cosas vistas y Cartones*, ed. y pról. de María del Carmen Millán (México: Porrúa, 1985), pp. 277-281.

<sup>149</sup> Consuelo Uranga, “Un crimen”, en Barreiro Tablada y otros, *Hacia una literatura proletaria*, p. 62.



—y ése es el motivo central del texto— reflexiona con asiduidad sobre su militancia en pro de la “Revolución Social”,<sup>150</sup> la represión contra los obreros; lo “irrazonable, absurdo, ilógico”<sup>151</sup> de la existencia; el azar de nacer en una clase o en otra y el poder del origen social en el destino del hombre; el anhelo irrealizado de superar las limitaciones culturales, económicas y vitales a través del estudio; su estatuto de pequeño propietario; sus problemas familiares; las aspiraciones fracasadas de quienes todo lo tuvieron a favor; las deudas de los consumidores usuales. Pavón Flores logra, gracias al estilo indirecto, hilvanar con destreza los mínimos hechos de la historia con los pensamientos de su protagonista, dominados éstos por la memoria de sus crisis internas y no por los factores de la doctrina proletaria. La única mácula viene de la palabra de más en el texto, del final innecesario, que busca explicar no el sentido de la diégesis, sino el modo de ser de Gerardo Uroz. La clausura impertinente es también el gran defecto de “El huelguista”, de Solón Zabre, convocada sólo para explicitar aún más la postura ideológica del autor. No mantiene vínculo alguno con lo narrado ni con la identidad social, física, psicológica, intelectual y ética del héroe central, un solitario poeta y periodista, en extrema pobreza, huérfano hasta de sí mismo, por lo cual se convierte en una carga y no en un perfecto cierre para la naturaleza de lo contado. Será el derrotero del protagonista el motivo principal de la historia, testimoniado por la única persona cercana a él: un periodista con el cual comparte horas y labores en la empresa periodística donde ambos colaboran y confianzas y proximidad de ideales. Es a través de la perspectiva del compañero de trabajo como surgen los escasos informes so-

---

<sup>150</sup> Mario Pavón Flores, “El camarada Gerardo Uroz”, en *ibid.*, p. 66.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 73.

bre el pasado de este luchador social: carencia de familia y de amada; empleado de los privilegiados, a los que abandona cuando esa vida de hartazgos choca con su afán de justicia y su necesidad de combatir a favor de los desposeídos. También a través de este informante llegan los datos sobre su tarea de formador de conciencias sociales y de férreo combatiente en “los movimientos proletarios gestados en el seno mismo de la injusticia”.<sup>152</sup> Será en uno de éstos donde morirá, mientras anima fervorosamente la lucha de los “hambrientos”.<sup>153</sup> Este hecho es la base de despegue del homenaje póstumo que su compañero le rinde mediante un emotivo escrito, esto es, el cuento “El huelguista”, nombre con el cual se le conoce en la empresa periodística, escrito por donde trasmina una imagen heroica decimonónica, propia al anónimo profeta, iluminado, misionero, mártir que el abatido paria quiso ser. De este esfuerzo panegirista, viene la fallida clausura textual, uno de los errores más comunes de los cuentistas reunidos en *Hacia una literatura proletaria*, derivado, como otros, del peso de la doctrina sobre lo narrativo. Con él, deben destacarse, en algunos de los narradores de esa antología, el desaliño diegético –como en “El huelguista”, donde el narrador asevera acerca de su protagonista: “Luego, no volví a verle”,<sup>154</sup> para inmediatamente después contar cómo fue testigo de su asesinato, hecho posterior a su afirmación anterior–; la casi ausencia de tensiones en las intrigas de los cuentos, avasalladas por el ideario social de los creadores; la impertinente mezcla de la voz del narrador con la del personaje; el uso de un lenguaje panfletario, lleno de clichés, que entraba en conflicto con el lenguaje narrativo: por

---

<sup>152</sup> Solón Zabre, “El huelguista”, en *ibid.*, p. 81.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>154</sup> *Loc. cit.*

ejemplo, “aristócrata degenerado”,<sup>155</sup> “sentimentalidad burguesa”,<sup>156</sup> “El Dios burgués, comodín y receloso”,<sup>157</sup> “casa burguesa”,<sup>158</sup> “los chiquillos proletarios”,<sup>159</sup> “Nuestras manos camaradas lo recibieron”.<sup>160</sup> No son estas fallas extensivas a todos los integrantes del movimiento, como tampoco lo son los aciertos: la nueva convocatoria de la lengua popular a las letras mexicanas, el predominio de la ciudad de México y la ciudad de provincia sobre el mundo campesino, la precisa descripción de los ámbitos marginales y sus habitantes y, desde luego, el reingreso de la estética del realismo sucio. Varios de ellos no se casaron del todo con la doctrina socialista, ni fueron cazados del todo por ésta, como en los casos de Francisco Sarquís, Lorenzo Turrent Rozas, Consuelo Uranga y José Mancisidor, si bien no gestaron textos inolvidables e imprescindibles para la cuentística de México. Con sus límites, dejaron su granito de arena en favor del porvenir de ésta, como en el ejemplo de la obra de Turrent Rozas: *Camino, 22 de diciembre. Diario de un estudiante*, “Música de Bach”, “Playa”, *Jack*, “Cifra”, “Aviones”, “Palabras de un loco”, “Gaviotas (Esbozo de cuento)” y “En busca de Santanón –Cuento para niños (Inconcluso)–”.

En *Camino*, privilegia los ámbitos de la ciudad de México y de la ciudad de provincia, aquélla como el espacio del anonimato, el libertinaje, el exceso alcohólico, la prostitución prohibida por autoridades corruptas –éstas permiten incluso el servicio sexual a menores de edad–, las ligas homosexuales, los niños de la calle, los millonarios derrochadores e inmorales,

---

<sup>155</sup> Barreiro Tablada, “Contra el embajador”, en *ibid.*, p. 21.

<sup>156</sup> Córdoba, “Transición”, en *ibid.*, p. 27.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>159</sup> Zabre, “El huelguista”, en *ibid.*, p. 77.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 78.

los militares viciosos y los políticos oportunistas y convenencieros; ésta, la ciudad de provincia, como el de las buenas conciencias, la hipocresía, la doble moral, el fanatismo religioso. Reserva Turrent Rozas el mundo rural para los indios y los campesinos, ambos sumidos en la pobreza y la pobreza extrema, venidas de la continua explotación que los privilegiados les imponen. Rompe, así, con la idea decimonónica de la provincia y el campo como paraísos habitados por buenos hombres y mujeres o como refugio para los males y extravíos del ciudadano; también con la imagen sobre la ciudad maravillosa, sorprendente y halagüeña construida por los estridentistas y los Contemporáneos. Y ya planteada esta tríada de espacios, inserta a un pequeño burgués de provincia, abogado cuarentón, sexualmente reprimido –cuyos años han pasado entre el fingimiento social y la conveniencia en el ejercicio de la jurisprudencia–, que, horas después de participar en una parranda en un cabaret de la ciudad de México, y mientras regresa, en autobús, a la ciudad costera donde habita, entra en un fuerte proceso de autoevaluación y autocrítica, al término del cual toma conciencia de su infame papel en el mantenimiento de un régimen social injusto, donde los pobres padecen toda clase de atrocidades, en tanto los ricos compran prebendas y servicios, toma de conciencia de donde se desprende de inmediato la voluntad de combatir contra la injusticia y auxiliar en el nacimiento del Estado de los obreros, campesinos y soldados del pueblo, que habrán de derrotar a la gran burguesía mexicana y a sus aliados: algunos militares, filósofos, poetas, economistas. Emerge, de este modo, la doctrina proletaria. Y con ella, vienen los excesos: la crítica casi demagógica contra los dictadores y los fascistas, los millonarios y las transnacionales; también el homenaje casi panfletario a los grandes líderes sociales, a los incorruptibles luchadores sociales y a los invaluable filósofos y creadores de la literatura libertaria. La presen-

cia casi apabullante de lo doctrinario nubla las escasas virtudes estéticas: discurso literario más o menos engarzado con las historias; escritura más o menos precisa, bien aderezada con descripciones, imágenes y metáforas; buen entrelazamiento de lo exterior con lo interior de los personajes; estructuras varias, como la derivada de los relatos de viaje. Es el cortocircuito entre las habilidades narrativas y las exigencias doctrinarias lo que lleva a la obra de Turrent Rozas –y a la de los demás creadores proletarios– al terreno de lo sólo interesante y no al de las creaciones maestras, como bien puede comprobarse en el cuento largo o novela corta *22 de diciembre. Diario de un estudiante*, cuyo centro de sentido, tal cual ocurre en *Camino*, es el proceso de toma de conciencia social de un joven dieciochoaño, huérfano, aprendiz de escritor, deslumbrado participante de los tiempos nuevos: los posrevolucionarios. Mientras alcanza la claridad ideológica, este joven dará cuenta, mediante la escritura de un diario, de las arbitrariedades y represiones de las nefastas autoridades posrevolucionarias; de la importancia del padre –fallecido cuando él era un inquieto adolescente de catorce años– en su temprana formación afectiva e intelectual; de la vida burocratizada y puesta al servicio del mejor postor de su poco apreciado protector; de la existencia gris e insubstancial de dos antiguos beneficiarios del porfirato, dañados en su economía e intereses de clase por los cambios revolucionarios; de la enseñanza conservadora mexicana, empeñada en glorificar el pasado, menoscabando la importancia y sentido de los acontecimientos contemporáneos; de las egoístas acciones y preocupaciones de los empresarios norteamericanos, para quienes las propiedades son más importantes que la vida de los trabajadores mexicanos; de las nuevas, corruptas, maneras de hacer política: simulacro de apoyo popular a partir de la presencia masiva de gente acarreada, reparto de prebendas, compra de voluntades y votos; de las

manifestaciones de descontento de los obreros y campesinos, seguidas del inmediato ataque de los cuerpos policiacos del Estado anterior a Lázaro Cárdenas; del nepotismo, el influentismo, la arbitrariedad, las corrupciones, los abusos de autoridad que privan en el ámbito de los burócratas, totalmente desorganizados y, por tanto, carentes de seguridad laboral y de prestaciones sociales; de los mezquinos intereses personales dominando la conciencia de los estudiantes de jurisprudencia; de las escasos líderes posrevolucionarios, luchando por reconquistar los ideales del movimiento armado de 1910; de las aventuras y desmanes juveniles, en cuyo cuadro se informa de la desangelada iniciación sexual del propio héroe de *22 de diciembre. Diario de un estudiante*; de la enconada lucha entre revolucionarios y reaccionarios durante el periodo 1934-1940; de las formativas lecturas políticas y literarias del personaje central a fin de comprender el divisionismo nacional; del fervor cardenista de obreros y campesinos; de la gran unidad obrero-campesina, en la plaza de la Constitución de la ciudad de México, a fin de rechazar, por un lado, el intento callista por recuperar el poder y para apoyar, por otro, las acciones nacionalistas de Cárdenas; del encuentro, los juegos seductores y el compromiso matrimonial del protagonista con la hermosa Ruth, con quien, amén de imaginar una nueva forma de liga conyugal –en la cual hombre y mujer deben trabajar en pro de la pareja y la familia, abandonando el tradicional acuerdo social que obliga a aquél a responsabilizarse de obtener los medios de subsistencia y a aquélla a enclaustrarse en el hogar, sujeta a la voluntad del esposo y a las tareas domésticas–, habrá de integrarse a los proyectos nacionalistas del cardenismo. Algunos de estos sucesos responden sólo a las exigencias narrativas puestas a favor de la construcción de un texto sobre el abandono de los intereses individuales y la toma de conciencia social, y son lo mejor de *22 de diciembre. Diario de un estu-*

*diante*; otros, sirven de pretexto para el despliegue de las tesis socialistas y proletarias, y se vuelven, por momentos, un lastre de lo estético; ambas, rinden homenaje ferviente al presidente Cárdenas, y entornan –como todo texto que se precie de respetar las leyes de la narrativa histórica– los sedentes amores del protagonista y Ruth, a quien éste hacia el final llama, en un exceso ideológico de Turrent Rozas, “Camarada”.<sup>161</sup> Lo ideológico es notable también en “Música de Bach”, si bien en mejor equilibrio con lo narrativo. En este cuento, la inusual asistencia de un joven al “CONCIERTO BRANDEMBURGO NÚMERO DOS, PARA MÚSICA DE CÁMARA”,<sup>162</sup> invitado por su profesor, “Manuel Jiménez, fanático de Bach”,<sup>163</sup> dará paso al contrapunto entre la realidad exterior, dominada por el ornato del Palacio de Bellas Artes y la lujosa vestimenta de “los rotos”,<sup>164</sup> y la interior, donde se privilegian las reflexiones del protagonista, contrastando las caricias armónicas del concierto de Juan Sebastián Bach con los duros puñetazos de la pobreza en el hogar. No puede evitar, sin embargo, el influjo del arte y las caricias del goce estético. De ese mundo de ensueño, habrá de salir cuando el concierto concluya. Y ya en la mísera casa, ante el agotado padre, carbonero de oficio, durmiendo sobre el “camastro estrecho”;<sup>165</sup> los dos hermanos, tan hambrientos como él, compartiendo la estrecha segunda pieza de la casa; la atribulada madre, en cuyos brazos “uno de sus hermanos, el de meses, [...] llora”, mientras ella “Le ofrece el pecho, largo y marchito: un verdadero pellejo prieto”,<sup>166</sup> Juan Manuel cuestiona el

---

<sup>161</sup> Turrent Rozas, *Obra completa*, p. 103.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>163</sup> *Loc. cit.*

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>166</sup> *Loc. cit.*

papel del arte entre los famélicos desposeídos, si bien termina por aceptar, en sueños, que “la música de Juan Sebastián Bach puede saciar su hambre”.<sup>167</sup> Turrent Rozas reconoce, en este texto, el alto valor social del arte, su rol en el desarrollo del espíritu humano, mas no sin cuestionar su inutilidad cuando las necesidades básicas de hombres y mujeres no han sido satisfechas. La disparidad entre el mundo de los otros y el del individuo también se advierte en “Playa”. Aquí, un salteador y homicida en libertad condicional justifica sus actos criminales mediante el sencillo expediente del rencor social: ha asesinado porque odia la dicha de los otros. Y es la felicidad de éstos, a quienes acusa de cometer toda clase de atrocidades en su afán de enriquecerse a fin de disfrutar de todos los privilegios, la que lo cerca, elevando a la enésima potencia su orfandad, desesperanza, carencia de fe. Es un *outsider*, un marginal, cuya única esperanza viene de imaginar su reingreso a la comunidad, apoyándose en la solidaridad de su amada: una prostituta. Mas el anhelo de ser libre se quiebra cuando –y es un suceso muy forzado, narrativamente hablando– lo vuelven a acusar de un crimen no cometido por él. Torna a la cárcel, incrementando su rencor hacia la sociedad. Mientras cumple la inmerecida condena, opta por la única vía que le queda para continuar en vida: fugarse de la agresora realidad a través de recuperar el único momento feliz de su fugaz libertad: la breve amistad con un niño rubio. Poco a poco, el arte narrativo imponía sus leyes al arte comprometido, dejando fluir a éste en los cauces de aquél, sin duda, como bien se advierte en el José Revueltas de *El apando*, una de las mejores maneras de cumplir con el destino de todo arte puesto a favor de lo humano. Por ese camino, Turrent Rozas llegaba a su texto más per-

---

<sup>167</sup> *Loc. cit.*



fecto, “Jack”, sin duda, digno de formar parte de cualquier antología bien nacida. Integrado, con “Cuento de febrero” y “Vida de *El Perro*”, al volumen *Jack*, es el homenaje, social e íntimo, de un hijo a su padre, quizá de los pocos, en esa tesitura, de la cuentística mexicana. Desde la perspectiva amorosa de aquél, ese norteamericano, exiliado por voluntad propia a las tierras del sotavento veracruzano, es un líder inolvidable, un sindicalista incorruptible, un revolucionario sin mácula, un difusor de ideas libertarias, a quien respetan sus compañeros de brega diaria y las balas homicidas de los propietarios de cualquier compañía bananera, la Istmo Fruit Company, por ejemplo; también un tenaz domeñador de los azares de la naturaleza –incendios, víboras, ríos de fuerte caudal, calores intensos–, que una noche habrá de vencerlo, no sin rendirle pleitesía también; y sobre todo, una digna caricia para iluminar los días venturosos de la criolla de “hermoso torso”, emergiendo “de las aguas como un lirio trigueño”,<sup>168</sup> y un padre amoroso cuya raíz sostendrá el derrotero existencial del descendiente, autor de ese bellísimo canto filial que es “Jack”, exornado con las mejores descripciones de Turrent Rozas, a no dudarlo, el recurso narrativo más pulido de este cuentista veracruzano –como bien dejan constancia los textos precedentes–, con el cual se concreta el diseño del pueblo y la naturaleza paradisiacos que entornan a Jack, sus amigos, sus enemigos, la criolla y el hijo de ambos. Estas descripciones, preciosas y precisas, acompañan también el fuerte sentimiento de culpa del protagonista de “Cuento de febrero”, venido de la artera humillación a un amigo suyo, cuyos detalles escamotea el narrador omnisciente. Con la técnica del desdoblamiento, éste confronta al héroe con su conciencia, hasta llevarlo a un apacible equilibrio interior, de cuyos

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 114.

horizontes viene el placer de disfrutar la bella noche que “estaba por caer sobre la ciudad de México”.<sup>169</sup> Es un buen ejercicio narrativo, manchado sólo por la palabra de más: explicar el desdoblamiento del protagonista. Los recursos técnicos de Turrent Rozas –diversidad de narradores, descripciones bien buriladas, comparaciones sugerentes, monólogos narrativizados, desdoblamiento de personajes, el diario como arte de narrar– se emplearon con fineza en los cuentos de *Jack*, como bien puede notarse en el de cierre de dicho volumen: “Vida de *El Perro*”, donde la historia enmarcada y el simulacro de la epístola, usuales en la cuentística decimonónica mexicana, permiten comprender el misterio de la muerte: ésta es la ausencia súbita y absoluta de todo movimiento. Para concretar su propuesta, Turrent Rozas no requirió sino de un oscuro coronel revolucionario y un pusilánime y cobarde civil, a quien aquél salva de morir. Este último, en verdad un saco de vergüenzas, tiene una sola virtud, la fidelidad, de la cual se desprenderá su muerte, protegiendo a su benefactor. Es poco después del deceso, “los segundos que siguieron a su muerte”,<sup>170</sup> que el Coronel enfrenta una epifanía, comprendiendo entonces el valor de la “Vida de *El Perro*” y el de la de todos los hombres. Con la economía narrativa, además de los otros recursos –la historia enmarcada y el simulacro de la epístola–, Turrent Rozas llegaba a la cima de sus búsquedas cuentísticas, sobre todo, con “Jack”. A éstas, poco agregarán “Cifra”, “Aviones”, “Palabras de un loco”, “Gaviotas (Esbozo de cuento)” y “En busca de Santanón –Cuento para niños (Inconcluso)–”, probablemente, escritos antes de los textos reunidos en *Jack*.<sup>171</sup> “Cifra”, con un protagonista hábil para reali-

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.125.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>171</sup> “Cifra”, “Aviones”, “Palabras de un loco”, “Gaviotas (Esbozo de cuento)” y “En busca de Santanón –Cuento para niños (Inconcluso)–” se

zar mentalmente operaciones matemáticas, trae a escena uno de los temas más socorridos de Turrent Rozas: el de la toma de conciencia social de un viejo conservador, agregándole el del desplazamiento del hombre por la máquina. Ambos motivos están bien delineados; sin embargo, el cuento cae en el forzado final –una de las deficiencias más notorias del veracruzano–, impuesto por las exigencias ideológicas. “Aviones”, por su parte, toca el dolor de un padre, conductor de un camión de pasajeros, y una madre, atribulada ama de casa, ante la pérdida del único hijo, dolor alimentado por el recuerdo del niño y su gusto por los aeroplanos. Este cuadro da paso, un tanto forzosamente, a la imagen destructora de los aviones de combate, masacrando niños y adultos durante la guerra civil española que instauró la dictadura de Francisco Franco entre 1939 y 1975. “Palabras de un loco”, el más logrado de este último conjunto de cuentos, mediante el uso preciso del monólogo, da cuenta del atormentado interior del protagonista, un hombre que, por defender a humilde señora y a sus hijos, asesina a un mezquino inquilinario en el momento mismo en que aquéllos son expulsados de su hogar, por no haber cubierto la renta. En este texto, lo narrativo y lo ideológico casan perfectamente, alcanzado niveles de poeticidad muy intensos, sobre todo, en la voz del supuesto loco, dirigiéndose a un embriagado e inconsciente agente viajero, vendedor de juguetes. “Gaviotas (Esbozo de cuento)”, se separa de la línea central de Turrent Rozas: la literatura de tendencia social, para atender un problema universal: el del amor obsesivo. En efecto, los sucesos narrados traen a escena a un joven dieciochoañero empeñado en con-

---

incluyen en la *Obra completa* sin señalamiento sobre la fecha de escritura. En la ficha bibliográfica elaborada por Miguel Bustos Cerecedo, no se incluye dato alguno sobre su publicación, por lo que se puede asumir que permanecieron inéditos hasta su inclusión en la *Obra completa*.

quistar las caricias y el amor de una joven prostituta, dedicada, a su vez, a gozar de cuanto hombre desea, para después abandonarlos e ir en pos de otros. El hecho más importante en este cuadro es la liga del joven con un anciano vendedor de objetos para turistas, quien, ante la actitud obsesiva de aquél, interviene y le muestra cómo esas obsesiones amorosas las han sufrido todos los hombres, en todos los tiempos. Y por esta vía, “Gaviotas (Esbozo de cuento)” cae en los terrenos de la cuentística de educación sentimental. Otro derrotero sigue “En busca de Santanón –Cuento para niños (Inconcluso)–”, ajeno también a la literatura comprometida, a saber, el de la orfandad y la pobreza, paliada apenas por el trabajo doméstico de la madre, quien, en medio de sus penurias, se da tiempo para transmitir al descendiente una imagen paterna heroica: explica a éste el alejamiento del progenitor, obligado por su ingreso a las luchas revolucionarias. Lo más rescatable de este cuento, en lo técnico, es el recurso de narrar los hechos desde la perspectiva del adulto, técnica con la cual se reconstruye el pasado infantil del héroe. Con sus diversas búsquedas y concreciones temáticas y técnicas, Turrent Rozas fue uno de los más logrados creadores de brevedades del grupo proletario, como lo fuesen también Francisco Sarquís y José Mancisidor, si bien no le alcanzó para llevar a mejor sitial la estética de dicho grupo, en el marco de la cuentística mexicana.

Mario Pavón Flores, con *Los gusanos rojos*, corrió igual suerte. Sumó a sus menores habilidades y recursos narrativos unas historias donde el trasfondo de la lucha proletaria terminó por imponer su peso; otras dominadas de principio a fin por la doctrina socialista, cercanas a la literatura panfletaria; y unas más en las cuales la balanza se inclinó sólo por lo narrativo, aunque punteado éste por discretos guiños ideológicos. En la primera vertiente, donde lo estético y lo ideo-

lógico, por momentos, casi conviven en paridad, se ubican las reflexiones sobre la sociedad contemporánea y sobre el destino individual, determinados aquélla y éste por el origen de clase (“El camarada Gerardo Uroz”); el supuesto rechazo al amor, la sexualidad y la familia de tres jóvenes inclinados por la ideología socialista, para quienes esas búsquedas humanas, ante las cuales sucumben, son definitivamente burguesas (“Los estudiantes”); el vínculo amoroso, confundido como sólo sexual, entre una combatiente proletaria y un dubitante burgués, aquélla propiciando un reencuentro a fin de quedar embarazada y de ser comprendida en sus posturas de lucha y de mujer y éste para intentar una liga permanente, fracasada ésta por la diferencia de clase e ideologías (“Las tinieblas”). En la segunda, donde lo estético casi sucumbe del todo ante el empuje de lo ideológico, se hallan las rememoraciones sobre la infancia, la adolescencia y la juventud –sobrecargada esta última con las tesis comunistas y con las noticias sobre el combate entre los constructores del socialismo real y sus enemigos en la Unión de Repúblicas Soviéticas y Socialistas– y las expectativas de vida familiar y colectiva de un obrero e intelectual revolucionario mientras contempla a su hijo jugando, imagen con la cual realimenta su fe en “el advenimiento de la Revolución Social”<sup>172</sup> y en la lucha por fundar una futura sociedad igualitaria donde el “desarrollo de la humanidad nueva”<sup>173</sup> sea una realidad cotidiana (“El pionerito rojo”); la manifestación de varios obreros, sus mujeres e hijos, exigiendo justicia para el homicidio de uno de sus compañeros y planteando sus métodos de lucha –trabajar por la unidad de las organizaciones proletarias, exigir el cese de las represiones, denunciar las

---

<sup>172</sup> Pavón Flores, *Los gusanos rojos*, p. 63.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 62.

atrocidades del sistema capitalista, divulgar las ideas socialistas–, movimiento de protesta ante el cual quienes sólo los observan, vagabundos, desempleados y trabajadores temporales mal pagados, reaccionan con indiferencia, algunos, o con la solidaridad desprendida de compartir un destino común de pobreza y desvalimiento, otros (“El entierro”); el tránsito de uno los de tantos integrantes de la economía subterránea mexicana desde los territorios del rebajamiento moral –afecto por el alcohol, el prostíbulo, la vagancia, lo corrupto y la irresponsabilidad– hasta los del compromiso social y los deseos de superarse, a fin de alcanzar, aunque implique el sacrificio de lo privado en aras de lo colectivo, cimas humanas jamás imaginadas, pasando por las ambiciones e intereses personales, la solidaridad grupal y la dirigencia sindical y ejemplaridad en las más nobles virtudes, lo cual lo convierte, desde la perspectiva de Pavón Flores, en arquetipo del hombre nuevo, del hombre comunista, del hombre socialista (“La prensa ilegal”); la lucha sindicalista de los mineros norteños y las continuas agresiones y homicidios de éstos por parte de los empresarios, entornada aquélla por la puesta en uso del derecho de huelga de otros metalúrgicos, de cuyo triunfo se desprende la necesidad de organizarse y ser solidarios, además, con otros combatientes, sobre todo, los campesinos (“Los gusanos rojos”). Y en la tercera vertiente, bajo la égida del arte de narrar, son notorios el sufrimiento del protagonista por la pérdida de la amada y por las dudas respecto al sentido de su existencia, la felicidad venida de las conquistas de su hermano –un hombre dispuesto siempre al goce de la existencia–, los alborozos brindados por los párvulos de la Escuela Modelo que el sindicato de obreros ha propiciado para vencer la discriminación de los privilegiados y sus colegios privados, la inabarcable alegría de saberse pieza clave para el porvenir de sus alumnos (“Diario lírico de un maestro”); también el combate entre la fantasía

infantil –ilimitada, irresponsable, lúdica– y el pragmatismo de los adultos –ordenados, calculadores, sancionadores–, resuelto a favor de éstos, así se geste una fuerte desilusión en los niños (“Los cazadores del trópico”); además, el asesinato de un hombre a cargo de una temperamental prostituta, debido al incumplimiento en el pago de servicios (“Bajos fondos”); o la denuncia del derrumbe de la democracia mexicana apenas en los albores de su nacimiento, gracias a las ambiciones personales, las complicidades en la práctica de la corrupción, la compra de conciencias y el poder del nepotismo (“La elección”); las vicisitudes diarias de un tranviario, estudiante en la Universidad Obrera, cumpliendo su itinerario laboral por la ciudad de México antes de integrarse a las discusiones del Comité Sindical (“El motorista 1818”); la presencia del patibulario jefe de oficina de comunicaciones nacionales, arbitrario, déspota, convencido de que el poder del dinero lo compra todo, incluso las caricias femeninas, o la de los empleados sin conciencia social utilizados por los empresarios y sus testaferros para transmitir, por sistema Morse, telegráfico o telefónico, órdenes contrarias a los intereses de los trabajadores (“El mensaje”); y finalmente, en el logro cuentístico más alto de Pavón Flores, “Las Compresoras Thomassen”, el titánico esfuerzo de los trabajadores petroleros por mantener en activo las refinerías mexicanas, cercadas por el poder tecnológico de las empresas transnacionales después del decreto de expropiación de los veneros del diablo, una historia de sacrificio y tenacidad que pone en alto la tendencia nacionalista de los años cuarenta. Esa triada diegética, junto a los diversos espacios donde se desarrollan –Veracruz, Guerrero, Coahuila, por ejemplo–, no logran, sin embargo, mayores alturas, ni personajes inolvidables, ni tensiones narrativas memorables, ni escritura digna para darles realce, dejando sólo la idea de un Mario Pavón Flores como excelente luchador social, cuya arma más fina no fue precisamente el cuento.

El primero de los cuentistas proletarios, José Mancisidor, será, a su vez, el último, si bien, a fuer de justeza, debe señalarse que no compartió con ellos, en el campo de las brevedades, sino la inclinación por el nacionalismo,<sup>174</sup> la fe en una sociedad igualitaria y el horror ante las atrocidades del fascismo,<sup>175</sup> dejando de lado la ideología socialista y las luchas de ella derivadas, tal cual se advierte tanto en *Cómo cayeron los héroes*, de 1930, como en *La primera piedra*, de 1950, *Me lo dijo María Kaimlová*, de 1955, y “El espalda mojada”,<sup>176</sup> diversos en cuanto a sus asuntos y técnicas y, además, atentos a los logros de sus antecesores o atrevidos para su tiempo al anticiparse, temáticamente, a cuentísticas muy posteriores.

La diversidad, el retorno y las anticipaciones temáticas y técnicas, éstas mucho menos, pueden notarse en *La primera piedra*, donde los orígenes del amor desgraciado enmarcan un breve episodio iniciático, el del despertar erótico, sazónándolo con precisas descripciones sobre el desierto y con la problemática de la cultura fronteriza del norte mexicano —marcada por el tránsito de fronteras y por el bilingüismo (el *spanglish*) de los trabajadores mexicanos—, como ocurre también con una de las tragedias de los emigrantes —el homicidio múltiple cometido por un repatriado: asesina, avasallado por la pobreza extrema, a sus hijos y esposa— cuando retornan a su pueblo de origen bajo

---

<sup>174</sup> Este nacionalismo lo lleva a escribir el relato —combinación de fantasía, autobiografía y ensayo— sobre “El mundo de la infancia y la adolescencia de Juárez”, sentido homenaje al presidente oaxaqueño.

<sup>175</sup> La repulsa hacia el fascismo es notable en los cuentos de *Me lo dijo María Kaimlová* y, sobre todo, en “Tierras de don Quijote”, un relato de viajes escrito seguramente poco después de 1937, tras el recorrido de Mancisidor por los frentes de España, y sólo publicado en sus *Obras completas* —t. IV, pp. 603-618.

<sup>176</sup> “El espalda mojada”, si bien escrito mucho antes, fue editado hasta 1979, en sus *Obras completas* —t. IV, pp. 589-601.



el peso del fracaso y de la certeza de que el sueño americano es sólo un espejismo. Mancisidor se anticipaba, así, a los creadores atentos a la problemática de las iniciaciones, como Edmundo Valadés,<sup>177</sup> Sergio Galindo<sup>178</sup> y José Emilio Pacheco,<sup>179</sup> a los narradores del desierto, de los años 80<sup>180</sup> –Jesús Gardea,<sup>181</sup> Daniel Sada<sup>182</sup> y Ricardo Elizondo Elizondo,<sup>183</sup> por ejemplo– y a los osados bárbaros del norte, de los años 90<sup>184</sup> –Eduardo Antonio Parra y Luis Humberto Crosthwaite,<sup>185</sup> también por ejemplo. La

---

<sup>177</sup> Edmundo Valadés, *La muerte tiene permiso* (México: FCE, 1955).

<sup>178</sup> Sergio Galindo, *La máquina vacía* (México: Eds. Fuensanta, 1951).

<sup>179</sup> José Emilio Pacheco, *El viento distante* (México: ERA, 1963). *El principio del placer* (México: Joaquín Mortiz, 1973).

<sup>180</sup> Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas* (México: Leega/UAM-A, 1991).

<sup>181</sup> Jesús Gardea, *Los viernes de Lautaro* (México: Siglo XXI, 1979). *Septiembre y los otros días* (México: Joaquín Mortiz, 1980). *Las luces del mundo* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986). *De Alba sombría* (New Hampshire: Ediciones del Norte, 1987). *Difícil de atrapar* (México: Joaquín Mortiz, 1995). *Donde el gimnasta* (México: Aldus, 1999). *Reunión de cuentos* (México: FCE, 1999).

<sup>182</sup> Daniel Sada, *Un rato* (México: UAM, 1985). *Juguete de nadie y otras historias* (México: FCE, 1985). *Tres historias* (México: UAM/Juan Pablos/CNCA/INBA/Cuadernos del Nigromante, 1990). *Registro de causantes* (México: INBA/Joaquín Mortiz, 1992).

<sup>183</sup> Ricardo Elizondo Elizondo, *Relatos de mar, desierto y muerte* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980). *Maurilia Maldonado y otras simplezas* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987).

<sup>184</sup> Humberto Félix Berumen, “Por las áridas tierras del norte o las fértiles fronteras del cuento en los estados fronterizos”, en Julio César Urbina Orantes y otros, *Púshale un Cuento al piano (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA/ITC, 2003), pp. 23-55.

<sup>185</sup> Luis Humberto Crosthwaite, *Marcela y el rey al fin juntos* (Zacatecas: Joan Boldó i Climent Editores/Universidad Autónoma de Zacatecas, 1988). *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto* (México: Universidad Pedagógica Nacional/Los cuadernos del acordeón, 1990). *No quiero escribir no quiero* (Toluca: Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca, 1993). *El gran preténder* (México: Fondo Editorial Tierra Adentro/CNCA, 1992).

presencia de temas y recursos cuyo mayor desarrollo se daría en años posteriores se halla también en el alucinado interior del hombre que desintegró el átomo; en el titánico esfuerzo por sobrevivir del fogonero de un barco cisterna torpedeado por la tripulación de un submarino nazi, en “las aguas apacibles del Golfo de México”,<sup>186</sup> hecho contrapunteado mentalmente con una circunstancia similar, vivida en España, cuando, con otros combatientes, enfrentó a los tanquistas hitlerianos, salvando, entonces como ahora, la vida gracias a las enseñanzas de un general hispano, cuyo sentido central era la urgencia de derrotar al mal, encarnado por las fuerzas fascistas: “¡No mexicano, no se trata de morir! Morir es fácil siempre. Aquí hay que vivir y salir adelante. Al fantasma de la muerte con que el fascismo nos amenaza hemos de oponerle siempre la vida. Espero que cumplas la parte que te corresponde y vivas muchos años para que veas el final de este drama apenas comenzado...”;<sup>187</sup> en la inmensa carga ética de un asesino y ladrón después de jurar cumplir dura venganza contra un soberbio varón que, después de tropezar con el cadáver del hermano de aquél, envuelto en un petate sobre el piso de una estación de trenes, a fin de trasladarlo hasta el pueblo natal para darle cristiana sepultura, “descargó sobre él un furioso puntapié”,<sup>188</sup> venganza cumplida muchos años después, cuando el ofensor es ya un viejo y el ofendido un hombre maduro a quien le pesa enormemente, como bien lo

---

*La luna siempre será un amor difícil* (México: Eco, 1994). *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (México: Joaquín Mortiz, 2001). *Estrella de la calle sexta* (México: Tusquets, 2000).

<sup>186</sup> Mancisidor, “¡Terrible noche!”, en *La primera piedra*, p. 173. *Obras completas*, t. IV, p. 149.

<sup>187</sup> Mancisidor, “¡Terrible noche!”, en *La primera piedra*, p. 183. *Obras completas*, t. IV, p. 159.

<sup>188</sup> Mancisidor, “El juramento”, en *La primera piedra*, p. 191. *Obras completas*, t. IV, p. 167.

revela su lucha interior, la ejecución de su lejano juramento; en las arbitrariedades, los abusos de poder y los homicidios de un general revolucionario a fin de enriquecerse, afán que lo lleva a asesinar, entre muchos otros más, a un padre y a su hijo —éste un convencido luchador social buscando el cumplimiento de las promesas e ideales revolucionarios—, crímenes que han sumido al ejecutor en el pánico pues constantemente lo asedian los quejidos y lamentos de sus víctimas, un hecho propio a la estética del realismo mágico y no a la de lo fantástico. Mancisidor anticipaba, así, la mezcla de lo real y lo sobrenatural en la vida cotidiana del mexicano, cuyo desarrollo perfecto en la cuentística mexicana debe remitirse al Juan Rulfo de *El llano en llamas*, al Carlos Fuentes de *Los días enmascarados*<sup>189</sup> y al José Emilio Pacheco de *El viento distante* y *El principio del placer*; las indagaciones de vanguardia en el campo del realismo psicológico, esa vertiente narrativa, en auge desde la década de los sesenta, donde se equilibraron los elementos del mundo natural y social con los del complejo universo interior al agregarles el impacto de lo ético en el individuo, como se notará, más tarde, en la cuentística de Guadalupe Dueñas,<sup>190</sup> Sergio Galindo,<sup>191</sup> Amparo Dávila<sup>192</sup> y Juan Vicente Melo,<sup>193</sup> entre otros. Pero Mancisidor

---

<sup>189</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Los Presentes, 1954).

<sup>190</sup> Guadalupe Dueñas, *Las ratas y otros cuentos* (Guadalajara: Ábside, 1954). *Tiene la noche un árbol* (México: FCE, 1958). *No moriré del todo* (México: Joaquín Mortiz, 1972). *Antes del silencio* (México: FCE, 1991).

<sup>191</sup> Sergio Galindo, *¡Oh, hermoso mundo!* (México: Joaquín Mortiz, 1975). *Este laberinto de hombres* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979). *Terciopelo violeta* (México: Grijalbo, 1985).

<sup>192</sup> Amparo Dávila, *Tiempo destrozado* (México: FCE, 1959). *Música concreta* (México: FCE, 1964). *Árboles petrificados* (México: Joaquín Mortiz, 1977). *Cuentos reunidos* (México: FCE, 2009). Incluye *Con los ojos abiertos*, inédito hasta este momento.

<sup>193</sup> Juan Vicente Melo, *La noche alucinada*, carta a guisa de prólogo de León Felipe (México: 1956). *Los muros enemigos* (Xalapa: Universidad

no fue sólo un adelantado, sino también un incansable minero de vetas viejas, como puede notarse en la actitud contemplativa y reflexiva de un héroe ante su inminente ejecución, centro, antes, de “El fusilado (Cuento mexicano)” de José Vasconcelos –integrado a *La sonata mágica. Cuentos y relatos*, de 1933–, desde cuyo mundo interior se enfoca el hieratismo del mexicano ante la muerte; o en el retorno a las ilusiones primarias de los revolucionarios, entre ellas, la de combatir para superar una vida más misérrima aún que la de los perros, tema usual de los cuentistas de la revolución, cuya impronta hacia 1950, cuando se edita *La primera piedra*, empezaba a desvanecerse. Tampoco dudó en combinar lo tradicional y lo nuevo, como en la carta de un cínico y socarrón caco ilustrado, dirigida al despojado autor de un guión cinematográfico, en donde campean, sin pudor alguno, varios de los recursos metaficcionales –la obra dentro de la obra, las reflexiones sobre los andamiajes del hecho estético, la crítica sobre la obra artística– que habían sostenido a “Prólogo de una novela que no escribiré nunca” de Julio Torri<sup>194</sup> o a *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, de Xavier Icaza, y habrían de apuntalar, desde finales de la década del sesenta en adelante, algunas brevedades mexicanas, verbigracia, “Dr. Mane”<sup>195</sup> o “Ella habitaba un cuento”, de Guillermo

---

Veracruzana, 1962). *Fin de semana* (México: ERA, 1964). *El agua cae en otra fuente* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985). *Cuentos completos*, pról. de Alfredo Pavón (Veracruz: CNCA/Gobierno del Estado de Veracruz/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes/Instituto Veracruzano de Cultura, 1997). Incluye *Al aire libre*, inédito hasta este momento.

<sup>194</sup> Julio Torri, “Prólogo de una novela que nunca escribiré”, en *Las Novedades* (Nueva York, 1912). *El ladrón de ataúdes*, pról. de Jaime García Terrés, recop. y est. prel. de Serge I. Zaitzeff (México: FCE, 1987), pp. 33-37.

<sup>195</sup> Guillermo Samperio, *Textos extraños* (México: Folios Ediciones, 1981), pp. 91-101.

Samperio;<sup>196</sup> como en la masacre motivada por los odios del racismo –notable previamente en “Los perros de Tomóchic” de Heriberto Frías–, una escena dantesca que, invadiendo las pupilas y la conciencia de un joven emigrante a los Estados Unidos, y viajero incansable, echa por tierra el optimismo de la abuela caribeña, avecindada en México, para quien el destino de los negros, desde el movimiento libertario encabezado por Yanga, en el Estado de Veracruz,<sup>197</sup> sólo podía ser de dignidad y nobleza, tema éste, el de la epopeya negra en América, que, ya con tintes de denuesto o de loa, había convocado Icaza, en *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, y trataría, si bien con la única perspectiva del homenaje, Eraclio Zepeda, en “De la marimba al son”.<sup>198</sup> Otros textos de Mansicidor no dialogaron con el pasado ni anticiparon las escrituras por venir, si bien conservaron el lenguaje sencillo, directo, claro, ceñido a las exigencias de las anécdotas y al diseño de los personajes, como en los líos amorosos de un joven capitán del ejército federal; en el sentimiento de culpa de un civil incorporado a las fuerzas gobiernistas, asesino de un compañero de armas, salvado de la pena de muerte por ardoroso defensor, deseoso de ganar fama como litigante, a quien, años más tarde, aquél confiesa su culpa; en el grupo de mujeres intentando salvar la vida del egoísta y trapacero inquilinario –que no sólo explota su economía, ya de por sí paupérrima, sino sus cuerpos, a cambio de tiempo para obtener

---

<sup>196</sup> Guillermo Samperio, *Gente de la ciudad* (México: FCE, 1986), pp. 169-179.

<sup>197</sup> Gaspar Yanga (o Yanga, o Nyanga) fue líder de una rebelión de negros, en la zona cercana a Córdoba, Veracruz. Fundó, con sus compañeros de lucha, hacia 1570, la primera colonia libre de América, llamada San Lorenzo de los Negros.

<sup>198</sup> Eraclio Zepeda, *Andando el tiempo* (México: Martín Casillas, 1982), pp. 105-132.

el dinero de la renta— mediante el recurso de la magia y las ar-  
timañas de una médium tan falsa como hermosa; en el juicio de  
un desquiciado sujeto después de estrangular a su mujer, impul-  
sado por fuerzas internas imposibles de controlar; en el odio so-  
cial de un andrajo humano, de carne podrida y purulenta, lle-  
vado a ese estado de miseria por la implacable justicia del  
Estado, cuyos representantes no perdonaron el intento de robo  
de un muñeco a esa llaga maloliente, realizado cuando tenía  
diez años; en el homenaje a la importancia histórica de  
Francisco I. Madero, logrado a través de la historia de un peón  
de hacienda despojado de sus tierras por un ambicioso protegido  
del porfiriato, un peón que, después de ser desterrado al in-  
fierno de Valle Nacional, en el Estado de Oaxaca, escapa y se in-  
corpora a las fuerzas maderistas, guiado por las promesas de li-  
bertad e igualdad socio-económica anunciadas por su héroe. Era  
un lenguaje exento de preciosismo y experimentos verbales, es-  
caso de símbolos y artificios retóricos, digno compañero de ceñi-  
das historias, casi lineales, sólo quebradas por precisas evoca-  
ciones, responsables de completar el sentido buscado en el hoy  
de la vida de los personajes. La sencillez lingüística, lo poco  
complicado de las tramas, el predominio de los personajes-na-  
rradores y los narradores extradiegéticos omniscientes, los hé-  
roes contruidos con puntuales trazos apoyaron los aportes de  
Mancisor, si bien no llevados a nivel de excelsitud: la urgencia  
de concretar un sistema social igualitario y de amplios benefi-  
cios sociales, como pretendían los proletarios; el desencanto por  
los ideales incumplidos de la revolución de 1910, mas también el  
reconocimiento de su impronta en algunos de los líderes del mo-  
vimiento y en la gran mayoría del pueblo; el trasfondo mexicaní-  
simo de algunos de los cuentos de *La primera piedra*; el punto  
de encuentro entre lo real y lo sobrenatural; los primeros acer-  
camientos al realismo psicológico; la convocatoria de los recur-  
sos metaficcionales; la presencia de lo africano en América; y

sobre todo la notable apuesta por la universalidad al mostrar cómo el mal, lo apocalíptico, lo dañino, la nobleza, la dignidad, la solidaridad no son exclusivos de una cultura, sino de todo ser humano y de toda sociedad, como ya lo había hecho en los cuentos de *Me lo dijo María Kaimlová*, publicados en 1955, pero escritos entre 1936 y 1947. Sólo estos aportes deberían haberle conquistado a José Mancisidor un lugar más significativo en la cuentística mexicana, lugar que entre críticos e historiadores aún no se pondera del todo. Y sin embargo, en el México de hoy aún respira y llama a la reflexión esa literatura comprometida y libertaria, si no por su alta calidad estética, sí por encontrar todavía correspondencia con una realidad hostil y casi sin asideros para la esperanza: la de la existencia paupérrima de más de cuarenta millones de mexicanos, la de la distribución atrozmente desigual de la riqueza, la de las trapacerías y abusos de poder de los gobernantes y políticos, la de la violencia venida de la absurda guerra contra el narcotráfico, etc., una realidad no sólo presente en *La primera piedra*, sino además en *Me lo dijo María Kaimlová* y “El espalda mojada”, donde las grandes heridas y las hermosas solidaridades conviven por igual en los hombres y mujeres de cualquier nación del mundo, sea México, Estados Unidos o España, Portugal, Francia, Alemania, Yugoslavia, Checoslovaquia, como bien puede comprobarse en *Me lo dijo María Kaimlová*, cuentario de escasos recursos técnicos –apenas sí el uso de la primera persona y el tono evocativo, propios para las memorias de un incansable viajero, como lo fue Mancisidor–, pero asentado en la guerra civil española y en uno de los grandes genocidios del siglo XX: el de la segunda guerra mundial. En efecto, con el trasfondo de esos hechos, amén de condenarse enérgicamente al fascismo y a la indiferencia de algunos gobiernos y sociedades respecto, primero, de las luchas fratricidas españolas y, después, de las atrocidades cometidas en Polonia por las desquiciadas tropas de Adolfo Hitler, en *Me lo*

*dijo María Kaimlová* se narran, por un lado, el sentimiento de fraternidad entre los exiliados, los viajeros y los nacionales; el diálogo sobre la vida y la muerte entre un mexicano y un aviador español un día antes de la muerte de éste, al ser derribada su máquina sobre La Castellana, en Madrid; la íntima liga de un mexicano y una judía-alemana, salpimentada con las lecturas de Johann Wolfgang Goethe y Heinrich Heine, las interpretaciones al piano de algunas obras de Franz Schubert, Ludwig van Beethoven y Johann Sebastián Bach, acompañadas, en ocasiones, por los melancólicos cantos de la dama; la fortaleza anímica y física de una joven ante los ataques de las tropas fascistas; la inquebrantable lucha por la vida de un sobreviviente de las atrocidades en los campos de concentración; el valor de la amistad y el de la solidaridad internacional no gubernamental con la República Española durante la guerra civil que llevó a la dictadura de Francisco Franco; el homenaje a la valentía femenina; el paso de lo ficcional a lo real cuando un viajero, admirador de Don Quijote de la Mancha, topa, en el Toboso, con afantasmado campesino manchego enfrentando, “con su vieja escopeta de caza,”<sup>199</sup> a la aviación invasora; el amor constante más allá de la muerte en el Madrid asediado por la artillería y la aviación germánicas e italianas; el renacimiento de la vida y la esperanza después de las atrocidades bélicas; y, por otro, la bestialidad y las mentiras del Tercer Reich; la obediencia ciega y el fanatismo de los soldados italianos y alemanes; el hábil, si bien condenable, enmascaramiento de una espía germana; la pedantería y soberbia de un mexicano al externar sus impertinentes evaluaciones sobre una cultura ajena a la suya; el genocidio en los campos de exterminio, arguyéndose la supuesta superioridad de una raza: la aria; la pérdidas de los símbolos y las

---

<sup>199</sup> Mancisidor, *Obras completas*, t. IV, p. 137.



conquistas humanas causada por todo conflicto bélico; la caída de las ilusiones, los estragos físicos y los traumas de postguerra; el ataque a los campesinos españoles perpetrado por aviadores fascistas; el colaboracionismo de las autoridades portuguesas e hispanas durante el franquismo; el dolor por la masacre en Guernica, el 26 de abril de 1937 –llevada a cabo por los aviadores de Franco, con el apoyo de la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana–, por los turbios acuerdos políticos de no intervención entre autoridades inglesas y francesas cuando el Tercer Reich invadía ya Polonia y por el nulo impacto de esos hechos en el hombre común, incapaz, así, de prever la ya próxima segunda guerra mundial; las continuas masacres y los continuos saqueos de una cultura, la yugoeslava, cuyas riquezas naturales –“el clavo y la canela, la pimienta y el jengibre y demás especias”<sup>200</sup> la habían convertido, en varios periodos de la historia, entre ellos, el del nazismo, en joya preciada de los depredadores; el execrable intento de Hitler por arrasar Lídice, por desaparecer, incluso de la memoria, a las mujeres, hombres y niños de este pueblo de la actual República Checa. Como las de Germán List Arzubide, en *El robo de la mujer de Rubens. Cuentos de viaje*,<sup>201</sup> y las de Hernán Lara Zavala, en *El mismo cielo*,<sup>202</sup> si bien éstos apuestan por el humor y la fantasía y por el reencuentro consigo mismo a partir de reconocerse en el otro, respectivamente, son las narraciones de un viajero –quizá el mismo Mancisidor– muy solidario con las luchas por la libertad, muy sensible ante el sufrimiento de los otros, muy herido por las grandes falacias del siglo XX, rebotante, pese a todo, de optimismo y con una fe inagotable en el porvenir de la humanidad.

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 552.

<sup>201</sup> Germán List Arzubide, *El robo de la mujer de Rubens. Cuentos de viaje* (México: Costa-Amic, 1976).

<sup>202</sup> Hernán Lara Zavala, *El mismo cielo* (México: Joaquín Mortiz, 1987).

Es por estas preocupaciones que los cuentos de *Me lo dijo María Kaimlová* no anclan en las descripciones paisajistas o urbanas de los países visitados, aunque algunos trazos precisos sazonen las historias, sino en los cuerpos, los rostros, los gestos, las voces, las palabras, la memoria, las ilusiones, los traumas de quienes cruzan, por días, semanas, meses o años, la mirada y la sonrisa con ese viajero innominado, representante de las legaciones mexicanas en algunos de los países de Europa. De esa manera de armar los hechos y sus protagonistas, se desprenden historias donde importa, por sobre los recursos estilísticos y los narrantes, la experiencia vivida y el impacto de ésta en el ánimo del contador, tal cual ya lo había logrado un impresionista como Ángel de Campo (Micrós) en los finales del siglo XIX y en los inicios del XX. El resultado es una cuentística sencilla, directa, amena, por momentos dramática, que se refleja también en el diseño y concreción de “El espalda mojada”, uno de los antecedentes, en las brevedades mexicanas, del tratamiento literario de la frontera mexicano-estadounidense, al cual dedicaron, posteriormente, horas y fantasía creadores como Eduardo Antonio Parra y Luis Humberto Crosthwaite. En “El espalda mojada”, como si el texto trajese a escena problemas de los inicios del siglo XXI en México, se señalan la traición a los ideales del movimiento revolucionario de 1910 –especialmente, el del reparto justo de las tierras–, el enriquecimiento ilícito de políticos y generales en el poder y la miseria del campesinado en tanto causas del obligado cruce del Río Bravo, camino hacia tierras norteamericanas. Y después, la puesta en peligro de la carne; la busca del escondrijo a fin de evitar el ojo insomne de la *border patrol* –los *cherifes*, pues, como bien consigna, en hábil juego intertextual, el corrido “La cárcel de Cananea”, convocado por Mancisidor en “El espalda mojada”–; la captura y posterior entrega del emigrante al propietario de la *farm*, coludido con el guardia fronterizo para esclavizar la mano de obra desprote-

gida y explotable; la vida peor que la de los perros, como el propio Mancisidor había ya narrado en uno de sus cuentos de la revolución;<sup>203</sup> la fuga de la hacienda depredadora, la nueva captura y el encarcelamiento del ilegal, que por fin, en medio de la desgracia, encuentra con quien compartir su exilio, su nostalgia por el terruño lejano, sus heridas en ese extraño país donde impera la hipocresía, la mentira, la ambición, el desprecio del otro, del sin papeles, del *Wet-Back*. Nada nuevo bajo el sol de los mexicanos de ayer y de hoy. Y en eso radica parte de la valía de José Mancisidor actualmente: en crear una cuentística donde, rebasados los propósitos de los escritores proletarios, el México de hoy aún se duele con los problemas de ayer.

Como Mancisidor, los otros miembros del grupo proletarios, Francisco Sarquís, Enrique Barreiro Tablada, Álvaro Córdoba, Consuelo Uranga, Lorenzo Turrent Rozas, Mario Pavón Flores y Solón Zabre, fallaron en cuanto concierne a las habilidades narrativas y a los recursos estéticos, siempre bajo el peso enorme de su recalcitrante postura ideológica –excepto en los casos de Mancisidor, Sarquís, Uranga y Turrent Rozas, este último en *Jack-*, pero no se les puede negar su honestidad y su apuesta por la refundación de un país donde no existan más la desigualdad social y económica; el robo institucional; los intereses personales de los políticos, los banqueros, los grandes comerciantes, los prestanombres, aliados con las rapaces transnacionales; la arbitrariedad del Estado; los privilegios de los hombres del presidente; el influyentismo y el nepotismo; la pobreza y la pobreza extrema; el exilio en busca de oportunidades de vida, en la mayoría de las ocasiones sólo un espejismo; el hambre crónica; la cancelación del futuro. Sí,

---

<sup>203</sup> Mancisidor, “Mejor que perros...”, en *La primera piedra*, pp. 73-79. *Obras completas*, t. IV, pp. 53-59.

fallaron en lo estético, mas legaron a las nuevas generaciones problemáticas, temas y propuestas hoy, en los inicios del 2012, vivitos y coleando, díganlo si no los indignados de España y los Ocupa Wall Street de Estados Unidos, atareados en la concreción de los mismos propósitos de los escritores proletarios. Es una herencia que, en el campo literario mexicano, han llevado a mejor destino creadores como José Revueltas y Juan Rulfo, en quienes lo ideológico no mancilló lo literario.

Los cuentistas atentos al mundo indígena, los cristeros, los proletarios y los populistas o folkloristas son la otra ruta del itinerario inicial de la cuentística mexicana del siglo XX, una ruta por donde transitaron narradores más preocupados por lo social y menos por lo estético, característica esta última más notable en los ateneístas, colonialistas, estridentistas y Contemporáneos. A ella respondieron los populistas o folkloristas, animados por el “retorno a la tierra y a lo autóctono”,<sup>204</sup> sobre todo, a lo rural y provinciano. Acentuaron mucho más el criollismo, alimentándolo, como en el caso de Gregorio Torres Quintero y sus *Cuentos Colimotes (Descripciones, cuentos y sucedidos)*,<sup>205</sup> con leyendas, personajes memorables, lugares marcados por algún suceso o por una naturaleza extraordinaria –cuevas ocultas o semiocultas, barrancas escabrosas y profundas, rocas inmensas, ríos por donde surcan animales agresivos, etc.–, que testan las creencias populares en torno a los demonios, las brujas, los espíritus malignos, las insólitas metamorfosis, los tesoros escondidos, los bravíos hombres, las mujeres de inusual belleza y recato. Apoyaron, con “la pintura

---

<sup>204</sup> Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949. Primera parte*, p. 55. *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, p. 67.

<sup>205</sup> Gregorio Torres Quintero, *Cuentos colimotes (Descripciones, cuentos y sucedidos)* (México: Herrero Hermanos y Sucesores, 1931).

de los tipos y costumbres nacionales”,<sup>206</sup> la rica tradición popular y folklórica, cuyas raíces se hallan en los costumbristas y románticos mexicanos decimonónicos, si bien sus aportes en los terrenos del cuento aún están por descubrirse, debido, sobre todo, a los escasos volúmenes individuales y a las abundantes –como con pertinencia señalan tanto José Luis Martínez en su *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949* y Leal en su *Breve historia del cuento mexicano*– recopilaciones y antologías, tanto nacionales como regionales y estatales,<sup>207</sup> la gran mayoría de difícil acceso. Son la tarea pendiente de los historiadores de las brevedades de la vigésima centuria, aunque las observaciones de Martínez y Leal cubran, si magramente, el vacío, como es tarea pendiente también el estudio particular de algunos de los cuentistas del Ateneo de la Juventud, los colonialistas, estridentistas, Contemporáneos, indígenas, cristeros y proletarios, de los que este ensayo y el anterior sólo han proporcionado indicios y comentarios generales. Ojalá la perspectiva panorámica abone investigaciones más sopesadas y precisas y así el cuento mexicano del siglo XX incremente su diálogo con lectores, historiadores, críticos, ensayistas y antologadores.

---

<sup>206</sup> Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano* (México: Eds. de Andrea, 1956), p. 118. *Breve historia del cuento mexicano*, adver. de Alfredo Pavón, “Luis Leal: Crítico del Cuento Mexicano (Mínimo homenaje)” de John Bruce-Novoa (Tlaxcala: UAT/UAP, 1990), p. 107. *Breve historia del cuento mexicano* (México: UNAM, 2010), p. 159. En esta nueva edición, Leal pone al día sus notas sobre los cuentistas mexicanos, comentando y proporcionando datos valiosos hasta de los creadores nacidos en los setenta.

<sup>207</sup> Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949. Primera parte*, pp. 55-58. *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, pp. 67-71. Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, pp. 116-118. Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, pp. 105-107. Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, pp. 156-159.



# EL CUENTO MEXICANO DEL SIGLO XX<sup>1</sup>

*Emmanuel Carballo*

## **El Ateneo de la Juventud**

En el terreno de la literatura, el siglo XX principia, en México, con el advenimiento del Ateneo de la Juventud. Fundado el 28 de octubre de 1909, inicia sus actividades en los meses de agosto y septiembre de 1910. Alfonso Reyes, uno de los ateneístas, enuncia los hechos en que se sustenta, en el aspecto cultural, nuestro siglo XX.<sup>2</sup> Remontándose algunos años atrás, Reyes afirma que estos hechos ocurren a partir de 1906 y concluyen en 1914.

Los agrupa en dos campañas. La primera comienza con la aparición de la revista *Savia Moderna*, dirigida por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón.<sup>3</sup> En una muestra pictórica, debida al esfuerzo del Dr. Atl, y auspiciada por esta revista, surge Diego Rivera, quien, con otros pintores, renovará las artes plásticas. (En 1910, Siqueiros hace sus primeras armas.) En 1907, se efectúa una manifestación en memoria de Gutiérrez Nájera. “Alzamos por las calles la bandera del arte libre” —cuenta Reyes—, protestando por el desacato de Manuel

---

<sup>1</sup> Véase *El cuento mexicano del siglo XX*, pról., cronol., sel. y bibl. de Emmanuel Carballo (México: Empresas Editoriales, 1964), pp. 9-103.

<sup>2</sup> Alfonso Reyes, *Pasado inmediato y otros ensayos* (México: Colegio de México, 1941).

<sup>3</sup> *Savia Moderna* (México, 31 de marzo de 1906), núm. 1.

Caballero, “oscuro aficionado”, que quiso resucitar la *Revista Azul* (1894-1896). “Ridiculizamos al mentecato que quería combatirnos, y enterramos con él a varias momias que andaban por ahí haciendo figura de hombres.”<sup>4</sup>

Cuando desapareció *Savia Moderna*, Jesús T. Acevedo “nos congregó en su taller, y fundamos la Sociedad de Conferencias para tener trato directo con los públicos”.<sup>5</sup> El primer ciclo se dio en el Casino de Santa María, de mayo a agosto de 1907. En cada sesión se presentaban un conferencista y un poeta. “El éxito fue franco.”<sup>6</sup> “La afición de Grecia era común, si no a todo el grupo, a sus directores.”<sup>7</sup> Se proyectó una serie de conferencias sobre temas helénicos, que no pudo llevarse a cabo. Sin embargo, la preparación “tuvo influencia cierta en la tendencia humanística del grupo”.<sup>8</sup> En 1908, se organizó un acto en memoria de Gabino Barreda. Los organizadores se propusieron oponerse a los ataques del periódico conservador *El País* contra la Escuela Preparatoria, fundada por Barreda. Este periódico y los maestros positivistas que asistieron a la recordación no ocultaron su sorpresa: “Fue la primera señal patente de una conciencia pública emancipada del régimen. [...] En el orden teórico, no es inexacto decir que allí amanecía la Revolución.”<sup>9</sup>

Viene luego el segundo ciclo de la Sociedad de Conferencias, esta vez en el Conservatorio Nacional: “nuestras actividades se atreven ya a los teatros de Estado.”<sup>10</sup> “En 1909, Antonio Caso da en la Escuela Preparatoria un curso de conferencias

---

<sup>4</sup> Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac y otros ensayos* (México: FCE/SEP, 1983), p. 144.

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>10</sup> *Loc. cit.*



sobre la Filosofía Positivista, que acaba de definir la actitud de la gente joven frente a las doctrinas oficiales.”<sup>11</sup> A fines de ese año, como ya lo dije, se funda el Ateneo de la Juventud. “Las sesiones públicas del Ateneo, en el salón de actos de la Escuela de Derecho, se suceden quincenalmente por varios años y dejan un surco duradero.”<sup>12</sup> En 1910, año del centenario de la iniciación de la guerra de Independencia, “abrimos una serie de conferencias, todas sobre asuntos americanos”:<sup>13</sup> Hostos, Barreda, Rodó, Fernández de Lizardi, Sor Juana y Othón.

Reinaugurada la Universidad Nacional en 1910 –“inaugurada” según el lenguaje oficial–, se efectúa la segunda campaña. Las fechas principales son cuatro: 1) la ocupación de la Universidad; 2) “El 13 de diciembre de 1912, fundamos la Universidad Popular, escuadra volante que iba a buscar al pueblo en sus talleres y en sus centros, para llevar, a quienes no podían costearse estudios superiores ni tenían tiempo de concurrir a las escuelas, aquellos conocimientos ya indispensables que no cabían, sin embargo, en los programas de las primarias”;<sup>14</sup> 3) la Escuela de Altos Estudios se convierte en Facultad de Humanidades. Allí se oyen, por primera vez, los nombres de ciertas asignaturas: Estética, Ciencia de la Educación, Literatura Inglesa, Literatura Francesa, Lengua y Literatura Españolas...; 4) conferencias en la Librería General sobre temas mexicanos: Ruiz de Alarcón, aspectos de nuestras letras, música popular y arquitectura de la Colonia. En ese mismo ciclo de conferencias, se habló, por primera vez, de la filosofía intuicionista de Bergson.

A este grupo, que hizo posible la renovación de ideas y técnicas artísticas, pertenecieron, entre otros, Antonio Caso, José

---

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

<sup>12</sup> *Loc. cit.*

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 149.

Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Alfonso Reyes, Ricardo Gómez Robelo, Mariano Silva y Aceves, Jesús T. Acevedo, Carlos González Peña y Genaro Fernández Mac Gregor.

En un texto narrativo, “El testimonio de Juan Peña”<sup>15</sup> –escrito en Madrid, el año 1923 y publicado siete años después en Río de Janeiro–, Reyes cuenta cómo eran los jóvenes de su generación, qué pensaban, cuál era su actitud ante los problemas del país. Rotundamente autobiográfico, este texto le fue sugerido por una carta de Julio Torri, que recordaba cierto paseo jurídico a Topilejo. Torri y Mariano Silva acompañaron a Reyes –el “señor licenciado”– en ese corto viaje. Torri “hacía la voz meliflua, y hablaba traduciendo literalmente los modismos franceses”; Silva, en cambio, se expresaba con “el castellano viejo de las Leyes de Indias”:<sup>16</sup>

Los muchachos de mi generación éramos –digamos– desdeñosos –cuenta Reyes en la parte cuarta–. No creíamos en la mayoría de las cosas en que creían nuestros mayores. Cierto que no teníamos ninguna simpatía por Bulnes y su libro *El verdadero Juárez*. Cierto que no penetrábamos bien los esbozos de revaloración que algún crítico de nuestra historia ensayaba en su cátedra, hasta donde se lo consentía aquella atmósfera de Pax Augusta. Pero comenzábamos a sospechar que se nos había educado en una impostura. A veces, abríamos la historia de Justo Sierra y nos asombrábamos de leer, entre líneas, atisbos y sugerencias audaces –audacísimos para aquellos tiempos, y más en la pluma de un ministro–. El positivismo mecánico de las enseñanzas escolares se había convertido en rutina

---

<sup>15</sup> Alfonso Reyes, *Quince presencias 1915-1954* (México: Obregón, 1955), pp. 53-66.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 65.

pedagógica, y perdía crédito a nuestros ojos. Nuevos aires nos llegaban de Europa. Sabíamos que la matemática vacilaba, y que la física ya no se guardaba muy bien de la metafísica. Lamentábamos la paulatina decadencia de las humanidades en nuestros programas de estudio. Poníamos en duda la ciencia de los maestros demasiado brillantes y oratorios que habían educado a la inmediata generación anterior. Sorprendíamos los constantes flaqueos de la cultura en los escritores “modernistas” que nos habían precedido, y los académicos, más viejos, no podían ya contentarnos. Nietzsche nos aconsejaba la vida heroica, pero nos cerraba las fuentes de la caridad. ¡Y nuestros charlatanes habían abusado tanto del tópico de la redención del indio! Sabíamos que los tutores de nuestra política –acaso con la mejor intención– nos habían descastado un poco, temerosos de que el tacto de codos con el resto de la América española nos permitiera adivinar que nuestro pequeño mundo, de hecho aristocrático y monárquico, apenas se mantenía en un equilibrio inestable. O acaso temían que la absorción repentina de nuestro pasado –torvo de problemas provisionalmente eludidos– nos arrojara de golpe al camino a que pronto habíamos de llegar: el de la vida a sobresaltos, el de las conquistas por la improvisación y hasta la violencia, el de la discontinuidad en suma: única manera de vida que nos reservaba el porvenir, contra lo que hubieran querido nuestros profesores evolucionistas y spencerianos.<sup>17</sup>

Estos jóvenes, que se percataban de los pecados mortales del porfiriato, que poseían los secretos de las nuevas formas literarias, eran, frente a la masa del país, y en cierto aspecto, extranjeros bien intencionados. Lo sugiere Reyes más adelante: “A dos pasos de la capital –en Topilejo–, nuestra vaga

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.

literatura, nuestro europeísmo decadente, daban de súbito con un pueblecito de hombres morenos y descalzos.”<sup>18</sup> He aquí el signo bajo el cual nació y padeció el Ateneo de la Juventud: su vigorosa obra ideológica y literaria estaba condenada, pese a sus múltiples excelencias, a conquistar a grupos reducidos: tal era el signo del tiempo.

Entre los ateneístas, Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos fueron los únicos que mezclaron las letras y la política —hablo, por supuesto, de los ateneístas con talento. Vasconcelos —al que trataré ampliamente en otra parte de este escrito— no supo o no pudo entender los distintos momentos de nuestra historia, hecho que no resta a sus testimonios belleza y parte de verdad; Martín Luis Guzmán sí pudo y sí supo, en cambio, exponer y analizar nuestra historia.

Se ha dicho, y no creo que sea mentira, que la historia de nuestro siglo XX se halla mejor y más lúcidamente expuesta en las novelas que en los oscuros textos de historia. Los novelistas poseen sobre los historiadores, en casi todos los casos, evidente superioridad: suelen conocer los secretos del idioma y, casi siempre, son ajenos a consignas extrañas a su propia naturaleza —obedecen tan sólo a sus particulares juicios y prejuicios. Crecido número de los historiadores de ese periodo —el tránsito entre el porfiriato y la revolución— son deslucidos portavoces del criterio oficial.

Acerca del porfiriato, Guzmán me ha dicho en una de nuestras frecuentes entrevistas:

—Díaz instituyó la mentira y la venalidad como sistema, el medro particular como fin, la injusticia y el crimen como arma. Los escritores de esos días, ¿qué hicieron por su patria? (Las

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 60.

excepciones, algunas preclaras, no bastan a cambiar el cuadro.) ¿Dónde está el acto o la palabra que los vincula con sus antepasados, los hombres de la Reforma? ¿Qué esfuerzo hicieron ellos para acabar con la abyección nacional, con la ruindad y la mentira nacionales, con la injusticia nacional, con la profunda, profundísima inmoralidad mexicana? Tiempo y ocasiones les faltaron para sonreír al tirano y sumirlo más en su creencia imbécil de que salvaba a la patria; tiempo les faltó para cortejar a los hombres de la camarilla presidencial, o a sus amigos, o a sus criados, a caza de concesiones, favores y empleos.<sup>19</sup>

Sobre la revolución, respondió así a mis palabras:

—Llegó la de la revolución. Y como las revoluciones no se hacen con los miembros honorables de las asociaciones de padres de familia (personas morigeradas que se acuestan a las ocho de la noche y están de nuevo en pie a las seis de la mañana del día siguiente), entraron a escena hombres que concebían el desorden como instrumento creador, hombres que no olvidaron aquella afirmación de la Biblia: “Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la haz de las aguas.” Sólo en el desorden es posible separar las tinieblas de la luz. La superabundancia vital de estos hombres trastocó la rígida tabla de valores en ejercicio, sacó al país de los carriles habituales: destrozaron las rutas existentes para crear otras nuevas, más acordes con la realidad nacional. La literatura cobra cuerpo a partir de ese momento; adquiere tono peculiar, características

---

<sup>19</sup> Con ligeras variantes, las entrevistas aparecen en dos libros posteriores. Emmanuel Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (México: Empresas Editoriales, 1965), p. 71. *Protagonistas de la literatura mexicana* (México: Eds. del Ermitaño/SEP, 1986), pp. 85-86.

internas y externas discernibles; justifica su existencia y posee razón de ser.<sup>20</sup>

La caída de Porfirio Díaz y el triunfo de Madero no consolidan las bases de la revolución: el grueso de las leyes y los actos del gobierno no resuelven los problemas de las mayorías; protegen la expansión de la clase burguesa, tanto la porfiriana como la que se crea a la sombra de los numerosos caudillos. Generales del antiguo régimen y hombres surgidos de la revolución, como Zapata, se levantan en armas contra Madero. Un militar de carrera, Victoriano Huerta, traiciona al gobierno y se alía a las fuerzas oscuras. Su traición le concede la presidencia. De nuevo se oyen los fusiles. En esa hora sucumben algunos de los hombres que hilan la trama de la historia: unos se cuentan entre los que persiguen nítidas o confusas realidades políticas; otros, los más, entre los que defienden con las armas los intereses minúsculos de las facciones a que pertenecen.

Martín Luis Guzmán explica, en *El águila y la serpiente*, ese caótico estado de cosas. Escribe: “En el fondo, todo se reducía a la disputa, eterna entre mexicanos, de grupos plurales dispuestos a alzarse con el poder, que es singular: predominio, en unos y en otros, de las ambiciones inmediatas y egoístas sobre las grandes aspiraciones desinteresadas; equivocación que confunde el mediocre impulso a buscar el premio de una obra con el impulso noble que ve el premio en la obra misma.”<sup>21</sup> La emboscada, la tortura que aspira a convertirse en suicidio, el asesinato con apariencia de fusilamiento, el linchamiento y el magnicidio son operaciones que se practican, en los diversos

---

<sup>20</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, pp. 71-72. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 86.

<sup>21</sup> Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* (México: Anáhuac, 1949), pp. 100-101.

bandos, con frecuencia. El poder se encuentra tras la muerte del enemigo y dura el tiempo justo en que los amigos se transforman en adversarios.

### Carranza y Villa

En la década del 10 al 20, surgen hombres admirables, que sobresalen por sus acciones guerreras, por la limpieza de sus ideas sociales y por la habilidad que despliegan en el arte de gobernar. Hombres como Villa y Obregón, como Madero y Zapata, como Carranza y Calles. Quizá sea Carranza, entre todos ellos, la figura más influyente, y por ello la más discutida. Aglutina y jefatura a los revolucionarios que desconocen a Huerta; derrota a Villa, con el concurso de Obregón, y con él, a la otra facción importante del movimiento armado, la de la Convención de Aguascalientes; elimina a Zapata; gobierna al país (1916-1920); promulga la Constitución de 1917; y sueña con entregar el poder a los civiles.

Ofrezco en seguida el retrato de Carranza, tal cual lo pintan algunos de los escritores de la revolución. La figura del Primer Jefe “evocó en mí —así cuenta Guzmán, en *El águila y la serpiente*, su primer encuentro con el varón de la ‘barba florida’— asociaciones con los hombres típicos del porfirismo. Más aún: después del candor democrático de Madero, creía notar en él algo que me hacía pensar en don Porfirio tal cual lo vi y lo oí la última vez”.<sup>22</sup> La terquedad oaxaqueña del hombre de la Noria y Tuxtepec guarda semejanza con el presidente municipal de Cuatro Ciénegas: “Porque nada superaba en él a su obstinación —dice Guzmán en *Muertes históricas*—; nada a su

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 62.

incapacidad de reconocer sus errores.”<sup>23</sup> Tanto Carranza como Díaz eran inmovibles e impasibles. Ambos pertenecían a la clase vitalicia de los patriarcas. Patriotas a su modo, no ambicionaban el dinero, sino el poder irrestricto. Por último, ambos poseían el don de los ventrílocuos: Díaz quiso hacerse oír a través de Corral; Carranza, a través de Bonillas. El civilismo de uno y otro era en, sentido biológico, prematuro e interesado.

Es ampliamente conocida la posición revolucionaria de Martín Luis Guzmán: su decidido apego al villismo, al gobierno que surge de la Convención de Aguascalientes; su rechazo del constitucionalismo representado por Carranza. Líneas atrás reproduce su juicio sobre el caos revolucionario, el que concluye así:

Pero como la disputa no podía evitarse, se inventó la tesis que la justificara: los más próximos a don Venustiano —que fue, con su maquiavélico concepto pueblerino del arte de gobernar, el principal cultivador de la cizaña— reivindicaron para sí el verdadero espíritu de la revolución, se declararon los radicales, y lanzaron sobre los otros, sobre todos los que no reconocían a ellos como privilegiada casta de semidioses, el anatema de conservadores y aun de reaccionarios. Y así nacieron en Sonora los dos partidos —tan ayuno de ideas un bando como el otro, pero ambos obligados, de allí en adelante, a simular el criterio que se atribuían o se les atribuía. Esos dos bandos, como plaga de discordia, habrían de extenderse después desde Sonora hasta Sinaloa, luego a Chihuahua, y luego a toda la República, con el Convencionismo: el villismo y el carrancismo.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Martín Luis Guzmán, *Muertes históricas* (México: Compañía General de Ediciones, 1958), p. 35.

<sup>24</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, pp. 82-83. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 99.



Carranza aparece, en *El águila y la serpiente*, como un hombre que ve a sus interlocutores “desde la cima de su gran estatura”, con un ver “dulzón” y “casi bovino”.<sup>25</sup> En aquella entrevista inicial, “don Venustiano no frustró mis esperanzas de revolucionario en ciernes. Se me apareció sencillo, sereno, inteligente, honrado, apto. El modo como se peinaba las barbas con los dedos de la mano izquierda —la cual metía por debajo de la nivea cascada, vuelta la palma hacia afuera y encorvados los dedos, al tiempo que alzaba ligeramente el rostro—, acusaba tranquilos hábitos de reflexión, hábitos de que no podía esperarse —así lo supuse entonces— nada violento, nada cruel. Quizás —pensé— no sea éste el genio que a México le hace falta, ni el héroe, ni el gran político desinteresado, pero cuando menos no usurpa su título: sabe ser el Primer Jefe”.<sup>26</sup>

El Carranza de *Muertes históricas* es el mismo hombre en diferente momento de su vida. En aquella obra, *El águila y la serpiente*, cumple sus primeras acciones públicas; en ésta es —caso tan frecuente en México— el ídolo de la víspera, la figura que cae sin posterior resurgimiento. Sigue siendo inflexible, impasible, inmutable. Sabe morir con dignidad estoica, con hombría cabal. Muere como Primer Jefe. Su muerte ejemplar redime sus evidentes errores.

Vasconcelos muestra a Carranza a través de sus actos y de la opinión que sobre él tenían prominentes revolucionarios de su facción. En la segunda de sus novelas del ciclo autobiográfico, *La tormenta*,<sup>27</sup> Cándido Aguilar juzga el paso de don Venustiano por la Laguna como un desastre. Agrega: “No

---

<sup>25</sup> Guzmán, *El águila y la serpiente*, p. 62.

<sup>26</sup> *Loc. cit.*

<sup>27</sup> José Vasconcelos, *Obras completas* (México: Libreros Mexicanos Unidos, 1957), t. I, p. 789.

entiende de milicia y quiere dirigir combates.”<sup>28</sup> Luis Cabrera opina:

Nunca llegaré a Presidente don Venustiano. Es muy tonto y no quiere oír. Antes de la llegada de Carranza, el gobierno de Sonora emitía papel moneda respaldado por un fuerte depósito en metálico. Apenas llegó Carranza [...] se apoderó del metálico y ordenó que siguieran haciendo emisiones, sin límite. Cuando apunté que debiera crearse un fondo de garantía, se me dijo que esas eran ideas de “científicos”, que no era yo revolucionario.<sup>29</sup>

(Dos afirmaciones erróneas: Carranza alcanzó la silla presidencial y Cabrera se convirtió en el cerebro de la administración constitucionalista). Otro testimonio, el de Alfredo Breceda: “El Viejo (apodo cariñoso) es de tal modo que si Ud. quiere que haga algo, nunca vaya directamente a pedírselo. Convérsele del asunto y óigalo, y así que hayan pasado unos días, usted se le presenta y le dice: ¡Señor: cuánta razón tenía usted en lo que dijo! Ahora veo que así es. Y lo que usted quiera lo aprueba con tal de hacerlo creer que fue idea suya... ¿Usted sabe? Es un gran hombre el Viejo... más que Juárez... Pero no le gusta que le den consejos.”<sup>30</sup> El propio Vasconcelos afirma:

Sin la incompetencia de Carranza, la revolución habría triunfado en tres meses en vez de tomar año y medio. Nunca ha habido en la historia de México un levantamiento general más poderoso que el que se produjo casi instantáneo contra Huerta. Pero la táctica del Primer Jefe, a imitación de su antiguo Jefe, don Porfirio, era aplazarlo todo y dejar al tiempo las soluciones. [...].

---

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 790.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 809-810.

Giras de ególatra exhibición ocupaban sus mejores días. Se arruinaban las aldeas empobrecidas a su paso, construyendo arcos triunfales, derrochando bebidas y cohetes. [...]. El hombre de la retaguardia viene después del combate a recoger el botín.<sup>31</sup>

Un ejemplo, entre otros, de su vanidad se encuentra en la página 794 del tomo uno de sus *Obras completas*: el exasperante retraso –Vasconcelos fue testigo– con que hizo su entrada a Ciudad Juárez obedeció “a que ya en las goteras del pueblo don Venustiano había hecho alto para pedir barbero, masajista, sastre que le planchara el uniforme. Y entró, por fin, napoleónicamente, el Primer Jefe, a posesionarse de una ciudad ya pacífica y toda leal, con aparato de guerra que buena falta hacía en los frentes de combate”.<sup>32</sup>

(Una digresión cargada de connotaciones simbólicas. Los primeros novelistas de la revolución fueron testigos –los menos, también, actores– de la lucha armada. Sus obras reflejan su experiencia, el triunfo o la derrota de la facción a que pertenecieron. Los textos de mayor calidad fueron escritos por miembros o simpatizantes de la facción anticarrancista. Mariano Azuela se da de alta como médico en las tropas villistas; Guzmán se mueve cerca de Villa y de Eulalio Gutiérrez, el presidente nombrado por la Convención de Aguascalientes; Vasconcelos, de corazón maderista, rechaza el “culto a la personalidad” que se rinde al Primer Jefe del Constitucionalismo y participa en las administraciones de Gutiérrez y Álvaro Obregón; José Rubén Romero escala puestos públicos más altos después del asesinato de Carranza; Rafael F. Muñoz toma partido, al escindirse el constitucionalismo, a favor de Obregón y en

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 793.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 794.

contra de Carranza: su adolescencia está marcada por la figura de Villa; Nellie Campobello cree que, frente a Villa, Carranza fue un “viejo tan egoísta como envidioso y desagradecido”.<sup>33</sup> Ha afirmado, también, que ella fue la primera que intentó restaurar el buen nombre de Villa durante el gobierno de Plutarco Elías Calles. En *Cartucho* y *Las manos de Mamá* —sus dos libros de relatos, tiernos y despiadados—,<sup>34</sup> Villa se pasea a pie y a caballo por casi todas sus páginas. Años después, publica sus *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*. Gregorio López y Fuentes opta, entre Carranza y Villa, por el primero. Sin embargo, en una de sus novelas, *Tierra*,<sup>35</sup> escribe la apología de Zapata, una de las víctimas del carrancismo; Francisco L. Urquiza sirve a Madero y después a Carranza: es el mejor narrador, y no olvido que es un talentoso aficionado de la facción carrancista; José Mancisidor, al ocurrir el cuartelazo de Huerta, se afilia a las fuerzas constitucionalistas; Mauricio Magdaleno y Miguel N. Lira, más jóvenes que los anteriores, no participan en la lucha; escriben acerca de sus hombres, de lo que significan los ideales y ambiciones de los combatientes: Magdaleno dramatiza la figura de Zapata; Carlos Fuentes, uno de los novelistas mejor dotados entre los prosistas jóvenes, hereda de Guzmán y Azuela, entre otras cosas, la simpatía por Villa. La predilección por el Centauro del Norte puede reducirse fácilmente a ideas, y ellas explicarán, en buena parte, los propósitos de nuestra prosa narrativa.)

---

<sup>33</sup> Nellie Campobello, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (México: EDIAPSA, 1940). *Obra reunida*, pról. de Juan Bautista Aguilar (México: FCE, 2007), p. 243.

<sup>34</sup> Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (México: Eds. Integrales, 1931). *Las manos de mamá* (México: Eds. Juventudes de Izquierda, 1937).

<sup>35</sup> Gregorio López y Fuentes, *Tierra. La revolución agraria en México* (México: Talleres de *El Universal*, 1932).

Como se ha visto, los elogios a Carranza escasean en la prosa de la revolución, salvo en obras de reducido o nulo valor. Las únicas páginas dignas en las que se le elogia son las que Francisco L. Urquiza ha consagrado a su memoria. En la ficción, tanto la que narra la vida de los de arriba como la de los de abajo, la figura estelar es la de Francisco Villa. Aparte de sus altos méritos militares, su preeminencia tal vez se deba a los rasgos —exóticos aun para muchos mexicanos— de su personalidad. En las artes plásticas, en cambio, Carranza opaca a Villa: casi todos nuestros “grandes” lo han pintado. Se me ocurre una rudimentaria explicación: la apostura de Carranza lo avoca al lienzo, al grabado y al mural; las cualidades y defectos de hombre de acción, la ferocidad, el “machismo”, la exacerbada postura nacionalista, el apego a las clases humildes, aproximan a Villa a la literatura: a la culta —novelas, cuentos y relatos— y a la popular —representada por numerosos y bellos corridos.

### Julio Torri

Las dos corrientes en que se bifurca nuestra prosa narrativa del siglo XX aparecen en las obras de algunos de los miembros del Ateneo de la Juventud. La corriente imaginativa (o fantástica) parte de dos libros de prosas breves, deslumbrantes e innovadores: *Ensayos y poemas* (1917) de Julio Torri<sup>36</sup> y *El plano oblicuo* (1920) de Alfonso Reyes;<sup>37</sup> la corriente realista se manifiesta en las obras de Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos. El otro iniciador de esta tendencia, Mariano Azuela, posee sobre Guzmán y Vasconcelos primacía temporal: su obra más

---

<sup>36</sup> Julio Torri, *Ensayos y poemas* (México: Porrúa Hermanos, 1917).

<sup>37</sup> Alfonso Reyes, *El plano oblicuo* (Madrid: Tipográfica Europa, 1920).

difundida, *Los de abajo*,<sup>38</sup> se edita trece años antes que la primera de los otros dos autores, *El águila y la serpiente* (1928).<sup>39</sup> Sin embargo, hasta 1924, la gente “culto” conoce y reconoce la epopeya de Demetrio Macías.

La primera edición de *Ensayos y poemas* —la segunda se publica en 1937—<sup>40</sup> la auspició Genaro Estrada. Agrupa los textos escritos por Torri entre 1912 y 1917. “Se resiente —me dijo don Julio— de lecturas muy próximas de Jules Laforgue y Arthur Rimbaud, a quienes cito o recuerdo en los epígrafes. No fue del todo comprendido. Otro influjo, por si le interesa, es el de Aloysius Bertrand. En este libro traté de redondear los temas hasta hallar la perfección.”<sup>41</sup> En 1940, veintitrés años después, Torri edita su segundo y último libro de prosas narrativas:<sup>42</sup> *De fusilamientos*.<sup>43</sup> En él, incluye textos que no se atrevió a publicar en *Ensayos y poemas* —textos refundidos, por supuesto— y algunos posteriores a 1917. En *De fusilamientos*, reaparecen los mismos mecanismos mentales y estilísticos de su primer libro, sólo que llevados a sus postreras consecuencias. En 1964, se recogieron en un solo volumen, corto de páginas e impreso en letra grande, sus obras completas.<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> Mariano Azuela, *Los de abajo* (El Paso, Texas, *El Paso del Norte*, octubre-diciembre de 1915).

<sup>39</sup> Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* (Madrid: M. Aguilar, 1928).

<sup>40</sup> Julio Torri, *Ensayos y poemas* (México: Porrúa Hermanos, 1937).

<sup>41</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 147. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 173.

<sup>42</sup> Véase un libro más de prosas narrativas, póstumo: Julio Torri, *El ladrón de ataúdes*, recop. y est. prel. de Serge I. Zaitzeff, pról. de Jaime García Terrés (México: FCE-Cuadernos de la Gaceta, 1987).

<sup>43</sup> Julio Torri, *De fusilamientos* (México: La Casa de España en México, 1940).

<sup>44</sup> Julio Torri, *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas* (México: FCE, 1964).

Julio Torri es un hombre extraño, entre crepuscular y nocturno. Hombre de alcoba, de claustro, de aula: siempre de lugares cerrados. Su vida y su obra desmienten violentamente la teoría del hombre en *estado natural*. En él, todo es artificio, *cultura*. Óptimo actor de sus propias emociones, entrega su corazón a los demás y nadie lo advierte; se burla de sus semejantes y ninguno se da por aludido. Encerrado en sí mismo, dueño de un mundo lúcido y autosuficiente, ve pasar la vida y no le acongoja permanecer inmóvil ante los honores y la fama. Se evade de la fealdad cotidiana por la puerta del absurdo. “He aquí –dijo– el mejor empleo de nuestra facultad creadora.”<sup>45</sup>

Es un escritor sin descendencia reconocida oficialmente. Sin embargo, algunos excelentes escritores mexicanos son deudores de sus procedimientos. Enumero varios de sus mecanismos: el depurado humor de dos caras, sano y corrosivo; la inusitada habilidad para unir, en forma indisoluble y perfecta, el sustantivo y el adjetivo; la malicia diabólica que se complace en aproximar los extremos, en identificarlos. Por ejemplo, en esta frase: “Un condiscípulo mío que llegó a destacarse como uno de los asesinos *más notables* de nuestro tiempo.”<sup>46</sup> La manera desacostumbrada con que emplea los calificativos –usa adjetivos *positivos* para referirse a hechos *negativos*– produce en el lector el desconcierto de la revelación. Otro recurso de que se sirve consiste en empequeñecer lo grande y aumentar desmedidamente lo pequeño. De nuevo los ejemplos: la obra de Julio Torri prefigura los textos magníficos de Juan José Arreola.

Sus prosas son tan bellas como extrañas. En ocasiones, son poemas en prosa; en otras, estampas, fábulas, ensayos en la acepción inglesa. Si se tiene en cuenta el tiempo en que fue-

---

<sup>45</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 149. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 176.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 150. *Ibid.*, p. 176.

ron escritas, todas ellas son *revolucionarias*, innovadoras. En este aspecto, sólo se pueden comparar —y la comparación favorece a Torri— con las que reúne Alfonso Reyes en *El plano oblicuo. Ensayos y poemas* y el libro de Reyes comparten ciertas vagas semejanzas, debidas todas ellas a la atmósfera común en que fueron creadas.

El estilo seco, impersonal, objetivo, conscientemente frenado, da a sus textos estructura y características peculiares. Anticipa entre nosotros a Franz Kafka y a Jorge Luis Borges. Con sorna, y sin darse por enterado, preside la corriente fantástica de la narrativa mexicana.

Su obra no admite más reparo —como afirmó años atrás Alfonso Reyes— “que su decidido apego al silencio: acaso no le den tregua para escribir cuanto debiera las *cosas de la vida*, como suele decirse, la tiranía de aquel *amo furioso y brutal* que tanto nos hace padecer”.<sup>47</sup>

Pese a su escasa producción, y en abono de su conciencia, conviene recordar que Torri no es un barretero, sino un descubridor de maravillosos filones literarios.

A los 75 años, Julio Torri es un hombre de alcoba, de claustro, de aula. A las mujeres las encuentra entre sus libros, disecadas —acaso en su más rotunda perfección—; la tranquilidad conventual la halla en la soledad de su propia casa; el maestro dialoga con sus alumnas, varias tardes a la semana, en la Universidad de México. Entre tanto le llega la muerte, mujer a la que ama desde la juventud, dialoga consigo mismo, evoca a sus fantasmas y revive —en el recuerdo— las colmadas horas de su vida envidiable.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 150. *Ibid.*, p. 177.



## Alfonso Reyes

Si Torri reúne en *Ensayos y poemas* textos escritos entre 1912 y 1917, Reyes agrupa en *El plano oblicuo* narraciones fechadas entre 1910 y 1913. Este libro no ha sido hasta la fecha valorado tal como merece: se trata, como ya lo dije, de un libro innovador. Reyes lo califica, en *Las vísperas de España*, como “libro de suprarrealismo *avant la lettre*”.<sup>48</sup>

En el prólogo a una selección de relatos de Reyes, *Verdad y mentira*,<sup>49</sup> José María González de Mendoza declara:

Realidad e imaginación en placentera mezcla dieron forma a los cuentos y diálogos recogidos en *El plano oblicuo*. El *plano* del título es lo fantástico, *oblicuo* respecto al plano de lo real, a ras de tierra. Se apoya en éste por uno de sus lados, y se alza más o menos por el opuesto, en equilibrio inestable. Mas lo irreal no es arbitrario. Acaso no sea más que una realidad íntimamente penetrada: “buscamos ahora la realidad —escribe el autor en *Cartones de Madrid*, 1917— algo mas allá de los ojos.”<sup>50</sup>

Mariano Picón-Salas ve los textos de *El plano oblicuo* “cargados de vida interior, de arbitrariedad hecha poesía, de misterio romántico”.<sup>51</sup> Genaro Fernández Mac Gregor encuentra en estos cuentos el *humour*, “esa dimensión que inventó Reyes en su florida juventud... *El plano oblicuo* es el yo crítico introducido en la contemplación y en la creación. El yo en su más recóndita e íntima esencia, como lo usó Proust en la *Busca del tiempo perdido*.

---

<sup>48</sup> Alfonso Reyes, *Las vísperas de España* (Buenos Aires: Sur, 1937), p. 5.

<sup>49</sup> Alfonso Reyes, *Verdad y mentira*, sel. y pról. de José María González de Mendoza (Madrid: Eds. Aguilar, 1950).

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>51</sup> *Revista Atenea* (Santiago de Chile, febrero de 1931).

Es tan importante ese elemento en la obra de Reyes, que pudiera decirse que su estética nace de este apotegma: el arte es el yo”.<sup>52</sup>

“En las repúblicas del Soconusco (Memorias de un súbdito alemán)”,<sup>53</sup> resplandecen, íntimamente confundidos, lo real y lo fantástico, la lógica y el absurdo, el humor y la seriedad, la prosa narrativa y la prosa discursiva, el estilo veloz y el paso lento. Escrito hace más de 50 años, no se ha arrugado ni reblandido: es un texto impecablemente joven.

### Mariano Azuela

Es frecuente leer en las historias de nuestra literatura que Mariano Azuela es el creador de la novela y el cuento de la revolución. También es frecuente leer en nuestros textos críticos que Azuela no entendió ni expuso con simpatía las ideas y propósitos revolucionarios. Si el primer juicio es inobjetable; el segundo no me parece convincente.

La “amargura”, el “resentimiento” y la “frustración” de Azuela frente a la revolución no son signos de malquerencia y sí de amor entendido, a lo Stendhal, con sus dos notas características: el idealismo y el pesimismo. El periodo de cristalización adviene con el entusiasmo que el maderismo produce en el ánimo del autor; el pesimismo llega inmediatamente después, al ocupar Madero la presidencia, y aun antes, durante el gobierno interino de Francisco León de la Barra. (Reléase el *Andrés Pérez, maderista*.)<sup>54</sup> Acontecimientos posteriores, luctuosos en el calen-

---

<sup>52</sup> Genaro Fernández Mac Gregor, “Alfonso Reyes. *Dos o tres mundos*”, en *El Hijo Pródigo* (México, 15 de noviembre de 1944), año II, vol. VI, núm. 20, p. 121.

<sup>53</sup> Reyes, *El plano oblicuo*, pp. 61-82.

<sup>54</sup> Mariano Azuela, *Andrés Pérez, maderista* (México: Imp. de Blanco y Botas, 1911).

dario afectivo de Azuela, desvanecen la ilusión. No puede amar lo *ingrato*, lo *repulsivo* y lo *indigno*. Pierde entonces el sentido de la realidad, desprecia a la revolución a través de los hombres que la representan. Por otra parte, y a su manera, no deja de ser un revolucionario, en la medida que es librepensador, liberal, enemigo de los caciques, fiscal insobornable e implacable que condena la inmoralidad administrativa, la carencia de libertades ciudadanas, el transformismo vulgar y el equilibrio cínico de los políticos, la abulia que desplaza el fervor democrático de los años iniciales del movimiento armado. Se recluye con sus fantasmas —los hombres y las ideas que se agruparon en torno a Madero y Villa— en un mundo en el que la independencia de criterio es soberbia y, al mismo tiempo, añoranza de una pasión rota. A partir de ese momento, inventará una revolución *ideal*, una revolución que proyecte disfrazado a su propio yo. Su actitud revolucionaria carece —como ocurre en los casos de Vasconcelos y Romero— de un método dialéctico que supere las contradicciones. Azuela es un revolucionario *emocional* —nunca un reaccionario—, en tanto que otros novelistas —el ejemplo más elocuente es José Mancisidor— supieron ser revolucionarios *metodológicos*.

Se dice que *Los de abajo*, la obra más difundida de Azuela, no es una novela de la revolución. Planteo con rigor este juicio: *Los de abajo* es una novela de la revolución y quizá una novela revolucionaria. Es una novela de la revolución porque describe y narra hechos de armas. En seguida intento demostrar que, a su modo, es una novela revolucionaria.

Azuela es un novelista y no un hombre de ideas. (Mancisidor, el novelista metodológico, *falla* porque es más ideólogo que narrador. En tanto que Azuela *muestra* los hechos, Mancisidor los *demuestra*. Cito a Julien Green: “Si una tesis se desprende de una novela, tanto mejor; pero una novela no debe desprenderse nunca de una tesis”.) Trabaja, pues, con hechos y no con ideas. Además, los personajes de *Los de abajo* —con las excep-

ciones de Luis Cervantes y Alberto Solís— están más próximos a la naturaleza que a la cultura. ¿Cómo pedirles a seres analfabetos que descubran lo “grande” y “magnífico” que alentaba la revolución, su fondo, “que era la justicia”? Montañés, *La Codorniz*, Pancraccio, el Güero Margarito, el propio Demetrio Macías, entran a la *bola* —y distingo *bola* de *revolución*— obligados por las circunstancias: escapan, así, a las arbitrariedades del cacique que los hostiliza y, algunos, a la acción de la justicia. Son una mezcla de víctimas y de delincuentes. No luchan por principios, luchan para impedir que los capturen o los maten. Al pelear contra el despotismo, formulan una vaga ideología revolucionaria.

Los personajes de esta obra actúan como lo que son: simples hombres del campo. Azuela no tuerce su naturaleza: les permite actuar, moverse, cometer disparates. Son personajes tridimensionales. Su concepción elemental de la lucha armada es consecuente con su torpe visión del mundo, de la vida y de la patria. No son héroes positivos —si lo fueran se transformarían en muñecos—; son seres posibles. Las *ideas claras* sobre la revolución se deben buscar en los escritores que crean personajes inteligentes y cultos: por ejemplo, en las obras de Martín Luis Guzmán.

Si en la novela Azuela produjo varias obras memorables, no ocurre igual en el terreno del cuento. En su libro *Mariano Azuela. Vida y obra*, Luis Leal afirma: “los cuentos de Azuela no son verdaderas piezas representantes del género. Más bien parecen episodios no utilizados en sus novelas. A ello tal vez se deba que no estén bien estructurados. Azuela, escritor de novelas, nunca llegó a dominar el cuento, género que requiere una técnica diferente de la de la novela.”<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Luis Leal, *Mariano Azuela. Vida y obra* (México: Eds. De Andrea, 1961), p. 80.

En “Víctimas de la opulencia”<sup>56</sup> –Fechado en Lagos de Moreno, el mes de enero de 1904–, dice Leal, “Azuela introduce el tema de la tragedia de los pobres como resultado de las injusticias de los ricos: la nodriza, por alimentar al hijo de la madre rica, pierde al suyo. El desenlace, sin embargo, es sentimental: la madre está a punto de matar al hijo de los ricos, pero el amor filial la contiene”.<sup>57</sup> Cuento de tesis, próximo en algún aspecto a las narraciones naturalistas, “Víctimas de la opulencia” no realiza el propósito de su autor. Los personajes, subordinados desde un principio a las ideas de crítica social que trata de demostrar Azuela, no alcanzan la categoría de criaturas vivas e independientes. Por este motivo, la acción no es verosímil y, al no serlo, el mensaje de Azuela, como pólvora mojada, no llega a explotar: se queda en el limbo de las buenas intenciones.

Azuela figura en *El cuento mexicano del siglo XX* más por razones históricas que artísticas. Con dos textos, “El caso López Romero” (1916)<sup>58</sup> y “De cómo al fin lloró Juan Pablo” (1918),<sup>59</sup> inaugura el cuento de la revolución. Otro motivo, apuntado líneas arriba, es éste: igual que Guzmán y Vasconcelos, rompe con el realismo del siglo XIX y da a esta corriente una nueva fisonomía.

### Martín Luis Guzmán

Martín Luis Guzmán es hoy el mayor y el más grande de los escritores mexicanos. En la Escuela Nacional Preparatoria se inicia –son sus propias palabras– “en el amor de las ideas

---

<sup>56</sup> Mariano Azuela, *Obras completas* (México: FCE, 1993), t. II, pp. 1036-1038.

<sup>57</sup> Leal, *Mariano Azuela, vida y obra*, p. 78.

<sup>58</sup> Azuela, *Obras completas*, t. II, pp. 1070-1075.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 1076-1080.

claras y en el horror de las nebulosidades con que a menudo se pretende suplantar el verdadero conocimiento”.<sup>60</sup> En *Apunte sobre una personalidad* –bosquejo autobiográfico publicado en 1954–, caracterizó así esa Escuela de sus años mozos: “Álgebra y geometría era toda la Preparatoria de aquellos años, y si sus enseñanzas ambulaban por entre abstracciones, éstas no procedían, por cierto, de la sola sonoridad abstracta de las palabras, ni de sus detonaciones y connotaciones indefinibles.”<sup>61</sup>

Las notas distintivas del Guzmán adulto viven implícitas en el Guzmán adolescente. La atmósfera y la enseñanza liberales de la Preparatoria se transformarán, corriendo los años, en el sistema nervioso de su pensamiento y de sus actos. La Preparatoria fijó, asimismo, los cimientos de su estilo: el culto a la palabra precisa; el placer de sumar las voces –guarismos obedientes– y conseguir, de ese modo, un fértil resultado; el propósito geométrico de agrupar los incidentes de la anécdota como si fuesen caras que concurren a construir un cuerpo. Estos rasgos de su estilo lo apartan de cierta corriente tradicional en nuestras letras: el barroquismo mental y expresivo. (En un prosista, el estilo debe ser conducción e inducción de ideas; si esto no ocurre, se convierte en retórica.) Se ha dicho que el arte literario es, en mayor o menor medida, el arte de la puntuación, de puntuar, *activándolos*, el ritmo y el asunto. Maestro en este arte, Guzmán puntúa con pareja destreza la ferocidad de Villa y el histrionismo de Obregón; la terquedad pueblerina de Carranza y el fervor iluso de Mina; el ritmo apresurado de *La sombra del caudillo*<sup>62</sup> y el lentísimo

---

<sup>60</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 63. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 77.

<sup>61</sup> Martín Luis Guzmán, *Apuntes sobre una personalidad* (México: 1954), p. 24.

<sup>62</sup> Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo* (México: *El Universal*, 1929).

ritmo de las *Memorias de Pancho Villa*;<sup>63</sup> el ritmo de la estampa y el de la novela; el de la biografía y el de la historia.

El mayor influjo que Guzmán advierte en su obra es el del paisaje del Valle de México (el alto valle metafísico que evocó Alfonso Reyes): “El espectáculo de los volcanes y del Ajusco, envueltos en la luz diáfana del valle, pero particularmente en la luz de hace varios años”,<sup>64</sup> previos a aquel en que el autor de la *Visión de Anáhuac* entonase la “palinodia del polvo”.<sup>65</sup> La estética de Martín Luis Guzmán se basa en la geografía. Desea ver su material como se ven las anfractuosidades del Ajusco un día luminoso o como lucen los mantos de nieve de los volcanes. De no ser así, lo ha dicho varias veces, no se da por satisfecho.

Sus maestros en la prosa sobrepasan la media docena: desde niño le entusiasma la prosa de Rousseau; a través de traducciones —no lee el latín—, frecuenta a Tácito y a Plutarco; en las letras españolas, se siente deudor de Cervantes, Quevedo, Granada y Gracián; en lengua inglesa, la cita de William Hazlitt es obligatoria.

El influjo de Guzmán en nuestras letras ha sido lento, pero incesante. La actitud revisionista que algunos de nuestros jóvenes escritores de novelas emplean para enjuiciar al México posterior a 1910 está implícita en su obra. Se podría suponer que esta actitud descende exclusivamente de Mariano Azuela. El juicio no es plenamente exacto: la actitud política del autor

---

<sup>63</sup> Martín Luis Guzmán, *Memorias de Pancho Villa* (México: Compañía General de Ediciones, 1951). Primera edición completa.

<sup>64</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 70. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 84.

<sup>65</sup> Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac* (San José de Costa Rica: El Convivio, 1917). *Visión de Anáhuac. Palinodia del polvo. Historia documental de Visión de Anáhuac* (México: Planeta/Joaquín Mortiz, 2002), pp. 43-50.

de *Los de abajo* se resiente de idealismo burgués; la de ciertos novelistas jóvenes incide o linda con el materialismo histórico.

Quien lea detenidamente las dos novelas más importantes que los jóvenes han escrito después de 1955 —año en que aparece *Pedro Páramo* de Juan Rulfo—,<sup>66</sup> *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962),<sup>67</sup> ambas de Carlos Fuentes, advertirá que el escritor mexicano que se deja ver con mayor claridad tras de sus densas y agudas páginas es el Martín Luis Guzmán de *La sombra del caudillo*. Si el título de *La región más transparente* rinde homenaje a la hermosa obra de Alfonso Reyes, el contenido entronca con la visión política expuesta por Guzmán en ese libro.

En seguida, paso revista a sus principales obras narrativas. *El águila y la serpiente* (1928), ¿novela o crónica novelada?, relata las experiencias de un joven —el propio autor— que pasa de las aulas universitarias a plena lucha armada. Describe lo que vio en la revolución, tal cual lo vio, de acuerdo a su edad y a su preparación académica. Entre la abundante bibliografía que produjo este hecho político y social, *El águila y la serpiente* es la más clara ideológicamente y la mejor escrita. *La sombra del caudillo* es una novela que cuenta, entreverados, un par de dramas de la política nacional: el que desemboca en el movimiento delahuertista y el que concluye con el asesinato de Francisco Serrano. Todos los personajes que aquí aparecen son réplicas de seres reales, menos uno: Axkaná González —mezcla de indio y español—, quien representa, con evidentes limitaciones, la conciencia revolucionaria.

Las *Memorias de Pancho Villa* proceden, en germen, de las numerosas conversaciones que Guzmán sostuvo con el sor-

---

<sup>66</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México: FCE, 1955).

<sup>67</sup> Carlos Fuentes, *La región más transparente* (México: FCE, 1958). *La muerte de Artemio Cruz* (México: FCE, 1962).



prendente guerrillero. Tal vez sea éste, entre todos sus libros, el que le planteó mayor número de problemas. Detrás de cada una de las palabras, existen testimonios oculares y documentos; para escribirlo, Guzmán tuvo que adentrarse en el cuerpo y en el alma de Villa: expresar sus impulsos contradictorios y su acción revolucionaria, contado todo ello como si el propio Villa lo hubiera escrito. En las *Memorias de Pancho Villa*, Guzmán se comporta como un virtuoso.

En *Muertes históricas* (1958) recrea, en tercera persona, el desenlace vital de Porfirio Díaz y Venustiano Carranza. Si en la vida cotidiana ambos personajes le son antipáticos, aquí no los juzga: los observa. A través del relato de sus últimos días, el lector *los conoce*, puede aprobar o rechazar su conducta. Guzmán, instalado en la más alta objetividad, ordena los acontecimientos que conducen a ambos desenlaces con absoluta maestría. Anticarrancista en la pugna de las facciones, al transformar los hechos en literatura se convierte en el mejor escritor carrancista.

*Filadelfia, paraíso de conspiradores, y otras historias noveladas* (1960):<sup>68</sup> algunos de los textos que aquí se reúnen están basados en las investigaciones que realizara Guzmán para redactar la biografía de Mina. *Filadelfia, paraíso de conspiradores, y otras historias noveladas* es uno de sus textos más lujosos y deslumbrantes. Nunca el humor y la gracia transitaron por su obra con mayor libertad que como lo hacen en este texto. (En sus libros de historia y geografía mexicanas, la carcajada devora a la risa; el sarcasmo, al humor. En otras palabras, la barbarie engulle a la cultura. Las anécdotas y los personajes así lo exigen.) Esta obra y las que comprende

---

<sup>68</sup> Martín Luis Guzmán, *Filadelfia, paraíso de conspiradores, y otras historias noveladas* (México: Compañía General de Ediciones, 1960).

“Mares de fortuna” –más algunos poemas en prosa de *A orillas del Hudson* (1920)—<sup>69</sup> aproximan a Guzmán a la corriente imaginativa que cultivaron sus compañeros ateneístas: Torri y Reyes. *Filadelfia, paraíso de conspiradores, y otras historias noveladas* es una obra maestra, que incide, sin proponérselo, en el mundo de Kafka y que prefigura la adjetivación que emplearán años más tarde Borges y Arreola.

*Febrero de 1913* (1963)<sup>70</sup> podría figurar como el segundo volumen de *Muertes históricas*. Uno y otro libros técnicamente se parecen. En ambos, lo histórico se muestra a través de los rasgos esenciales, traducidos hábilmente a palabras. Guzmán toma de la historia lo estrictamente necesario –la materia prima– y luego lo transforma mediante procedimientos narrativos. *Febrero de 1913*, que cuenta la *muerte histórica* de Madero, comprende desde los preliminares del cuartelazo hasta la sombría trama que conduce al magnicidio.

Martín Luis Guzmán es en toda su obra uno y único. Uno, porque en la diversidad de los géneros que ejercita concurren todos sus propósitos: la realización de valores artísticos y el planteamiento de sus creencias y puntos de vista. Conjunta en un todo armónico las tareas propias del hombre de letras y del hombre de acciones y reacciones públicas. Él se juzga a sí mismo como un hijo de su hora y de su país, “de aquello que mi país y mi hora tienen de más inquietante, por más vivo y fecundo”.<sup>71</sup> Único, porque asimila una tradición y la expresa mediante recursos personales.

---

<sup>69</sup> Martín Luis Guzmán, *A orillas del Hudson* (México: Ed. Botas e hijo, 1920).

<sup>70</sup> Martín Luis Guzmán, *Febrero de 1913* (México: Empresas Editoriales, 1963).

<sup>71</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 88. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 105.

Según me ha dicho Guzmán, el cuento nunca le ha interesado. En 1946, la Colección Lunes recoge en volumen su primer texto corto narrativo: *Kinchil*.<sup>72</sup> En el prólogo, Henrique González Casanova lo define de esta manera: “*Kinchil es un episodio de la vida de un maestro rural, narrado con la naturalidad de quien habla bien y sabe lo que dice. En él se nota el optimismo del que está decidido a vivir, sin temer al destino; en contraste, se percibe un fatalismo inane, propio de la gente que camina en tinieblas, circundando la lucha que otros hacen por ella.*”<sup>73</sup> Guzmán incluye *Kinchil* en *Filadelfia, paraíso de conspiradores, y otras historias noveladas* con otro título, “Maestros rurales”, y ligeras variantes de estilo. “*Kinchil*” y “*Axkaná González en las elecciones*” no son cuentos ni novelas cortas, son fragmentos de novelas que nunca llegaron a publicarse. El único cuento que ha escrito Guzmán se llama “Cómo acabó la guerra en 1917”.<sup>74</sup> Escrito y publicado ese año de 1917, es el único texto fantástico en la amplia bibliografía realista de este autor. “Cómo acabó la guerra en 1917”, que prefigura la bomba atómica y el cerebro electrónico, es el primer texto narrativo mexicano de *science fiction* y uno de los primeros de lengua española.

### José Vasconcelos

En la entrega 530 de “México en la Cultura”, publiqué un artículo en el que me refería a los tres escritores sobresalientes de

---

<sup>72</sup> Martín Luis Guzmán, *Kinchil*, pról. de Henrique González Casanova (México: Colección “Lunes”, 1946).

<sup>73</sup> Martín Luis Guzmán, *Kinchil*, pról. de Henrique González Casanova (México: UNAM, 2005), p. 4.

<sup>74</sup> Martín Luis Guzmán, “Cómo acabó la guerra en 1917”, en *Revista Universal* (Nueva York, diciembre de 1917), pp. 18 y 82.

nuestra literatura en el siglo XX: Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos y Alfonso Reyes. Dije:

A la edad de setenta y un años, Guzmán forma, con Reyes y Vasconcelos, el triunvirato de nuestros grandes escritores. Con ellos empieza entre nosotros el siglo XX y con ellos, por ahora, culmina. Ellos nos han enseñado –lo digo con palabras de Guzmán– “la fidelidad a la vocación, el amor al oficio y el repudio a la improvisación”. Guzmán, al igual que Reyes –paralelas que, contra lo que se supone, alguna vez llegan a tocarse–, se ha apartado conscientemente de la línea abigarrada de nuestras letras. Vasconcelos es, por obra y temperamento, un *barroco*. Sus libros entreveran la vida tumultuosa con la feracidad selvática de ideas y de imaginación. Vasconcelos es un impúdico que sigue la corriente de San Agustín, en tanto que Guzmán y Reyes practican riguroso deslinde entre las ideas y los actos. La obra de Vasconcelos es en mayor medida la biografía de sus apetitos que la constancia de su desarrollo ideológico y espiritual; las producciones de Guzmán y Reyes son parcas en rotundos incidentes vitales y, en cambio, contienen numerosos datos mentales y sensibles referidos al *clásico* desenvolvimiento de sus creadores.

El influjo de estos tres escritores en las nuevas generaciones ha corrido fortuna diversa. El *actual* Vasconcelos interesa a reducido número de escritores. Su inconsecuente actitud política ha invalidado, en parte, el reconocimiento a su obra madura –tanto filosófica como literaria. Además, para seguir al autor del *Ulises criollo* es necesario parecérsele de modo íntimo: Vasconcelos enseñó, en su momento, a vivir la vida con euforia creadora, nunca a comunicarla mediante el ritmo sensible de las palabras. Vasconcelos es una enorme isla rebelde rodeada de incomprensión por todos lados. No tiene, en forma visible, descendencia.

Reyes, más que escritor es un literato de asombrosa y laboriosa capacidad. Recluido en sí mismo, en sus vastas tareas

de humanista, no ha tenido tiempo de influir en los jóvenes. Es posible —y, por supuesto, no es deseable— que con él muera la más lúcida aproximación mexicana a la cultura de nuestro tiempo. Ni en la poesía, ni en la ficción, ni en el ensayo, ni en la crítica se vislumbra alguna persona que haya seguido en forma puntual y con genio evidente sus medidas y comedidas enseñanzas. (Octavio Paz, en quien podría pensarse a simple vista, procede de otras fuentes, no menos valiosas).

La obra de Guzmán no ha cesado de conseguir adeptos y, en algunos casos, de sumar discípulos. Abrió con *La querrela de México*,<sup>75</sup> en 1915, una amplia puerta a las especulaciones sobre la vida política del país. (Este libro tan poco conocido equivale, en nuestro medio, a la *Radiografía de la pampa* —1933— del insobornable Ezequiel Martínez Estrada y prefigura los estudios que sobre México y lo mexicano acomete Samuel Ramos con *El perfil del hombre y la cultura en México*, de 1934.) En 1928 y 1929, respectivamente, reinauguró en México, con *El águila y la serpiente*, el género en que se entremezclan e identifican, con eficacia estética, la prosa narrativa y el ensayo y, con *La sombra del caudillo*, la novela de franca intención política y social. En ambas obras el razonamiento dialéctico se impone sobre la interpretación emocional y anárquica. Si bien es literatura inscrita en nuestra tradición, la de Fernández de Lizardi, la trasciende mediante una cultura de primera mano adquirida en los antiguos y en los modernos y, sobre todo, mediante la creación de uno de los estilos más perfectos y operantes de las letras escritas, hoy día, en lengua castellana.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Martín Luis Guzmán, *La querrela en México* (Madrid: Imp. Clásica Española, 1915).

<sup>76</sup> *México en la Cultura* (México, Novedades, 30 de noviembre de 1958), núm. 530.

Acerca de su influjo en las nuevas generaciones, Reyes y Vasconcelos respondieron a mis juicios. Don Alfonso, con esa cortesía tan suya, me envió estas líneas: “Gracias... Su juicio en *Novedades* es sumamente generoso y comprensivo. No es que, recluso en mis tareas, *me haya faltado tiempo para influir en los jóvenes*. Es que los jóvenes no tienen ya tiempo de someterse a las disciplinas que yo exijo. El resultado es igual: me hundiré solo con mi barco.” A Vasconcelos le hice esta pregunta: ¿Qué papel representa usted en el momento actual de la literatura mexicana?

—Soy, como usted certeramente me definió, “una enorme isla rebelde rodeada de incompreensión por todos lados”. A lo que agregó: Y no es que esta posición me complazca, a nadie le agrada estar solo, pero a ella me han llevado circunstancias ajenas a mi voluntad y que más que perjudicarme a mí, han perjudicado a México.

—¿Cuáles son esas circunstancias?

—El desastre moral, económico y político provocado por gobernantes indignos y por la pasividad de un pueblo que ha dejado de ser revolucionario. Llevo treinta años de predicar en vano. México es, por ahora, un país envilecido e irremediable. La gente está sorda y muda. Ya no predico, estoy viejo y enfermo.<sup>77</sup>

—En el artículo en que fundamento mis preguntas anteriores lo califico a usted de barroco, tanto por su obra como por su temperamento. ¿Está de acuerdo?

—Probablemente sea barroco, aunque es tan difícil decir en qué consiste lo barroco. Por lo menos creo ser un romántico, porque me gusta Beethoven y me gusta Berlioz, que son un tanto desmesurados.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, pp. 27-28. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 28.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 29. *Ibid.*, p. 29.

—Se dice que usted ha vivido tumultuosamente y que, quizá, el desenfreno ha menguado su poder creador. ¿Qué me cuenta a ese respecto?

—Si yo hubiese sido, según mi leyenda negra, en la que todavía creen algunas personas, tan sibarita, tan enamorado, no hubiera llegado sano y salvo casi a los ochenta años. Y pregunto: ¿Cómo puede ser *gourmet* (así me han calificado) un hombre que cuenta en su haber de político un conjunto de destierros que suma veinticinco años, pasados en su mayor parte en los Estados Unidos, comiendo *hot-dogs* y *sandwichs*? La buena cocina es cara, y nunca he sido rico; he comido bien por excepción. Mis libros están llenos de trozos culinarios porque en cada país a donde voy me gusta dedicarme a la cocina local, aparte de que, en todos mis gustos, he sido siempre cosmopolita. De lo otro, de las cuestiones del sexo, he vivido rehuyéndolas, pero la gente se fija sólo en las caídas, que son siempre profundas y amargas. Como todo el que amó en exceso, he conocido la angustia del deseo, la dicha falsa y la pesadumbre de la desilusión. Una y otra vez el alma se equivoca, sin duda porque exigimos lo absoluto de los pobres seres que somos, que el afán agota y el tiempo muda. Y se nos rompe la pasión que parecía eterna, unas veces por desgaste natural y tedio, y otras por error o por fatalidad. Y ya usted me ve, mi estado físico y mental no es el de un hombre acabado.<sup>79</sup>

Mi juicio sobre Reyes me parece hoy un tanto apresurado. Las opiniones acerca de Guzmán y Vasconcelos no las considero inoperantes.

Hoy intento una nueva aproximación a José Vasconcelos. El primer adjetivo que se me ocurre para calificarlo es el de

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 30-31. *Ibid.*, p. 31.

*singular*. Singular porque sólo se parecía a sí mismo. Las etiquetas que se emplean en las historias para momificarlo resultan ridículas. José Vasconcelos es *vasconcelista*: el único vasconcelista que siempre entendió a Vasconcelos. A los otros, y en un momento formaron legión, me place llamarlos *vasconcelianos*. Sin desconocer lo que hicieron y padecieron por él, creo que él hizo y sufrió más por ellos. Llegó a decírmelo:

—Después de lo del 29, yo era un bandido político, un hombre que exigía la venganza. Era una especie de Castro Ruz. Era todo esto, por desgracia, desde el destierro, ya que en mi país no encontré veinte hombres para remontarme a una Sierra Maestra. Debo decir, también, que no encontré un millonario corrompido como Prío Socarrás que me financiara la revolución. En esas condiciones sólo me quedaba predicar la venganza. El gobierno, que ya empezaba a convertirse en fariseo, me contestaba que no era ese mi papel. Igual actitud asumieron muchos de mis partidarios; viviendo en el peligro, antes que traicionarme optaron por el recurso de nombrarme maestro. Lo repito una vez más: a mí no me derrotó el gobierno sino mis partidarios: me dejaron solo.<sup>80</sup>

A su lado y con su ejemplo —vivo y escrito— se encontraron o se perdieron a sí mismos.

Vasconcelos nunca dejó de darse, de entregarse. Se entregó a la filosofía y a la literatura, a los estudios históricos y a las investigaciones sociales, a las multitudes y a los individuos, al amor y al odio, a la razón y a la sinrazón, al Dios en que creía y al demonio que lo acosaba. Se entregó a todo y a todos con la fe indivisa del creyente. “Sin fe —se atrevió a decir— no endurece

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 38-39. *Ibid.*, p. 39.



la columna vertebral. Lo que se emprenda sin ella, no puede aspirar a lo grande.” En todo momento vivió, actuó y escribió en una única dimensión: la de la grandeza –positiva o negativa. Por ello, sus aciertos y sus errores son del mismo tamaño: si los mido, veo que corresponden a su estatura.

Humildemente lo confieso: no conozco en México, en lo personal o por referencias, un ser de mayor estatura que José Vasconcelos. Y aspiro a que se me crea por una sola razón: no soy feligrés de su parroquia; me considero entusiasta de su actitud humana. (Me atrae de su actitud el *impulso*, no el *propósito* que persiguieron algunos de sus actos.) Por otra parte, coincidir o estar en desacuerdo con José Vasconcelos no pasa de ser una ociosidad: nadie está de acuerdo o en desacuerdo con el fuego, con el agua o con el aire –todos recibimos, fatalmente, sus beneficios o sus calamidades. En un país de tuertos, él ve con los dos ojos; en un país de sordos, él escucha por dos puntos cardinales; en un país de medias tintas, él emplea todos los colores; en un país de hemipléjicos, él goza y sufre con las dos mitades.

Hasta ahora, no tiene par en filosofía y en literatura; comparte el primer sitio con Guzmán y Reyes. En filosofía, fuera de él todos son profesores o vulgarizadores. (Él ha sido entre nuestros filósofos el único capaz de concebir coherentemente un sistema. No me refiero a la *validez* del sistema, sino a la *capacidad* para crearlo.) Odio las comparaciones –éstas paran casi siempre en exageraciones–, sin embargo, me permito una de dos caras: las memorias de José Vasconcelos sólo pueden compararse con las confesiones de San Agustín y de Rousseau.

Otra de sus facetas esenciales cabe en una de las escasas grandes palabras: constructor. Sin él, México sería probablemente llanura estéril. La educación, la cultura y el arte le son particularmente deudores. La campaña en favor del alfabeto, la educación rural y extraescolar, los altos estudios, el muralismo, la lectura de los clásicos y las lecturas para

niños, López Velarde y Saturnino Herrán, Jesús T. Acevedo y el nuevo concepto de la arquitectura, Carlos Chávez y después Silvestre Revueltas, todos estos hechos, todas estas personas y todas estas obras llevan en sí, como impronta, un nombre: el de José Vasconcelos.

No olvido su paso por la política. Imagino qué hubiese sido México si el gobierno le reconoce el triunfo en la campaña presidencial de 1929. (Poco antes de su muerte, y sin pudor, se atrevió a decirme: “Yo fui un caudillo que tuvo lo que en los Estados Unidos llaman arrastre electoral, lo que ningún otro ha tenido después de Madero. Mañana mismo, como candidato, volvería a ganarle la elección al gobierno.”)<sup>81</sup> Habríamos sido una dictadura clerical o una revolución tan avanzada que hoy consideraríamos a Madero, a Zapata y a Villa compañeros de banca de Hidalgo y de Morelos. Con sensatez, el autor de *El monismo estético* aclaró mis dudas: “Entré a la política por obligación patriótica”; “Mi vocación radical es de filósofo y no de político.”<sup>82</sup> Su programa como presidente hubiese sido el de Pericles, a su juicio, “uno de los pocos gobernantes decentes que ha tenido la Humanidad”.<sup>83</sup>

Después de la muerte, Vasconcelos gana batallas al tiempo: su obra y su impulso agrupan la rebeldía de algunos jóvenes. Los viejos, que aún hoy arman contiendas en torno a su nombre, lo juzgan con una insensatez que los torna extemporáneos. Enterrados los intereses –justos en ocasiones– que lo combatieron y lo combaten, abolido el sectarismo y el oportunismo –de izquierda y derecha– que cercan su obra, el nombre de José Vasconcelos extenderá su perímetro de acción subversiva contra el colonialismo mental y el conformismo fisiológico.

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 39. *Ibid.*, p. 39.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 39. *Ibid.*, p. 39.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 21. *Ibid.*, p. 21.

No me resisto a dejar fuera el testimonio de Mariano Azuela –hombre insobornable como pocos– acerca de la vida y la bibliografía de Vasconcelos. En el tercer tomo de sus *Obras completas* (1960), escribe el autor de *Los de abajo*:

Sin compartir las ideas madres de Vasconcelos, Lucas Alamán y Francisco Bulnes, son estos escritores mexicanos los que más me interesaron por la fuerza de su inteligencia superior, el vigor de sus conceptos, la nitidez de sus expresiones y su innegable valor para decir verdades que asustan a los pacatos y mezquinos del espíritu. Torbellinos de odio han levantado los tres y sobre torbellinos de odio se mantienen íntegros.<sup>84</sup>

Las obras filosóficas de Vasconcelos se le cayeron de las manos cuantas veces intentó leerlas, no así sus memorias y su *Breve historia de México*, a las que juzga como novelas. *Ulises criollo*<sup>85</sup> le parece “la mejor novela que se ha escrito en México”,<sup>86</sup> misma opinión que sustentara, un tanto en broma, Xavier Villarrutia.

Azuela siente por Vasconcelos una “vieja admiración” –escribe en 1950–,<sup>87</sup> la que exterioriza cuando está de moda “maldecir hoy al mismo que ayer se ensalzaba”.<sup>88</sup> “Y el Vasconcelos al que yo admiro –dice– no es el que arrastraba multitudes desbordantes de pasión en su gira política, sino al vencido y desterrado que al encontrarse con otro vencido y desterrado, a su mortal enemigo Plutarco Elías Calles, le abre los brazos, perdonando y haciéndose perdonar.”<sup>89</sup> Así explica el caso des-

---

<sup>84</sup> Mariano Azuela, *Obras completas* (México: FCE, 1993), t. III, p. 702.

<sup>85</sup> José Vasconcelos, *Ulises criollo* (México: Eds. Botas, 1935).

<sup>86</sup> Azuela, *Obras completas*, t. III, p. 681.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 701.

<sup>88</sup> *Loc. cit.*

<sup>89</sup> *Loc. cit.*

concertante de encontrar a Vasconcelos en trato amistoso con adversarios de la víspera:

Es porque ellos mismos [sus enemigos remotos o próximos] han sido los primeros en comprender que sólo fueron instrumento provisional de que el artista se valió para desfogar su imaginación y sus pasiones. Y si hoy departe amistosamente con los que pintó como sus más feroces enemigos, nada nos sorprendería encontrarlo en la otra vida en franca camaradería, libando vinos exquisitos y ricos platillos, en amena charla con el emperador Cuauhtémoc, con el cojo Santa Anna y con los curas Morelos e Hidalgo y hasta con don Benito Juárez y don Plutarco Elías Calles. Eso podría ser en el paraíso o en el infierno, pero seguramente no en el limbo. Y éste es el mejor elogio que puedo hacer de nuestro más excelso novelista.<sup>90</sup>

Se pregunta Azuela: “Los que escriben en su gabinete ¿cómo podrían entender jamás a estos hombres de lucha?”<sup>91</sup> Él, profesionalista al servicio de los humildes, escritor solitario y durante mucho tiempo incomprendido, creyó entenderlo. Más adelante, afirma:

Uno de los valores más altos es la libertad; pero los hombres auténticamente libres son raros, porque la excepción son los que merecen serlo. La libertad no es dádiva sino conquista. Y en estas latitudes Vasconcelos es el prototipo del hombre libre. Yo lo admiro cuando, como quien se toma un refresco, de una plumada borra el prestigio de que gozó como gran pensador, escritor y ciudadano, sin que se le dé un bledo la tan ponderada opinión pública. Dicen que es un prevaricador y yo digo que es

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 711.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 706.

un hombre libre: libre hasta de sí mismo. Y porque es así, hasta aquellos de la grey en que pretende haber ingresado ahora lo miran con desconfianza e hipócritamente lo halagan. En verdad con él no hay que atenerse a nada. Es lo que le da la gana ser.<sup>92</sup>

Muchas de las opiniones de Vasconcelos discrepan en absoluto de las de Azuela; otras las comparte “apasionadamente”.<sup>93</sup>

He aquí lo que piensa de su obra. Lo reputa como el mejor novelista de México. Escritas las memorias y la *Breve historia de México* después de su derrota electoral, “necesariamente tienen que salir chorreando la amargura y el dolor del gran fracaso de su vida”.<sup>94</sup> “Ora como memorialista, ora como historiador, Vasconcelos impone su personalidad avasalladora, y de allí el interés excepcional de esos libros: en verdad más que libros es un hombre vivo y palpitante, con arterias y nervios, con cerebro y corazón, el que nos está hablando.”<sup>95</sup> Cuando difiere de sus construcciones ideológicas, éstas sólo le afectan “como la visión de esas viejas catedrales que se cuartejan sin derrumbarse”.<sup>96</sup> Su obra sólo se parece a una persona: a él mismo: “El tratamiento que da a sus personajes [históricos] no difiere del de sus memorias [...]. Se trata de ese arte superior que consiste en dotar seres de vida propia, sin conexión con los que les sirvieron de modelo.”<sup>97</sup> Encuentra en la *naturalidad*, la *claridad* y la *sencillez* de sus escritos, la “máxima virtud de los más grandes novelistas de todos los tiempos”.<sup>98</sup> Por último,

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 703-704.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 702.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 704.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 705.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 707.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 710.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 708.

responde a los que atacan de impúdico al Vasconcelos de las memorias: “el hombre que tiene el valor de presentarse como es o como él cree sinceramente ser, si lo hace con arte superior deja de ser cínico e inmoral.”<sup>99</sup>

Como en los casos de Reyes, Guzmán y Azuela, Vasconcelos escribió un número reducido de cuentos. La mayor parte de ellos se encuentran reunidos en *Sonata mágica* (1933).<sup>100</sup> “Una cacería trágica”,<sup>101</sup> que forma parte de este volumen, fue publicado en la *Revista Universal*, de Nueva York, el año 1917. En él, aparecen los principales rasgos del Vasconcelos narrador: la creación de personajes y de atmósferas en las que se desarrolla la anécdota y la habilidad sorprendente con que la acción corre en sus obras.

### Artemio de Valle-Arizpe

Franciscano voluptuoso, Artemio de Valle-Arizpe fue de las cosas del siglo a las cosas del alma. Su zodiaco, como el de López Velarde —a quien le unió estrecha amistad en los años juveniles—, fue el León y la Virgen. O, también, Arabia feliz y Galilea. (Rafael López veía su “gran mostacho donjuanesco y maligno, más cerca del pecado que de la santidad”).<sup>102</sup> Sus manos y ojos, sobre todo los ojos, cargaban de ironía la conversación más neutra. El recato y el tono apenas audible de su voz lo emparentaban con el conspirador más que con el hombre de-

---

<sup>99</sup> *Loc. cit.*

<sup>100</sup> José Vasconcelos, *La sonata mágica* (Madrid: Imp. de Juan Pueyo, 1933).

<sup>101</sup> José Vasconcelos, *La sonata mágica* (México: CNCA, 1990), pp. 44-52.

<sup>102</sup> Cit. por Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 155. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 187.

voto. Cito de nuevo a Rafael López: “Con la canela de una que otra maledicencia, perfuma su ortodoxo chocolate monjil.”<sup>103</sup>

Su primer libro de ficción –publicado en Madrid– data de 1919; es una novela y se titula *Ejemplo*.<sup>104</sup> En ella, se define como “católico caballero”. Esta definición permanece inalterable a lo largo de su vida. El tema que allí trata y el estilo en que lo cuenta definen a Valle-Arizpe escritor: será a partir de ese momento, por devoción y dedicación, un colonialista. Su divisa pudo ser ésta: Alabanza del pasado y menosprecio del presente.

Don Artemio inicia en la madurez –hombre de treinta años– su infatigable trato con las letras. De 1918 –año en que aparece su título inicial: *La gran ciudad de México-Tenustitlán, perla de la Nueva España, según relatos de antaño y de hogaño*–<sup>105</sup> a 1961, en siete decenas de libros, no flaquean sus convicciones: permanece fiel al Virreinato, insensible a la transformación política y social que trae consigo el movimiento de 1910. Algunos críticos, sin concederle siquiera juicio sumario, le colocan la cédula de evasionista. Quienes así opinan aciertan sólo en forma parcial.

El viejo adagio y suntuoso lugar común, “Todo tiempo pasado fue mejor”, sirvió a don Artemio de programa en su obra y en su vida. En sus libros y en sus horas sustituye el presente azaroso con el pasado que desfila ante él en forma de documentos y anécdotas. El propio don Artemio llegó a decírmelo: “Vivíamos los años tremendos, desastrosos, de la revolución. Como era imposible conseguir la tranquilidad con

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 155. *Ibid.*, p. 187.

<sup>104</sup> Artemio de Valle-Arizpe, *Ejemplo* (Madrid: Tipografía Artística, 1919).

<sup>105</sup> Artemio de Valle-Arizpe, *La gran ciudad de México-Tenustitlán, perla de la Nueva España, según relatos de antaño y de hogaño*, sel., pról. y notas de... (México: Tip. Murguía, 1918).

los ojos puestos en el hoy, le di la espalda al presente y me instalé en los siglos de la Colonia.”<sup>106</sup>

Sin embargo, su actitud de huida posee rasgos positivos. Jiménez Rueda, ecuánime historiador de nuestras letras, cree que el Colonialismo —movimiento que algunos denominan moda— fue una reacción contra los escritores modernistas: sus seguidores practicaron, en vez del galicismo mental y expresivo, la españolidad en el idioma y las anécdotas. (El conocimiento del idioma es una de las maneras más eficaces de conocer y entender a México.) Al mismo tiempo que acto evasivo, el Colonialismo fue una inmersión en lo nuestro, una *tendencia nacionalista*. Si López Velarde encuentra y expresa la provincia, si Ponce torna “mexicana” la música, si Herrán es uno de los precursores de la escuela mexicana de pintura, los colonialistas son también —en prosa y verso— exponentes de lo autóctono: vitalizan la tradición, fijan y depuran el lenguaje, destruyen prejuicios de candoroso sentido político y amplían en tres siglos la historia de México.

Los compañeros de aventura de don Artemio —los nombro por orden alfabético: Ermilo Abreu Gómez, Alfonso Cravioto, Genaro Estrada, Jorge de Godoy, Manuel Horta, Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde y Manuel Toussaint— pronto lo abandonan. Alguno de ellos, en obra efímera —varios críticos la consideran clásica—, se burla del Colonialismo y, quizá, de sí mismo.<sup>107</sup> Entretanto, don Artemio, terco y lúcido, continúa la interpretación de la historia de México. En *Historia de una vocación*, afirma:

También me he meneado un poco los sesos escribiendo novelas y cuentos, y en todo esto he querido hacer, y por mi desgracia no lo he logrado, una interpretación poética de la Historia de México,

---

<sup>106</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 159. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 191.

<sup>107</sup> Probablemente se refiera Carballo a Genaro Estrada y su *Pero Galín*.



que aparte de su valor científico tiene un aspecto literario y adquiere significación propia e independiente. El elemento principal que en ella reside es que en ella tienen amplia cabida valores que desdeña la seria historia científica, pero cuyo sentido estético es extraordinario: la tradición, la anécdota, en ocasiones más expresivas que el más veraz documento.<sup>108</sup>

Una última acotación a la postura evasionista de don Artemio. Si la mayor parte de nuestros escritores son *anacrónicos*, tanto en la técnica que emplean como en el enfoque que dan a los problemas que tratan, los casos como el de Valle-Arizpe resultan saludables. Don Artemio practicó, con depurada conciencia artística, el anacronismo en sus dos caras: el filosófico y el técnico (diré, mejor, estilístico). Esta actitud, que se refleja en sus libros, se compensa, en el caso del lector común y corriente, con los temas *accesibles* que narra, con la *técnica lineal* con que los cuenta. Sus libros suelen ser, para lectores de este tipo, golosinas de fácil digestión.

Los estímulos que lo impulsaron a escribir fueron de orden intelectual. Fue un escritor “libresco”.<sup>109</sup> (Afirmó, sin embargo: “Vivo esclavizado por la imaginación y contentísimo cumplo sus antojos.” Imaginación, sí, pero a partir de la letra escrita o la anécdota añosa.) Sus tradiciones, leyendas y sucesos, sus cuentos y novelas, sus obras de erudición, proceden casi siempre de la tinta de imprenta o del pergamino. No inventa, reinventa como todo escritor genuino, adultera y modifica. Aspira a una verdad en la que se entremezclen, en partes iguales, certeza y belleza.

Don Artemio convirtió una ficción en realidad. No fue un hombre anacrónico del siglo XX que imagina personajes e historias inscritos en la Nueva España; sus seres y anécdotas lo

---

<sup>108</sup> Artemio de Valle-Arizpe, *Historia de una vocación* (México: Ed. F. Trillas, 1960), pp. 48-49.

<sup>109</sup> Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 187.

convirtieron en autor novohispano. Su concepción del mundo, la arquitectura de sus obras, el estilo, me hacen pensar en él como en un contemporáneo de Cervantes de Salazar (el pre-Artemio de Valle-Arizpe de nuestra literatura). Él mismo lo dijo: “Me pongo luego, sin atropellamiento ni prisa afanosa, a escribir lo meditado para darle ser y sustancia, y muchas veces no he podido discernir lo que era realidad y lo que es ensueño, si es la verdad lo que aconteció o lo que yo he forjado, y al fin sé que lo que afirmo es mucho más cierto que lo otro, y me convenzo de su clara evidencia.”<sup>110</sup>

Valle-Arizpe cultivó una prosa ornamentada, simétrica, arcaizante; una prosa de ver y tocar; una prosa que, aun recién hecha, tiene el olor y el sabor de cosa añeja; una prosa lenta, de una morosidad que, para ingenuos ojos actuales, resulta mineral; una prosa que le impidió ganar adeptos y que le permitirá, en el futuro, ganar parciales efusivos.

En su adolescencia, la historia –nacional y universal– y la literatura le permitieron encontrarse a sí mismo. Los cronistas de Indias le mostraron un “portentoso mundo”,<sup>111</sup> le llenaron de asombro los ojos: “De allí brotó mi curiosidad por la historia. Esa vena, desde aquel entonces lejano, ha corrido a lo largo de mis días y con señalado aumento fue creciendo. De un manantial delgado tienen principio ríos muy hondos.”<sup>112</sup>

Don Artemio vio únicamente el *lado blanco* de la Conquista. Como clásico de la Picaresca, destecha los hogares de los advenedizos: sus héroes son criollos acomodados o en vísperas de redondear una fortuna –los indios son comparsas sin paso y sin voz: presencia física que anima sus exteriores, policromas manchas del

---

<sup>110</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 162. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 194.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 162. *Ibid.*, p. 194.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 162. *Ibid.*, p. 194.

paisaje. En su mundo no existe lucha de clases ni de razas. A sus personajes los distingue la piedad o la impiedad, el ascetismo o la lascivia. Y aun los malos poseen un recurso supremo: rogar a Dios por sí mismos. Su Dios es misericordioso, ilumina a los extraviados, enriquece a los pobres, vuelve castos a los disolutos y católicos a los herejes. (La virtud en sus libros se llama misericordia.) Don Artemio es un bondadoso ejecutor de la providencia: reparte entre sus criaturas, con equidad o sin ella, la justicia, el amor y la amistad. Se compadece de los réprobos, y al sesgo, se refiere a aquellos que todo lo tienen. Quizá los indios no aparecen en sus libros porque son desgraciados y el infortunio es para él una puerta clausurada. Los ama tanto que no los menciona.

Sin armas para luchar en el mundo, don Artemio se veda ciertos terrenos en que la sordidez es la ley y la pobreza de la clase humilde el producto. Don Artemio representa, en última instancia, la ternura. (Se venga de ella cuando escribe historias como la de *El Canillitas*.)<sup>113</sup> Esa ternura induce a considerarlo romántico. Sin embargo, él mismo puntualiza: “El escritor debe huir siempre, a todo trance, del egotismo, de la exaltación del yo, de colocar su persona en el centro de los asuntos o temas que trata.”<sup>114</sup> ¿Es su romanticismo un romanticismo de clase, una cabeza con vocación de guillotina? No, Valle-Arizpe fue un católico de 360 grados, un ser que cree en la Providencia: a ella remite todos los conflictos, ella parte y reparte la casa, el vestido, el sustento y lo que en su obra posee mayor significación: la conformidad con el propio destino. Valle-Arizpe requiere, para ser comprendido, seres de su propia naturaleza o seres que, por sus dilatadas horas de lector, acepten los supuestos en que se basan sus obras. Quien no per-

---

<sup>113</sup> Artemio de Valle-Arizpe, *El Canillitas* (México: Polis, 1941).

<sup>114</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 163. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 195.

tenezca a uno u otro grupos no gozará con sus libros. La suya es literatura para seres sin pecado original, que, al mismo tiempo, sueñen con vivir la vida.

### Rafael F. Muñoz

Rafael F. Muñoz publicó su primer libro de cuentos el año de 1928: *El feroz cabecilla*.<sup>115</sup> Años después, en 1934, aparece su segundo y, hasta ahora, último libro de cortos textos narrativos: *Si me han de matar mañana...*<sup>116</sup> (*Fuego en el Norte –cuentos de la revolución–*,<sup>117</sup> de 1960, es una antología.) De entonces acá, Muñoz disfruta moderado renombre de cuentista. Se le cita en los manuales; se le concede sitio, más o menos sobresaliente, en los estudios sobre el cuento nacional.

Como cuentista y novelista, su obra está más próxima a las bibliotecas que a las librerías, más cerca de los estudiosos que de los lectores. Su vida como escritor ha concluido.

Sus textos –sobre todo los cortos– atraviesan por un momento de crisis. El tiempo que narran, la etapa violenta de la revolución, casi nada significa para el lector sensato. (El lector mexicano, estadísticamente, es un *lector juicioso*. No lo deslumbra la publicidad y sí, apenas, las modas.) Muñoz se interesa más por los hechos bélicos que por el análisis de esos acontecimientos; por su influjo –si es que lo tienen– en el México de estos días.

Aquí, tal vez, se localice la diferencia principal entre el primer equipo de escritores de la revolución –Azuela, Guzmán,

---

<sup>115</sup> Rafael F. Muñoz, *El feroz cabecilla, cuentos de la Revolución en el Norte* (México: Imp. de la Cámara de Diputados, 1928).

<sup>116</sup> Rafael F. Muñoz, *Si me han de matar mañana...* (México: Eds. Botas, 1934).

<sup>117</sup> Rafael F. Muñoz, *Fuego en el Norte (Cuentos de la Revolución)*, pról. de Luis Leal (México: Libro-Mex, 1960).

Vasconcelos— y la segunda promoción de escritores que cuentan temas similares: el propio Muñoz, Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno y Jorge Ferretis. Aquéllos trascendieron la “fiesta de las balas”, enjuiciaron lo que estaba pasando en México: su actitud frente a la revolución es crítica. Con la excepción de Azuela, son escritores de amplia cultura. Éstos, los novelistas y cuentistas del segundo equipo, demostraron tesis, en perjuicio de los hechos o, por el contrario —se trata de la otra cara del mismo error—, dieron primacía a los actos sobre su significación. Su actitud no es precisamente crítica. Su cultura, además, no es muy extensa.

Azuela, Guzmán y Vasconcelos influyen —por simpatía o repudio— en los jóvenes narradores. (El punto de vista de los prosistas nuevos es crítico.) Muñoz, López y Fuentes, Magdaleno y Ferretis no promueven, entre los recién venidos, adhesiones ni rechazos. No cuentan como modelos, no se les concede el papel de eslabones entre una generación y otra. La sombra de sus antecesores impidió que creciera y diera frutos su obra.

Muñoz me ha dicho que los cuentos son, quizá, su obra “más fresca”, la “menos elaborada”:<sup>118</sup> “No tuvieron preparación alguna, ni modelos, ni moldes, ni retoque. Son la naturalidad.”<sup>119</sup> “El retoque es grotesco, revela insinceridad.”<sup>120</sup> Es partidario de que los textos se publiquen tal como fueron escritos. Sus cuentos predilectos son cuatro: “El feroz cabecilla”, “Looping the loop”, “Hermanos” y “El repatriado”.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 266. *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 342-343.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 266. *Ibid.*, p. 343.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 266. *Ibid.*, p. 342.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 279. *Ibid.*, p. 355. Véase Rafael F. Muñoz, *Relatos de la revolución. Cuentos completos*, pról. de Felipe Garrido (México: Grijalbo, 1985), pp. 13-25, 241-247, 260-266 y 300-310, respectivamente.

Coincido con Muñoz. Sus cuentos son “frescos”, casi me atrevería a decir que crudos: la fuerza de casi todos ellos reside más en la anécdota que en el tratamiento literario. Una minuciosa lectura arroja las siguientes observaciones: imprecisión en la prosa, arquitectura elemental, pobreza de recursos estilísticos. Un escritor que no sabe escribir debería, por lo menos, engañar a sus posibles lectores: impedirles que averigüen, desde las primeras líneas, el desenlace de la historia. (Tal es el caso, entre otros, de “El hombre malo”).<sup>122</sup> Abusa de procedimientos un tanto obvios, como la exageración. “Un asalto al tren”, “Una biografía” y “El perro muerto”<sup>123</sup> están estructurados mediante el uso excesivo de gruesas hipérboles. Emplea numerosas frases de gusto dudoso, que aspiran a convertirse en poesía (“Hermanos”).

Si existen cuentos de ¿y luego? y cuentos de ¿por qué?, los cuentos de Muñoz no son de una ni de otra clases. No consigue incrementar el interés —mejor, la intriga— de las anécdotas, ni, menos, crear auténticos personajes. Sus cuentos han envejecido: pese a su sencillez, parecen artificiosos. De ellos, sólo uno se salva: “Oro, caballo y hombre”.<sup>124</sup> Estará presente en las más estrictas antologías.

Rafael F. Muñoz es escritor, desde el punto de vista artístico, de dos libros admirables: una novela, *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941),<sup>125</sup> y una biografía, *Santa Anna, el dictador resplandeciente* (1945).<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> Muñoz, *Relatos de la revolución. Cuentos completos*, pp. 97-106.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 155-162, 267-277 y 291-299, respectivamente.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pp. 234-240.

<sup>125</sup> Rafael F. Muñoz, *Se llevaron el cañón para Bachimba* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1941).

<sup>126</sup> Rafael F. Muñoz, *Santa Anna, el dictador resplandeciente* (México: Eds. Botas, 1945).

## Francisco Rojas González

En Guadalajara, la Facultad de Leyes inicia sus clases el mes de septiembre, días después de las fiestas patrias. Nuestro grupo concedía a la primera hora de clase una connotación especial. Su eficacia o ineptitud –suponíamos en rudimentario lenguaje simbólico– marcaría el rumbo del nuevo año escolar. Tocó al abogado José Guadalupe Zuno inaugurar, en 1949, las clases de mi grupo.

Don José Guadalupe era para nosotros, aun antes de conocerlo personalmente, una de las figuras –de las escasas figuras– a quien respetábamos y admirábamos. Viril gobernador de Jalisco en años difíciles, su prestigio no sufrió mengua al dejar el poder. (Otros, en igualdad de circunstancias, vuelven al anonimato y en él mueren.) Consecuente hombre de ideas, tradujo en actos de servicio su plataforma de principios políticos.

Zuno nos enseñaría ese año Derecho del Trabajo. A la hora exacta se presentó en la sala de clases. Sin formalismos, ocupó su sitio. Abrió un libro y comenzó a leer:

–¿Ves? Primero es guarapo... después cachaza, luego melado, después melcocha, por último piloncillo.

La voz de mi padre se oía entre el bufar de los émbolos.

Me llevaba de la mano recorriendo los departamentos del enorme trapiche. Su voz era insinuante. Se notaba a leguas su afán de enseñarme.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Francisco Rojas González, *...Y otros cuentos*, “Yo pienso que...” por Miguel Martínez Rendón (México: Ediciones Libros Mexicanos, 1931). *Obra literaria completa*, est. prel., ordenación y bibl. de Luis Mario Schneider (México: FCE, 1999), pp. 96-97.

Todos los alumnos escuchábamos a Zuno sorprendidos y fascinados. Sorprendidos, por la forma heterodoxa con que principiaba el curso; fascinados, por la veracidad y la fuerza que se desprendían del texto. Al concluir la lectura —lo recuerdo casi textualmente—, nos dijo:

Este cuento de Pancho Rojas González, “Guarapo”, cuya anécdota se remonta a los tiempos de Porfirio Díaz, es el mejor preámbulo al estudio de nuestra materia. Es indudable que hemos avanzado. La legislación obrera que hoy rige no existía en los años anteriores a la revolución. Sin embargo, subsisten los Estanislao y los voraces dueños de las tierras y las máquinas. El obrero y el campesino no gozan, en la vida diaria, de los derechos que proclama la Constitución de 1917. A ustedes toca en el futuro inmediato asesorarlos y defenderlos; les toca, asimismo, detener y suprimir las mañosas embestidas de los capitalistas. Entretanto conocen cabalmente a los opresores y a los oprimidos, lean y releen los cuentos de Pancho Rojas González.

Me inicié, de ese modo, en el conocimiento de la obra de Rojas González. Zuno acertó en el juicio. O, por lo menos, yo comparto su equivocación. En los cuentos y novelas de este escritor se advierte, desde un principio, que ha tomado partido: está del lado de los que sufren la sistemática explotación de las fuerzas oligárquicas. Si hay escritores impasibles y escritores apasionados, Rojas González forma entre los segundos. Una misma y creciente pasión recorre sus textos breves y sus textos largos. Esa pasión es México; la salud política y económica de los mexicanos.

En estos días, en que la adulteración se ha convertido en industria de alcance nacional, conviene precisar las palabras. Dije que la pasión de Rojas fue México. Con buenas intencio-



nes, sin embargo, pueden escribirse obras carentes de valor y sentido. Hoy se está generalmente de acuerdo en que en el cuento y la novela no existen *buenos* y *malos temas*; en que la sola actitud progresista, desligada de la capacidad creadora, está condenada al fracaso. El mexicanismo de bulto de numerosos autores, que se desviven a hora y deshora por parecer genuinos, no pasa de folklore más o menos espurio. No basta invocar a México y describir minuciosamente sus costumbres para obtener categoría de escritor mexicano. México sólo reconoce como suyos a los escritores eficientes: los que no lo son, carecen de patria; están obligados a ser los judíos errantes de la subliteratura. Algunos de estos especímenes se cuelan de contrabando a manuales e historias; el tiempo, justiciero, los devuelve al limbo del que nunca debieron salir.

El mexicanismo de Francisco Rojas González trasciende el folklore y la patriotería. Es un mexicanismo nutrido en la tradición y, también, en el conocimiento directo y prolongado de la vida de indígenas, mestizos y criollos. Es un mexicanismo aprehendido en nuestra psicología; en la historia, el clima y el paisaje; en nuestras relaciones sociales y en nuestras luchas por alcanzar la independencia económica. Se trata de un mexicanismo que, indistintamente, se manifiesta en palabras o en silencios y que, a veces, debe buscarse entre líneas.

En un ensayo publicado en el número 10-11 de la revista *México en el Arte*, Rojas define qué es el cuento y cuáles son sus características:

Entiendo por cuento –afirma– esa sugestiva forma literaria que se desenvuelve en un espacio limitado en extensión, pero tan profundo como las enseñanzas de la humanidad. Concreto en su tema, llano en su voz, sus personajes nunca desbordan, como en la novela, los límites de la trama ni salen de los linderos de una situación artificiosa, creada para hacer resaltar un hecho inau-

dito, un sucedido extraordinario, una compleja situación psicológica o, en fin, una sutil nota de belleza.<sup>128</sup>

Veamos si este concepto corresponde al que ejercita en sus cortas obras de ficción.

Sus cuentos y pequeñas novelas —recuerdo los reunidos en uno de sus libros: *Sed* (1937)—<sup>129</sup> se desenvuelven en tiempo y espacio reducidos. Aunque breves, nunca son superficiales. Narran una sola historia, concreta en todos los casos. El tono en que están escritos es llano, adecuado a la anécdota que cuenta cada uno de ellos. Los personajes son consecuentes con su carácter, el que desarrollan a lo largo y a lo hondo de la historia. (En ocasiones, sin embargo, algunos de estos seres de papel más que individuos parecen arquetipos: ejemplifican, con su conducta ante una situación precisa, el pensar y el obrar del grupo humano a que pertenecen.) A grandes rasgos, sus criaturas pueden catalogarse en dos grupos: los héroes y los villanos. Aquéllos, los que padecen en carne propia las injusticias de una sociedad resquebrajada y egoísta, cuentan con la simpatía de Rojas González. Éstos, reducidos en número y fértiles en ardides expansionistas, si bien no son vistos con amor, tampoco son juzgados con odio. Afirmé líneas arriba que el escritor jalisciense es apasionado; no me atrevo a escribir ahora que sea cándido. (La candidez, en el lenguaje de la crítica, es sinónimo de impericia, de incapacidad.) Rojas González no es únicamente un escritor *bueno* en el terreno de la ética, lo es asimismo en el riguroso campo de la estética. Practica la imparcialidad a la usanza de los tradicionales narradores realistas. En sus días de hombre y escritor, no se usaba la técnica obje-

---

<sup>128</sup> Francisco Rojas González, “Por la ruta del cuento mexicano”, en *México en el Arte* (México, INBA, 1950), núms. 10-11, p. 3.

<sup>129</sup> Francisco Rojas González, *Sed* (México: Ed. Juventud de Izquierda, 1937).

tiva, behaviorista, que reduce la acción de cuentos y novelas a la secuela de hechos externos en que intervienen los personajes.

Una última acotación respecto a sus cuentos. Se refiere al estilo. Su modo de expresión es directo, conciso, en armonía con los sucesos que relata. El lenguaje procede de la calle, de la plaza, de los campos: es un lenguaje vivo, funcional. El único diccionario que se requiere algunas veces para leer sus cuentos es el de mexicanismos, el de regionalismos. La sintaxis que emplea en sus obras cortas —y también en las largas— no es precisamente la de un académico de la lengua. Con frecuencia, se observan en sus textos errores de construcción gramatical. Su oído, por otra parte, nunca fue fino: desconocía el peso y el valor fonético de las palabras. Sus imágenes y demás figuras carecen casi siempre de fuerza poética, de originalidad. Primas hermanas de las que se empleaban durante los años 30 y 40, no impresionan al lector atento. Su gusto dudoso marchita la belleza de frases y periodos que las encierran.

Callar las deficiencias de Rojas González equivale a menospreciar su obra. Sus libros valen lo mismo por sus aciertos que por sus defectos. Quizá más por sus errores. Me explico. Rojas González fue un escritor popular y progresista. Nunca se afilió a los clásicos grupitos de elogios mutuos. Fue un escritor independiente. La vida y los hombres de México no ofrecían secretos a su penetración sociológica y psicológica. Observó, desde sus primeros pasos en las letras, que la gramática y la retórica tornaban ineficaces a buen número de escritores que le eran *contemporáneos*. Algunos de estos escritores confundían el continente con el contenido. En suma, las elucubraciones de la torre de marfil con las vivencias y experiencias que sólo ofrece la vida a quienes intentan padecerla con espíritu solidario. El preciosismo sólo es útil en la alta costura y en la más esmerada repostería. Ni diseñador de trajes a la última o penúltima moda, ni cocinero de restaurante cosmopo-

lita, Rojas González construyó su estilo a imagen y semejanza de los temas que le preocupaban y los personajes que conoció y comprendió en sus frecuentes viajes de estudio. Las que hoy consideramos deficiencias fueron, probablemente, actitudes humanas y políticas. A través de ellas manifestaba su repudio a cierta literatura y a ciertos escritores. Es sintomático que *El diosero* (1952),<sup>130</sup> que se publica un año después de su muerte, esté mejor construido y escrito que sus anteriores libros de cuentos. En los últimos años de su vida, Rojas era considerado como uno de nuestros mejores cuentistas. Por esos años, asimismo, la literatura que él practicaba obtuvo la aprobación conjunta de cuentistas, lectores y críticos. El desaliño y la leve incorrección no eran ya armas de combate. Por tales razones, abandonó los hábitos formales de los viejos tiempos.

A trece años de su muerte, sus textos cortos conservan la *frecura*, la *luminosidad*, la *sugerencia*. Obtienen cada día mayor número de lectores. Un ejemplo. De 1952, año en que aparece *El diosero*, a 1960, se publicaron, de este libro, 23 mil ejemplares. El promedio de ventas por año asciende a 2, 870 libros. Con excepción de Vasconcelos y una de las novelas de Azuela, *Los de abajo*, no existe en nuestro país un autor cuyos títulos se vendan con tan pródiga regularidad.

La producción novelística de Rojas González es menor en número y calidad, si se la compara con sus cuentos. Si no hubiese escrito sus admirables relatos breves, *La negra Angustias* (1944) y *Lola Casanova* (1947)<sup>131</sup> quizá no bastarían para cimentar su prestigio. Se trata, sin embargo, de dos novelas verdaderas. En ellas, los personajes suelen desprenderse del papel y transitar libremente por el mundo. Como lo mandan

---

<sup>130</sup> Francisco Rojas González, *El diosero* (México: FCE, 1952).

<sup>131</sup> Francisco Rojas González, *La negra Angustias* (México: EDIAPSA, 1944). *Lola Casanova* (México: EDIAPSA, 1947).

los cánones, son unos al principio y otros al final. Las historias acrecientan su interés cada que el lector da vuelta a las páginas. Constituyen orbes cerrados, sin hendiduras por las que se evada la fuerza de la historia y los misterios de la trama. Poseen una atmósfera. Tienen más de 50 mil palabras. No creo que se le pueda pedir algo más a una novela. Quien no las haya leído y hoy lo haga, no perderá su tiempo. *La negra Angustias* le permitirá asomarse, en los campos del sur, a los años de la revolución. *Lola Casanova* —a quien asocio, sin válidas razones, con *La mujer que se fue a caballo*, de D. H. Lawrence— lo pondrá en contacto con la vida en el siglo XIX. Se desarrolla en Guaymas y en el campamento de los indios seris. En ella, se alternan la vida de los blancos y la de los aborígenes. Indianista más que indigenista, evoca tiempos en que la vida era menos dura y más humana.

No sólo es conveniente leer y releer a Rojas González. Es necesario que los jóvenes escritores no olviden los propósitos que rigieron durante toda su vida la creación de sus obras. Cuentos y novelas sólo perduran cuando en ellos coexisten pacíficamente los valores literarios y los valores que definen la existencia de un pueblo. Arte puro y arte bárbaro son lápidas en blanco. La historia sólo consigna los nombres de aquellas obras escritas con malicia artística y con la ingenuidad que sólo poseen los hombres buenos.

### Agustín Yáñez

En 1930, Agustín Yáñez publica, en la revista jalisciense *Campo*, el primer texto que reconoce oficialmente: “Baralipton”.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Agustín Yáñez, “Baralipton”, en *Campo* (Guadalajara, 1930).

—Lo comencé a escribir —me dijo— el día de los Difuntos del año 29. Todavía me gusta; quiero, por eso, publicarlo en libro. Deberá formar parte de una obra que incluirá doce cuentos, que recojan las impresiones que me producen cada uno de los meses del año. “Baralipton” representará la inquietud del otoño, la fiesta de Muertos.

—¿Cómo sitúa el estilo de “Baralipton” dentro de la literatura que se escribía por ese entonces?

—Su estilo es un tanto nervioso, muy cortado. Abundan en él los puntos y los signos ortográficos, signos que por esos años se usaban poco.

—¿Qué lecturas hay detrás de este texto?

—Posiblemente algunas de las obras de Benjamín Jarnés, y de varios de los escritores españoles que podríamos llamar de la *Revista de Occidente*. Hay, también, un reflejo personal de los días en que me recibí de abogado, de la desorientación que ese acontecimiento me produjo. Los estados de ánimo de “Baralipton”, creo, son auténticos; corresponden a un estudiante de medicina que observa de manera microscópica la vida que aún no conoce y desea vivir.<sup>133</sup>

En 1943, trece años más tarde, Yáñez publica un nuevo cuento, “Pasión y convalecencia”,<sup>134</sup> de esa “obra que incluirá doce cuentos”. “Pasión y convalecencia” recoge las impresiones del mes de junio, de la fiesta del Corpus. En 1945, aparece “Esta es mala suerte”,<sup>135</sup> que representará, en la colección, el mes de marzo. En 1964, Yáñez da a conocer *Tres cuentos*<sup>136</sup> de esa serie: “La

---

<sup>133</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, pp. 315-316. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 395.

<sup>134</sup> Agustín Yáñez, *Pasión y convalecencia* (México: Bajo el signo de Ábside, 1943).

<sup>135</sup> Agustín Yáñez, *Esta es mala suerte* (México: Col. Lunes, 1945).

<sup>136</sup> Agustín Yáñez, *Tres cuentos* (México: Joaquín Mortiz, 1964).

niña Esperanza o el monumento derrumbado”, “Las avispas o la mañana de ceniza” y “Gota serena o las glorias del campo”.

—En su bibliografía escasean los cuentos.

—Escasean por una sola razón: porque me gusta acometer obras de mayor aliento. Prefiero la novela.

—¿Cómo concibe la novela?

—La entiendo como una sinfonía que requiere una vasta composición, algunas veces intrincada.

—¿Y el cuento?

—El cuento es una pequeña pieza, que requiere una gran condensación. Se trata de una obra compendiosa, sintética, de líneas esenciales muy simples. La novela corta es una composición más amplia. En ella caben ciertos análisis que el cuento no se permite. El análisis en el cuento se da mediante la acción.

—¿Qué personajes son más difíciles de crear, los del cuento o los de la novela?

—Los del cuento. Son más difíciles de crear porque el autor cuenta, para darles vida, con muy pocos elementos. Su carácter debe expresarse en una frase, en una línea, en un gesto. Los desarrollos extensos facilitan la creación de personajes de novela.

—¿Los *Tres cuentos* son en realidad cuentos?

—No creo que sean cuentos, sino novelas cortas. Sin embargo, es tan difícil precisar dónde termina el cuento y principia la novela corta.

—Para entendernos, don Agustín, digamos que son cuentos. Hábleme del primero, de “La niña Esperanza”.

—Recojo en él la impresión que me causaba, cuando era niño y vivía en un barrio de Guadalajara, la muerte de mujeres jóvenes.

—¿El barrio que aparece en este cuento es el mismo que describe en *Flor de juegos antiguos*?

—Sí. Los *Tres cuentos* respiran el mismo aire de *Flor de juegos antiguos* y *Archipiélago de mujeres*. He tratado que haya entre este libro y los dos anteriores cierto enlace. Creo que ese enlace

es la sensibilidad infantil y la sensibilidad adolescente. En las tres obras son niños y jóvenes quienes narran las anécdotas. Otro punto de contacto puede ser el tono en que están escritos.

—¿Cómo está construido este cuento?

—La estructura de “La niña Esperanza” parte del contrapunto que se establece entre lo que sucede en la realidad y la repercusión que la realidad tiene en la sensibilidad del niño narrador. En otras palabras, mezcla la acción y la introspección.

—¿Qué se propuso al escribir este cuento?

—Primero, como ya le he dicho, rescatar mis propias impresiones infantiles ante la muerte de una mujer joven, bella y rica. Después, describir esa angustia que traspasa la familia de la muerta y engloba, en la aflicción, a todo el barrio: un barrio pobre, de gente ignorante y supersticiosa.

—Detengámonos en el estilo.

—Lo primero que hice fue desechar palabras y giros que no correspondieran a un niño tapatío de los años diez. Partiendo del habla infantil del protagonista, me serví del lenguaje coloquial, al que busqué, sin adulterarlo, sus íntimas resonancias estéticas.

—De los tres cuentos, el segundo, “Las avispas”, es el único narrado en tercera persona. Es el único, también, en que el protagonista no es un niño.

—De los tres, es el cuento más reciente. El que tenía escrito para fijar las sensaciones de febrero era elemental, torpe. Lo escribí de nuevo, con nuevo tema y personajes nuevos. Existen semejanzas, quizá no muy a flor de piel, entre este texto, “La niña Esperanza” y “Esta es mala suerte”. Si bien es cierto que el protagonista es un hombre maduro, son los niños —las avispas crueles— quienes lo precipitan en la deshonra y en la locura. Por ello, el papel que desempeñan los niños en este cuento no es secundario. De los tres, es el cuento menos complicado, el más fácil. “La niña Esperanza” y “Gota serena” al estar escritos



desde el punto de vista infantil, y narrados con el lenguaje de los niños, implican un mayor esfuerzo; “Las avispas”, en cambio, está contado desde el punto de vista de un adulto y con palabras de adulto.

—La estructura de este cuento difiere esencialmente de las de los otros dos.

—Su estructura tiene dos momentos. El primero, y más largo, es lento, analítico: pasa revista a los recuerdos y estados de ánimo que ha experimentado el profesor; el segundo tiene un ritmo más rápido, sobre todo al final, cuando se describe el choque entre el maestro y los alumnos.

—Entre “Gota serena” y “La niña Esperanza” las afinidades son más de bulto, más fáciles de advertir. En uno y otro cuentos, un niño —¿el mismo niño?— es el protagonista y el narrador; en ambos textos se relata el descubrimiento de hechos y cosas fundamentales: la naturaleza y la muerte, respectivamente. A mi juicio, “Gota serena” es el mejor de los tres cuentos.

—La historia puede reducirse a la dialéctica del campo y la ciudad. Un niño que no conoce la naturaleza, y ha oído hablar mucho de ella, emprende con su familia un viaje al campo para conocerla. Lentamente va descubriendo sus encantos y su dureza. Al final, siente nostalgia de la ciudad, de su ciudad. En este sentido, “Gota serena” se asemeja a “Pasión y convalecencia”, sólo que aquí la querrela entre el campo y la ciudad se formula a través de un hombre maduro y de sensibilidad depurada. Las razones que se esgrimen son de orden superior. En “Pasión y convalecencia” se añora el teatro, los placeres de la ciudad, y el campo se enfoca desde un punto de vista filosófico. En “Gota serena”, el campo representa, sucesivamente, lo maravilloso, lo bárbaro, lo inhumano; la ciudad, en cambio, representa la seguridad, la tranquilidad, la pequeña y cotidiana felicidad.

—¿Qué problemas se le plantearon al escribirlo?

—La dificultad mayor al escribirlo fue la de expresar con el lenguaje de niño los prodigios de la naturaleza y las calamidades que se ciernen sobre un niño cuando penetra en ese mundo extraño.

—¿Cómo está construido?

—Al igual que “La niña Esperanza”, lo construí sirviéndome del contrapunto. Primero viene el embeleso y después el horror. Primero el niño siente que la naturaleza lo envuelve con su poderosa respiración; después se da cuenta de que en ella ocurren cosas horribles, maléficas. Cosas horribles que al final se precipitan con una fuerza tremenda, desde la muerte del puerco a la de Cuco Lurio.

—¿Cuál podría ser el común denominador de los niños que aparecen en estos cuentos?

—Son niños en los que se mezcla la ingenuidad, la avidez y la malicia, rasgos de su carácter que se van revelando poco a poco. Por otra parte, son niños criados en la ciudad, en barrios modestos, hijos de familias pobres. Todo ello determina su actitud ante la riqueza o ante una pobreza mayor que la suya. Son niños reconcentrados, introvertidos, pero muy atentos al mundo exterior, que suele producirles, algunas veces, heridas muy profundas, que no se traducen en acciones, sino en estados de ánimo y en enriquecimiento de su vida interior.

—¿Qué autores influyeron en la elaboración de estos cuentos?

—Teresa de la Parra con sus *Memorias de mamá Blanca*; Gabriel Miró con su novela *Niño y grande* (por esos años, Miró era un autor desconocido); los cuentos de *Micrós*; *El artista adolescente*, de Joyce, me reafirmó en la creencia de que lo hecho estaba bien hecho; algunas páginas de Tagore, páginas que se advierten sobre todo en el estilo.

Tras de un silencio, Yáñez agrega:

—La andadura de la prosa de estos cuentos es muy parecida a la andadura de *Flor de juegos antiguos*. En este libro, las frases son más sencillas sintácticamente; en los *Tres cuentos* están

más orquestadas, son más complicadas. La diferencia que hay entre uno y otro es la diferencia que existe entre un episodio y una novela corta.<sup>137</sup>

Por la edad, las fechas de los libros iniciales y ciertas afinidades de índole técnica se puede afirmar, en cierto sentido, que Agustín Yáñez pertenece a la generación de los Contemporáneos. Novo es de su edad; Gorostiza le aventaja tres años; Torres Bodet, dos; y Villaurrutia, uno. En cuanto a fecha de publicación, Torres Bodet se le adelanta cinco años; Yáñez, a su vez, edita con anterioridad al resto de los autores citados. La raíz del parecido entre Yáñez y algunos de los Contemporáneos que además de versos escribieron prosa —Torres Bodet, Novo y Villaurrutia— se encuentra, quizá, en que uno y otros procedían de las mismas fuentes: Benjamín Jarnés, especialmente, y los escritores que se dan a conocer en la *Revista de Occidente*.

Su bibliografía comienza con “Baralípton”, texto dado a conocer el año de 1930, en la revista jalisciense *Campo*. El escritor encuentra su mundo y se encuentra a sí mismo en 1941, con *Genio y figuras de Guadalajara*.<sup>138</sup> De entonces a 1947, su obra comprueba un aforismo de Mauriac: “La provincia nos abastece de paisajes, nos enseña a conocer a los hombres. Crees que perdiste el tiempo en las campiñas, pero años después encuentras en ti un bosque vivo, con su olor, sus murmullos en la noche. Las ovejas se confunden con la niebla y en el cielo del ocaso pasa un vuelo de palomas.” Mauriac recuerda en el mismo libro, *La province* (1926), que a diferencia de la metrópoli, una de cuyas reglas es la uniformidad, la provincia

---

<sup>137</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, pp. 316-320. *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 396-399.

<sup>138</sup> Agustín Yáñez, *Genio y figuras de Guadalajara* (Guadalajara: Bajo el signo de Ábside, 1941).

cultiva las diferencias. Estas últimas, las diferencias, otorgan a Yáñez un lugar aparte entre los prosistas de su generación. La provincia le da no solamente historias y personajes, lo capacita para encontrar un lenguaje, regional y aun municipal en sus cimientos, suyo, universal y artístico en la elaboración definitiva; lo induce a descubrir —una vez asimilados los influjos— la técnica más acorde para sumergirse en la psicología de sus criaturas y principiar, años después, ambicioso ciclo novelístico que registre la vida contemporánea de México.

Comento brevemente algunos de sus libros. *Genio y figuras de Guadalajara* (1941), me ha dicho Yáñez, “Es una visión, más bien un sentimiento de la ciudad de Guadalajara, que, en sus vibraciones más importantes, sigue siendo válido. Es en buena parte un libro de adolescencia que edité casi sin modificaciones”.<sup>139</sup> Está escrito en un estilo en el que la efusión del sentimiento tiene como contrapartida una técnica que podría llamarse taquigráfica periodística.

*Flor de juegos antiguos* (1942)<sup>140</sup> no es solamente el primer libro importante de su bibliografía, es también su primera aportación considerable a las letras mexicanas. Describe los diversos juegos de los niños en la Guadalajara de los años de la revolución. En *Flor de juegos antiguos*, la ternura y la poesía que ahogan la infancia están rescatadas por la virtud del estilo y la transparencia de los recuerdos. Yáñez crea en esta obra sus primeros personajes memorables, personajes que, con diferente nombre, configurarán a los adolescentes del *Archipiélago de mujeres*,<sup>141</sup> a los adultos de *Al filo del agua* y

---

<sup>139</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, p. 288. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 368.

<sup>140</sup> Agustín Yáñez, *Flor de juegos antiguos* (Guadalajara: Eds. de la Universidad de Guadalajara, 1942).

<sup>141</sup> Agustín Yáñez, *Archipiélago de mujeres* (México: UNAM, 1943).

*La creación*.<sup>142</sup> Los niños de *Flor de juegos antiguos* poseen, como fermentos, las reticencias e inhibiciones que condicionan a las criaturas de Yáñez, ya sean adolescentes o adultos, hombres o mujeres. El hogar del héroe-niño de *Flor de juegos antiguos* extenderá sus contornos, en *Al filo del agua*, para albergar a crecido número de católicos contemporáneos de Pedro el Ermitaño: se convertirá en pueblo. Sin *Flor de juegos antiguos* no se explica la posterior obra de Yáñez. De aquí parten las líneas cortas y las líneas largas de su obra.

*Al filo del agua*, la novela más novela que se ha escrito entre nosotros, en el siglo XX, posee sucesivos estratos de significación. Ofrece varios dramas individuales —el de Gabriel y el de Luis Gonzaga; el de Damián Limón; el de María y el de Micaela— y un drama colectivo, en el que participan, consciente o inconscientemente, todos los habitantes de una aldea en los tiempos del “antiguo régimen”. El conflicto surge con el arribo al pueblo de una “noble señora” de Guadalajara —una “noble señora de provincia”, en el lenguaje de López Velarde—, que pone en crisis el ascetismo y la hipocresía lugareños. Victoria equivale, en el plano sentimental, a la lucha armada que arremete contra el pueblo en 1910, a la revolución: su presencia instaaura un nuevo orden, una tabla de valores para juzgar los actos. Humaniza, torna productivas, a largo plazo, las vidas de algunos personajes: Gabriel, María y Jacobo —que reaparecerán en *La creación*— le son deudores, directa o indirectamente, de valiosos estímulos espirituales. Victoria es un “personaje madre”: crea a su alrededor atmósferas y propicia el surgimiento de nuevos seres. Los forasteros —además de Victoria, los trabajadores que regresan del norte— son los ele-

---

<sup>142</sup> Agustín Yáñez, *Al filo del agua* (México: Porrúa, 1947). *La creación* (México: FCE, 1959).

mentos subversivos que propician “la inminencia o el principio de un suceso”. No existe, en nuestra narrativa revolucionaria, un texto —ni siquiera la *Mala yerba* de Azuela—<sup>143</sup> que justifique con mejor sentido, sin descender al documento o a la demagogia, el por qué y el para qué de la revolución. *Al filo del agua* es una novela de personajes, una novela en la que la acción se vuelve subterránea, en la que el tiempo se distorsiona en la conciencia de los personajes.

Sin el concurso de la revolución, no se hubiese despertado el impulso nacionalista —particular en sus raíces, universal en sus proyecciones— del arte y la literatura. Esta historia, referida a la música, es la que cuenta Yáñez en *La creación* (1959). Sin ella, Gabriel habría sido —existen indicios suficientes para suponerlo— un compositor de música colonial, de música internacional y desarraigada. Está escrita en dos tonos: uno realista, que corresponde a la lucha; otro idealista, que corresponde al recuerdo. Su arquitectura es la de una sinfonía. Cada una de las cuatro partes —el *andante*, el *creciente*, el *galopante* y el *vehemente*— sugieren el tiempo en que se desarrollan los acontecimientos.

*Ojerosa y pintada* (1960)<sup>144</sup> toma título de un verso de López Velarde. Es una novela innovadora y tradicional, de un solo personaje: el hombre que nace, crece, se reproduce y muere en la ciudad de México. Se inicia con un nacimiento y concluye con una defunción. Entre uno y otra corren las infinitas posibilidades que alberga la vida. El personaje se desdobra en tantos personajes como seres pueblan estas páginas. Se supone que la acción ocurre en un día que no es, necesariamente, un día de veinticuatro horas: es un día que comprende el surgir y extinguirse de varias generaciones. La función que cumple el personaje condiciona la

---

<sup>143</sup> Mariano Azuela, *Mala yerba* (Guadalajara: Talleres de la Gaceta de Guadalajara, 1909).

<sup>144</sup> Agustín Yáñez, *Ojerosa y pintada* (México: Libro-Mex, 1960).

arquitectura y, consecuentemente, el estilo en que está escrita la novela. Hay tantos estilos como desdoblamientos; cada uno de ellos se manifiesta mediante lenguaje y sintaxis distintos. Se trata de una obra compleja, de intrincados planos simbólicos y de arquitectura a la vez atrevida y desconcertante.

*La tierra pródiga* (1960)<sup>145</sup> narra una historia en la que la barbarie se enfrenta a la civilización, en la que el hombre acomete la tarea de sojuzgar a la naturaleza, en la que los hombres se desplazan y se despedazan con saña zoológica. Narra en otras palabras la conquista y los primeros pasos de colonización de la tierra caliente.

A primera vista, esta novela forma parte de la extensa nómina, en ocasiones admirable, de obras que trasladan la selva americana de la geografía a la historia. Novelas en las que el personaje principal es la feraz tierra virgen y en las que la anécdota, anomalía dentro de los cánones ortodoxos de la ficción, devora a los desleídos personajes. La naturaleza, en ellas, se impone sobre la civilización. *La tierra pródiga* subvierte las anteriores características. La naturaleza conforma a los personajes, no los deforma ni los anula. Son los seres humanos quienes controlarán, tarde o temprano, los casi ilimitados poderes de la tierra; los que harán que la naturaleza ocupe en la anécdota un segundo plano. Oponen a la fuerza de la tierra, la también devastadora fuerza de la máquina. Las anteriores novelas de este tipo correspondían a un estadio de vida agrícola; ésta corresponde a los inicios de una nueva etapa, la de la industrialización. Puede afirmarse que, en este aspecto, *La tierra pródiga* señala un nuevo momento de la novela americana: en el anterior sobresalen, maltrechas al paso del tiempo, las obras de Rivera y Gallegos. En cierto sentido, esta novela de Agustín

---

<sup>145</sup> Agustín Yáñez, *La tierra pródiga* (México: FCE, 1960).

Yáñez se parece a *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Ambas son novelas *artísticas* —más directa, menos simbólica, más objetiva la de Yáñez; más ambiciosa la de Carpentier. Una y otra repiten, en uno de sus planos de significación, la hazaña de la Conquista: conciben la historia como un eterno retorno. Carpentier y Yáñez son fabulosos transformistas, que confieren al estilo la precisa función que debe desempeñar en las sucesivas partes de la novela: crean la selva con las palabras, los pensamientos y los actos de sus criaturas.

En la más reciente de sus novelas, *Las tierras flacas* (1962),<sup>146</sup> Yáñez reencuentra su *campo vital*, entra de nuevo en contacto con las criaturas que ama y comprende: es el novelista de los pueblos de atmósfera enrarecida y de los ranchos que, de tan pequeños, carecen de horizonte humano. *Las tierras flacas* recoge ciertos aspectos de la vida campesina. El gran drama de la gente del campo consiste en que el cielo no les ofrece seguridad y el suelo está erosionado. En el transcurso del libro, a estos seres se les plantea un conflicto: abjurar de sus tradicionales modos de vida y aceptar las ventajas que les ofrece el mundo de la técnica o, por el contrario, combatir las nuevas ideas atrincherados en las viejas creencias. Dos mitos se sostienen y se desdoblán a lo largo de la historia: la tierra y la máquina. A la postre, triunfa la máquina.

*Las tierras flacas* está dividida en dos planos: el plano de los sucesos externos y el plano interior, nivel en el que esos sucesos repercuten en el alma de los personajes. En este segundo plano, son frecuentes las proyecciones hacia el pasado, recurso que permite que *vivan* personajes que han muerto o que, si existen, no aparecen físicamente: son los ausentes-presentes. El plano interior desempeña la función del coro: anuncia el fu-

---

<sup>146</sup> Agustín Yáñez, *Las tierras flacas* (México: Joaquín Mortiz, 1962).



turo, al mismo tiempo que revive el pasado. Subjetivo y lírico, da a la novela hondura y trascendencia. *Las tierras flacas* es una novela cerrada. Comienza en el amanecer con la expresión que emplea la gente de los ranchos al despuntar el día y termina, por la noche, con las palabras que esa misma gente usa al concluir sus actividades. Novela de *personajes*, es, asimismo, novela de *acción*. Subjetiva y objetiva del carácter de las criaturas a las consecuencias sociales de sus actos.

### Ramón Rubín

Ramón Rubín ha ejercido desde la juventud los oficios más antagónicos, las ocupaciones más extravagantes. Es uno de los escasos escritores mexicanos que conocen el país, que se interesan por retratar las más diversas regiones: cálidas, templadas y frías, en las que viven indios, mestizos y criollos. Si el estilo y la técnica de Rubín como narrador son comunes y corrientes, su posición como escritor y como hombre es insólita en nuestro medio: no pertenece a ningún grupo o camarilla; vive en Guadalajara, alejado de las disputas microscópicas y del exiguo botín por el que luchan los escritores jaliscienses; él mismo edita sus libros, a través de pies de imprenta fantasmas; no practica la burocracia ni la docencia; gana en pequeña industria lo indispensable para vivir; desconoce totalmente la publicidad, el “vetetismo”, las obvias poses de superioridad tras las que suelen esconder algunos de sus congéneres su absoluta ineficacia; posee en la capital y en las provincias buen número de lectores atentos, que se interesan por cada uno de sus libros; aun ahora, después de la publicación de quince títulos, la crítica lo sigue menospreciando.

Como cuentista y novelista, Rubín es, hasta cierto punto, un escritor sencillo, un realista tradicional. Conocedor del

campo y la ciudad, de los distintos grupos étnicos, sus obras se caracterizan por el apego a la naturaleza, al carácter de sus personajes, a las condiciones sociales y económicas de las distintas regiones del país: son además de documentos, apreciables creaciones artísticas.

—¿En qué fecha te iniciaste en la literatura?

—Si te refieres a la primera vez que me puse a escribir, debió ser a los quince años, allá por 1927. Redacté una novela breve y de amor, cursilísima. La quemé poco después.

—¿Qué géneros y disciplinas has practicado desde entonces?

—Como ejercicio, escribí en diarios de provincia sobre cuestiones políticas, pagué mi tributo a la poesía con un solo poema y quise enfrentarme, nada menos, que con la prehistoria fantástica de la humanidad. En años recientes sostuve una campaña periodística en defensa de los lagos y de otros recursos naturales del país. He sido perseverante, desde mi iniciación, en el cultivo del cuento corto y de la novela.

—¿Qué autores han influido en tus obras?

—No creo haber realizado el más mínimo esfuerzo por imitar a ningún autor. De joven me impresionaron José María de Pereda y B. Traven. Me habría gustado, en ese entonces, asociarlos para crear una novela de ambiente mexicano, tan minuciosa en tipos y costumbres como las de Pereda y tan llena de comprensión humana como las de ese autor tan suavemente irónico que es Traven. Pero preferí dejarme influir por lo que iba descubriendo en los tipos y costumbres de nuestra realidad y narrarlo como Dios me dio a entender.

—¿Cómo concibes la literatura?, ¿cuál función crees que debe desempeñar?

—Jamás me he puesto a pensar en la literatura como tal. No sé ni lo que se entiende por literatura. Me considero un simple narrador. En consecuencia, no concibo que mis escritos puedan tener otra

función que la de distraer y emocionar al lector. Desahogo las emociones relatando aquello que me impresiona hasta conmoverme. Creo que siento cariño por el ser humano y por la naturaleza y que tengo la obligación de hablar de ellos, al igual que una fuerza interior desconocida nos mueve a hablar sobre la mujer que amamos. Además, como soy un mal conversador, escribo. Si en ocasiones se encuentra en mis escritos una enseñanza, la considero accidental. Los epígrafes que he usado en los cuentos, a modo de moraleja, los pienso y coloco después, cuando ya la historia está concluida. Se trata de la enseñanza que contiene, sin proponérmelo, cada uno de los pasajes dramáticos de la vivencia que he decidido reflejar. Algo que se origina solo en ese residuo atávico de la conciencia que pervive en el fondo de mis pasiones y en el fondo de las pasiones del lector, manifestándose con el impulso emotivo que yo pongo al escribir y él al leer.

—¿Cómo crees que debe escribirse un cuento y cómo una novela?

—Considero que un cuento debe ser el relato de un episodio incidental, organizado de acuerdo con una estructura de corte clásico: con su enunciación, desarrollo y desenlace. Sin estos tres *momentos*, el futuro cuento entra en el terreno de la disquisición. Creo que una novela es un cuento tratado mediante proyecciones más amplias y cuyos personajes se han de desenvolver sorteando los conflictos convergentes que origina la influencia del medio.<sup>147</sup>

—¿Qué te propusiste y te propones al escribir tus libros?

—Lo único que me propongo al escribirlos es encontrar un lector y retener su atención. Tal vez el resorte inadvertido que mueve este propósito sea una necesidad de comunicación con alguien que sienta lo mismo que yo he sentido. A diferencia de quienes proclaman que el lector los tiene sin cuidado, yo siempre he

---

<sup>147</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, pp. 341-342. *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. pp. 420-422.

escrito pensando en el lector. La introducción a *La sombra del Techincuagüe*<sup>148</sup> es elocuente en ese sentido. Juzgo que un libro sin lectores es tan inútil como un coche sin ruedas.<sup>149</sup>

### José Martínez Sotomayor

Entre *El semáforo* (1963),<sup>150</sup> el libro más reciente de José Martínez Sotomayor, y sus anteriores colecciones de cuentos no se advierten grandes diferencias. De *Lentitud* (1933) y *Locura* (1939)<sup>151</sup> a *El semáforo*, Martínez Sotomayor ha creado un coherente universo narrativo. Sus personajes se mueven en atmósferas en que, diluida la salud mental, la locura avasalla a las criaturas. Principia o culmina sus textos en el momento en que la lógica implacable de la vida normal cede sitio a una lógica peculiarísima, presidida por la enfermedad. Creador de personajes en los que la cordura flaquea y pierde piso, escudriña, en sus mejores textos –tanto en éste como en los primeros libros–, la conducta de seres en los que la sensibilidad es más potente que la inteligencia: músicos, pintores, escritores...

Desde sus comienzos como cuentista, Martínez Sotomayor ha sido fiel a la línea artística que se propuso recorrer: sus obras más representativas son obras de introspección, de paso lento, de meticulosa arquitectura y lenguaje depurado. Maneja con pericia lo que algunos han llamado “prosa artística”: da a

---

<sup>148</sup> Ramón Rubín, *La sombra del Techincuagüe* (Guadalajara: Eds. Altiplano, 1955).

<sup>149</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, pp. 344. *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. pp. 423-424.

<sup>150</sup> José Martínez Sotomayor, *El semáforo* (México: Ed. Latino Americana, 1963).

<sup>151</sup> José Martínez Sotomayor, *Lentitud* (México: Imp. Mundial, 1933). *Locura* (México: Letras de México, 1939).

la frase, construida con palabras de la más limpia ascendencia, un ritmo pausado, grave, en el que la reflexión es el primer peldaño de una escala que aspira a llegar a la poesía.

*El semáforo* es, en sí, un decoroso volumen de cuentos. Sin embargo, en la bibliografía del autor no sobrepasa a sus colecciones más personales: *Lentitud* y *Locura*, y ni siquiera iguala libros más modestos como *El reino azul* (1952).<sup>152</sup> Martínez Sotomayor ha dado ya, en las décadas de los treinta y cuarenta, las más altas muestras de su talento. Los textos que hoy escribe no añaden nuevas cualidades al sitio que ocupa entre nuestros mejores cuentistas.

### Efrén Hernández

El cuento, al igual que la novela, es la región más pantanosa de la literatura. En él, todo es posible: las audacias, las extravagancias e incluso el burlarse del lector. Sin embargo, hay ciertos elementos que son impostergables: personajes, tiempo y espacio. Al trabar contacto unos con otros, los personajes dan pie a la sintaxis de la ficción. El tiempo, al transcurrir, propicia el desarrollo de la historia y de la trama. El espacio permite ubicar el mundo en que se mueven, piensan y sienten las criaturas. Se puede decir que el cuento es como la línea recta, la distancia más corta entre dos puntos: la presentación de un hecho —de un problema— y su feliz o triste desenlace.

Los cuentos de Efrén Hernández<sup>153</sup> postergan o anulan tales elementos. Los personajes casi no se frecuentan, de donde

---

<sup>152</sup> José Martínez Sotomayor, *El reino azul* (México: Talleres Gráficos de la SEP, 1952).

<sup>153</sup> Efrén Hernández, *Obras. Poesía / Novela / Cuentos*, nota prel. de Alí Chumacero, "Bibliografía de Efrén Hernández" por Luis Mario Schneider

resulta que la sintaxis de la ficción está, en sus cuentos, sumamente diluida. En casi todos ellos, el monólogo se impone al diálogo y la digresión a la acción. En el monólogo, el personaje nunca, o casi nunca, reconstruye escenas en que participen dos o más seres: se concreta exclusivamente a narrar su intensa y complicada vida interior. La soledad y el aislamiento voluntario en que viven sus personajes impiden que surja y se acreciente la acción. La historia y la trama ceden sus sitios a la digresión —por la que Hernández siente amor desmedido y definitivo. (Si en el cuento común y corriente los hechos se eslabonan para formar la anécdota, en los cuentos de Hernández las digresiones se ordenan una tras otra hasta apoderarse íntegramente de la historia.) El espacio peca de impreciso: en varios cuentos parece que los personajes se mueven bajo una campana neumática; en otros, que habitan un mundo de aire enrarecido y paisaje desdibujado, en el que la vida, si no imposible, resulta al menos difícil.

Hernández desecha los elementos básicos del cuento y, sin embargo, sus textos son cuentos, cuentos admirables que profundizan y descubren los secretos de criaturas imposibles e irrepetibles, las que, no obstante, viven ante el lector su vida alucinada y absurda. Criaturas tan extrañas y tan poco propicias para la prosa narrativa alcanzan la categoría de personajes gracias a la capacidad creadora de Efrén Hernández, especie de isla inaccesible para el lector que sólo se interesa por la acción, por los personajes de vigorosa vida externa y por el planteamiento de problemas económicos y sociales.

El humorismo depurado, la poesía, el personalísimo manejo del idioma y la presentación de un mundo —quizá el del propio autor— radicalmente distinto del mundo de todos los

---

(México: FCE, 1965).

días conceden a Efrén Hernández el título del cuentista más extraño y personal del siglo XX mexicano.

### **José Revueltas**

La libido y el anhelo de muerte rigen el mundo narrativo de José Revueltas. Como los de Faulkner, sus personajes creen en el caos cósmico y ponen en práctica, para aliviarlo, una condolidada responsabilidad moral. Usada como instrumento, la psicología le sirve a Revueltas para sacar a flote las zonas más profundas, las complejidades de la mente donde se entrecruzan lo normal y lo enfermo. El producto es una literatura ácida –bellamente ácida y, también, horrorosa– construida con los materiales más sórdidos de la vida cotidiana.

La literatura de Revueltas es gozosa y dolorosamente terrenal, implacablemente materialista. La vida suscita en sus criaturas los mismos sentimientos que el fuego despierta en los niños: el temor a quemarse y el afán de encenderlo. Los personajes de Revueltas quieren vivir, pero temen que los incendie la vida –que les torne ceniza. Su destino, sin embargo, es el de arder. Temen a la felicidad que produce el ejercicio de los instintos. Si alcanzan esta felicidad, se sienten fuertes, superiores, dignos de vivir la vida; si fracasan, se resignan a morir o a que los maten.

Los personajes de Revueltas no se distinguen por su inteligencia: son torpes, anormales o perversos. No responden a los dictados de la razón: viven en un mundo primitivo, presidiado por la magia.

Como Faulkner, Revueltas cree que los personajes se muestran con absoluta claridad en una situación sexual extrema. Por tal razón, abundan en sus textos las ninfómanas, las lesbianas, las prostitutas y los degenerados. El sexo

aproxima a sus criaturas y les confiere una categoría fundamental: la de seres ávidos de catástrofe. La libido trae implícito el anhelo de la muerte. Tal vez por ello, estas criaturas vivan a hora y deshora para el amor: tienen vocación de suicidas. La vida es un valle de lágrimas, de luto, de miseria, de cerrada incredulidad. Los entronques filosóficos y literarios de este pesimismo son evidentes.

Sus cuentos y novelas, realistas en apariencia, trascienden la vida común y corriente; parten de la realidad próxima y se remontan a la realidad última, “realidad cósmica que –como apuntan Campbell y Foster de la obra de Faulkner–, al menos desde un punto de vista dramático, se puede considerar como algo esencialmente caótico”. Como su maestro –¿es necesario decir que se trata del autor de *Luz de agosto?*–, Revueltas deja atrás la realidad de escritores costumbristas y naturalistas mediante el uso de imágenes y metáforas en las que mezcla lo concreto y lo abstracto. Estos elementos, al juntarse, estallan: identifican el plano humano y el plano cósmico.

Las obras de Revueltas son más de atmósfera que de anécdota, de introspección más que de acción. Las historias que cuenta en ellas son mínimas: se pueden resumir en unas cuantas palabras. A Revueltas le interesa profundizar en la mente de sus personajes. Para conseguir este propósito, no se vale del monólogo interior, emplea el punto de vista omnisciente. (Lo sabe todo, pero aparenta no saber nada.) La simultaneidad de anécdotas que confluyen para iluminar cierto hecho de la vida de un personaje, los bruscos cambios en el espacio y en el tiempo, el profundo simbolismo con que carga actos e imágenes, el misterio con que diluye la realidad próxima y el misterio implícito en la realidad última, todo ello da a sus textos vida y verosimilitud: los vuelve inconfundibles, dignos de lectura y morosa relectura.



En dos libros, ambos excelentes, José Revueltas ha recogido sus cuentos: *Dios en la tierra* (1944) y *Dormir en tierra* (1960).<sup>154</sup>

### Arreola y Rulfo

Hace diez años publiqué, en la *Revista Universidad de México*, el ensayo "Arreola y Rulfo, cuentistas".<sup>155</sup> Por esos días, ambos autores padecieron elogios y censuras desmedidos y las más de las veces inoperantes. A Arreola se le tachaba, por ejemplo, de extranjerizante y de formalista; a Rulfo, de reaccionario. Pese a estos juicios apresurados, uno y otro autores obtuvieron, entre los nuevos cuentistas, discípulos dispuestos a seguir sus enseñanzas y aun a repetir sus yerros.

La década de los cincuenta está presidida, en el terreno del cuento, por Arreola y Rulfo. Aquél representaba la literatura fantástica; éste, la tendencia realista.

Reproduzco<sup>156</sup> mi ensayo por dos razones: porque sintetiza los puntos de vista que esgrimían sus partidarios y sus detractores y porque las ideas que en él expuse siguen siendo para mí válidas.

---

<sup>154</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra*, pról. de José Mancisidor (México: Eds. El Insurgente, 1944). *Dormir en tierra* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960).

<sup>155</sup> Emmanuel Carballo, "Arreola y Rulfo, cuentistas", en *Revista Universidad de México* (México, UNAM, marzo de 1954), vol. VIII, núm. 7, pp. 28-29 y 32.

<sup>156</sup> En realidad, no se reproduce el texto de 1954, publicado en la *Revista Universidad de México*, sino que se ofrece una versión nueva, cuyas diferencias de escritura son notables apenas se compara la del prólogo a *El cuento mexicano del siglo XX* con la del ensayo de 1954, si bien las tesis interpretativas y críticas se mantienen.

Raros son los escritores, sea cual fuere el género que practiquen, que al publicar su primer libro ofrecen una obra madura, una voz propia. Y más raros aún son aquellos que con el primer título inauguran o consolidan una válida aportación en el campo de las letras. Descontando que toda innovación se basa en la tradición y que no existe consecuente sin antecedente, de todas maneras estos casos imprevistos despiertan una escala de reacciones cuyo denominador común es el entusiasmo.

La hipérbole abraza entre nosotros los dos polos: el de la entrega ingenua y el de la negación categórica. La hipérbole es nuestro termómetro y nuestra imagen también, y como metáfora, la crítica que emprendemos. Los que tratan de evadirse de este fácil recurso retórico, y en vez de asimilar alimentos digeridos los mastican, deben iniciar un complicado proceso digestivo.

Juan José Arreola y Juan Rulfo son ahora mi problema; sus libros *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952)<sup>157</sup> y *El llano en llamas* (1953),<sup>158</sup> respectivamente, mi propósito. Uno y otro representan al escritor que desde su primera salida “a escena” marca un momento modificante en la historia de nuestras letras. Sus libros son, al mismo tiempo que piedra de escándalo—el literato siempre será el lobo del literato—, fe de aciertos en la que es imprescindible detenerse.

Arreola nació adulto para las letras, salvando así los iniciales titubeos. Poseedor de oficio y malicia, dueño de los mecanismos del cuento, rápidamente se situó en primera línea. En cambio, Rulfo es un cuentista de cámara lenta, que silenciosamente se ha venido colocando entre los más significativos. Ambos se iniciaron en la revista jalisciense *Pan* (1945-1946); son, al lado de Antonio Alatorre, los únicos de su promoción

---

<sup>157</sup> Juan José Arreola, *Varia invención* (México: FCE, 1949). *Confabulario* (México: FCE, 1952).

<sup>158</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1953).

que no han enmudecido en el catecismo de perseverancia que es la literatura.

Quisiera ayudar a deshacer el duelo al que tratan de orillarlos el fervor religioso de sus adeptos y la ceguera de algunos críticos. La literatura y los escritores no se pueden equiparar a los bandos antagónicos que ejercitan cualquier deporte, en el que después de medir las fuerzas hay vencedor y vencido. (No hablo, por supuesto, de nivelación de poderío, que aun en el juego irrita.) En literatura, no debe prevalecer la reducción a lo uno, a lo único, sino la coexistencia. Las posiciones estéticas y políticas y la capacidad personal se complementan en vez de excluirse. La complejidad enriquece un periodo, una literatura. La uniformidad, en cambio, arrasa como cualquier moda y como ésta desaparece.

Así, Arreola universaliza sus vivencias y experiencias, en tanto que Rulfo introduce, deformados, matices personales en sus temas colectivos. Arreola plantea problemas que pueden suceder en cualquier lugar, en tanto que Rulfo, partiendo de un sitio determinado y calando hasta su médula, llega a lo ecuménico por lo nacional y aun por lo regional. Arreola es fabulista en amplia parte de su producción; Rulfo se concreta, en todos sus cuentos, a presentar personajes y acciones, sin la obvia moraleja. Toda fábula implica enseñanza y la enseñanza ha sido, desde tiempos de Fernández de Lizardi, una constante de la prosa mexicana. En este aspecto, Arreola está más cerca que Rulfo de la tradición, mas ésta adopta en su obra un rasgo distinto del secular: no se avoca a la cátedra ni al sermón, no da recetas infalibles ni infunde "correctas" maneras de comportarse, simplemente pone ejemplos.

Arreola es la corrección y la fiesta del lenguaje; Rulfo, la muerte del lenguaje, elegantemente construido el motín y el triunfo del pueblo. Arreola plantea sutiles casos de conciencia, intrincados problemas intelectuales; Rulfo, patentes problemas del diario subsistir, elementales y hondos. Arreola encuentra re-

medio a la bíblica pena eterna a que están condenados los ricos mediante la desintegración del camello que pasa, como “chorro de electrones por el ojo de una aguja”;<sup>159</sup> Rulfo no encuentra solución que salve a los desheredados, aun cuando les hayan dado la tierra. A Arreola le preocupan la teología, el infinito, en general, los problemas metafísicos; a Rulfo, el pan y el agua, la anarquía, los abusos de los poderosos y la superstición.

Los mundos de ambos cuentistas, distintos en esencia, coinciden, sin embargo, en la piedra de toque de cualquier obra artística: la calidad. Es obvio que no se pueden parangonar objetos disímiles. De allí que no tengan razón los exaltados que pretenden inmolar a uno en beneficio del otro.

Los malévolos de oficio llegan a esgrimir un razonamiento capital: el de la autenticidad. Dicen que Arreola fabrica sus cuentos en vez de crearlos, que pacientemente va llenando con sus propias vivencias moldes ajenos y que así surgen sus prosas precisas y preciosas. El reverso de este razonamiento se lo endosan a Rulfo: “es un escritor auténtico –afirman– que desgraciadamente no ha aprendido a escribir.”

Este “problema” se disipa a la luz de los estímulos literarios, que son “una provocación del exterior”, “un latido vital anterior al arte”. La provocación, que es la flecha, y el latido, que es el objeto que ésta persigue, tientan favorablemente al escritor en el “proceso de creación de la obra”. De acuerdo con la clasificación de los estímulos que formula Alfonso Reyes, las tentaciones que recibe Arreola del exterior son de *tipo literario*, aunque también se pueden catalogar de *intelectuales*, de *estímulos de lectura*. Aun el lector bisoño advierte que tanto en el primer libro de Arreola, *Varia invención*, como en

---

<sup>159</sup> Juan José Arreola, *Confabulario personal* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1985), p. 18.

*Confabulario*, algunas de sus obras advienen por esta vía. Las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob hacen posible varias de sus admirables biografías apócrifas: “Nabónides” y “Baltasar Gérard (1555-1582)”, en su libro inicial;<sup>160</sup> “Sinesio de Rodas”<sup>161</sup> y “El condenado”,<sup>162</sup> en el siguiente. “El lay de Aristóteles”<sup>163</sup> y “El monólogo del insumiso”<sup>164</sup> tienen como base otra incitación análoga: la lectura. Un testimonio de este tipo, que cita Reyes en *Tres puntos de exegética literaria* (1945), se puede aplicar a Arreola, extremando las precauciones: “no sé qué me pasa; pero en tomando la pluma me acuerdo de todo lo que sé, he leído o me han contado, pues mi memoria está untada de colodión y reproduce cuanto conoce.”<sup>165</sup>

A Rulfo lo estimula preferentemente la vista. La naturaleza y sus habitantes estáticos y dinámicos ejercen sobre él poderoso hechizo. Paul Morand definía el tipo *visual*, su tipo, de esta manera: “me cuesta menos trabajo ver que pensar.” Si a este estímulo añadimos el emotivo, está completo el cuadro de incitaciones que impulsa a Rulfo a escribir sus cuentos.

En el escritor, la autenticidad consiste en ser fiel a su temperamento, a sus posibilidades. De allí el porqué ésta adquiera tantos rostros como tipos de escritor existan. En nada mengua el sabor personal de la obra, en el caso de Arreola, el hecho de que la literatura, la ciencia y la cultura disparen contra él sus agujones, fecundándolo. Esta incitación es tan lícita como aquella que parte de la vida misma.

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, pp. 56-58 y 65-67, respectivamente.

<sup>161</sup> *Ibid.*, pp. 42-44..

<sup>162</sup> *Ibid.*, pp. 301-302.

<sup>163</sup> *Ibid.*, pp. 299-300.

<sup>164</sup> *Ibid.*, pp. 45-47.

<sup>165</sup> Alfonso Reyes, *Obras completas*, nota prel. de Ernesto Mejía Sánchez (México: FCE, 1997), t. XIV, p. 272.

Hoy que el nacionalismo en las letras se ha envilecido a golpes de demagogia y de enfoques ineptos, confundiendo a veces con el folklore y la patriotería, ha surgido una nueva regla para enjuiciar los productos literarios. Una obra es buena —se dice— no por el hecho de realizar valores estéticos, sino por ser eminentemente mexicana. Se confunde los cimientos con la azotea. La mexicanidad, como cualquier nacionalismo bien entendido, no es una preocupación consciente, una finalidad; es sólo una manera de ser y de actuar en la vida. El verdadero escritor no se evade de su circunstancia, por el contrario, la expresa al expresarse. De igual modo se puede ser mexicano por *alusión* que por *elusión*. Y esto es lo que olvidan lectores y críticos al enjuiciar a Arreola. Los despista el hecho de que sus cuentos rara vez traten asuntos mexicanos. Olvidan que su nacionalismo no reside en la anécdota, sino en la manera de tratarla; es más un nacionalismo de *reacciones* que de *acciones*.

En el sentido de la *alusión*, los cuentos de Rulfo también niegan esta tesis estrecha. Aluden a lo nuestro, no con ostentación y sí con la valiosa humildad del que hace lo suyo sin importarle las aprobatorias miradas circundantes. Rulfo escribe por necesidad vital de expresión. Sin falsear la esencia de la realidad ni de los personajes, ofrece una variada galería de caracteres, una atmósfera inconfundible de mexicanidad.

Una vez hecho el examen de las tendencias que practican ambos cuentistas, se ve que cualquier comparación cualitativa es imposible; se ve, asimismo, que los ataques que se lanzan a Arreola para favorecer a Rulfo son injustificados. Ambos son, en sus respectivas posiciones, los mejores cuentistas del momento y quizá de los momentos que llegarán más tarde. Antagónicas entre sí, sus obras están inscritas, sin embargo, en un mismo círculo: el de la promoción literaria. El único recurso válido que se puede esgrimir es el de la crítica impresionista. Como recreador de la obra artística, el lector aprobará

o rechazará cualquier texto según se sienta próximo o lejano del creador. *Estar* con Arreola equivale a parecersele; lo mismo significa *estar* con Rulfo. Estéticamente, todo se aclara y justifica, *estando* y apreciando a los dos. En este juego, gana no el que tira nones, sino el que tira pares.

Entro ahora en la llana orografía del mundo de Rulfo. Digo su mundo porque al entrar en él se olvida el propio, convirtiéndose el lector, como quiere Ortega y Gasset, en provinciano transitorio. Este ardid consiste “en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario, que es el ámbito interior” de la obra. En este pequeño mundo, pronto se olvidan los prejuicios; el lector se despoja de su civilización y cultura y se adentra en el oscuro vivir de una humanidad distinta. Se deja la ciudad para vivir en el campo. Y ya son otras las unidades de medida, los apetitos, la teleología de las acciones.

La visión del campo que se desprende de los cuentos de Rulfo, aunque tan próxima, a muchos sorprende. Les causa desazón el primitivismo, la falta absoluta de seguridad personal, el pesimismo. Para silenciar su conciencia, abogan por una vida rural a la que presidan el progreso, la tranquilidad y el orden, llegando por ese camino a acusar a Rulfo de parcial, de deleitarse en lo negativo, de no ofrecer el consabido desenlace feliz que en nuestra literatura se llama escamotear la realidad y suplantarla por otra ideal mediante la adoctrinación ética o pedagógica.

Como lo dije en párrafo anterior, Rulfo rompe con la tradición docente, percatándose de que la misión del escritor consiste en mostrar y no en remediar; sabe que el escritor cumple con sus semejantes interesándose por ellos y que otros son los que tienen la obligación de corregir las deficiencias.

Así como la vida influye en la obra, muchos quieren que en igualdad de circunstancias la obra influya en la vida. En

periodos anteriores, cuando la literatura respondía a necesidades y fines distintos, este deseo se realizaba; así “Dickens contribuyó poderosamente en Inglaterra a la abolición de la prisión por deudas, a la reforma de las escuelas primarias, a la protección de los niños desamparados” con otras tantas de sus novelas. Hoy se pretende subordinar los valores no estéticos a los estéticos, deslindar perfectamente los campos, dándole a la literatura lo que estrictamente le corresponde. Lo que llaman los malquerientes de Rulfo actitud negativa, válida en sí misma como cualquier otra postura, viene a ser únicamente el reflejo fiel de su mundo narrativo: el campo mexicano. Lo negativo no está en los ojos, sino en el ambiente en que se mueven sus personajes.

Otros, que no acusan a Rulfo de pesimista, lo acusan de algo más grave: de que no sabe escribir. El argumento es falso. El lenguaje y su construcción sintáctica varían, de acuerdo con la intención y el tema. Rulfo no alcanzaría los efectos que logra con otro idioma; éste responde al carácter de sus personajes, a la atmósfera en que se mueven.

Mas escribir no consiste únicamente en la selección y acomodo de las palabras, sino en la técnica eficaz o inepta que se emplea. En *El llano en llamas*, están ausentes las asperezas técnicas y de expresión, los anacronismos de que aún se valen cuentistas de la hora; y en cambio, están presentes las técnicas que han orientado la novela y el cuento por nuevos caminos. El monólogo interior, la simultaneidad de planos, la introspección, el paso lento, son usados por Rulfo con óptimos resultados. Hay cuentos que son un monólogo, como “Macario”, “Es que somos muy pobres”, “Talpa” y “Acuérdate”.<sup>166</sup> Otros,

---

<sup>166</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1972), pp. 9-17, 42-49, 75-90 y 154-159, respectivamente.



que también son monólogos, admiten de cuando en vez el diálogo, sostenido por la misma persona que narra alternando con su memoria, la que reconstruye escenas y situaciones: así sucede en “Luvina”, en “Anacleto Morones” y en “Nos han dado la tierra”.<sup>167</sup> En cuentos como “El hombre” y “En la madrugada”,<sup>168</sup> la acción, que discurre intencionalmente morosa, está situada en dos planos diferentes, pero simultáneos. En todo el libro, se observa el paso lento, el triunfo de las figuras sobre la anécdota, de los personajes sobre sus propios actos, del autor sobre el tiempo. Y es imposible que un escritor que ha dominado la técnica, que dispone del interés de los lectores a su antojo, no sepa escribir.

El tema en sí mismo no otorga calidad a la obra. Las anécdotas que Rulfo utiliza son más o menos las mismas con que trabajan los escritores realistas. Y es bien sabido que las producciones de éstos carecen casi siempre de jerarquía artística. Si la calidad la diera el tema, en vez de estar en bancarrota, los jóvenes cuentistas estarían en plena bonanza. Precisamente porque sabe escribir, Rulfo se salva: sus cuentos son horadaciones que practica en los puntos clave de la vida campesina.

En *El llano en llamas* se abusa de ciertos esquemas sintácticos reiterativos, sobre todo en los monólogos. El paisaje está descrito en casi todos los cuentos desde la misma perspectiva y con el mismo tono de voz.

Rulfo es un cuentista monocorde que expresa un mundo angosto en el que todos los lugares —los escenarios— son más o menos iguales. Por esta razón, está obligado a repetirse: suple la prisión a la que lo reduce el espacio con una profundidad inmensurable.

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, pp. 131-146, 168-191 y 18-26, respectivamente.

<sup>168</sup> *Ibid.*, pp. 50-65 y 66-74, respectivamente.

Ya en *Varia invención*, Juan José Arreola planteaba la problemática a la que se deberían ajustar en el transcurso del tiempo todos sus cuentos; allí mismo definía su posición estética y su estilo. De este libro a *Confabulario*, no se observan bruscas rectificaciones, sino una depurada ratificación de principios, una sabiduría técnica cada vez más concisa y un dominio absoluto sobre el lenguaje.

Los cuentos de Arreola siguen aparentemente la placidez de una línea horizontal. En ellos nunca se altera la voz ni el tono. La sorpresa, el misterio, la ironía casi nunca se condensan en un solo sitio: los administra con pericia a lo largo de los textos. En contadas ocasiones la sorpresa se localiza en un lugar determinado –y de tan extraño, este recurso resulta altamente eficaz. En forma deliberada, en otras ocasiones, elimina la sorpresa, sorprendiendo así al lector, que espera encontrarse con ella en cualquier momento. El misterio lo consigue de la siguiente manera: después de narrar una serie de hechos creíbles, pasa de repente, y sin que el lector lo sospeche, a lo increíble, a lo fantástico, a lo que se podría llamar, como sugiere Bioy Casares, “la tendencia realista en la literatura fantástica”.<sup>169</sup>

No hay una ruptura definitiva, por ejemplo, entre la realidad y la ficción. Los personajes transitan de una a otra sin las molestias que ocasionan las fronteras. A veces, todo es un sueño, en el que los acontecimientos se viven de acuerdo con una lógica peculiar. “Un pacto con el diablo”<sup>170</sup> es un caso típico. La acción transcurre en un cinematógrafo. Desde el principio, establece un símil entre el protagonista de la película

---

<sup>169</sup> Adolfo Bioy Casares, “Prólogo” a *Antología de la literatura fantástica*, sel. de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, pról. de Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires: Sudamericana, 1965), p. 7.

<sup>170</sup> Juan José Arreola, *Confabulario definitivo*, ed. e introd. de Carmen de Mora (Madrid: Cátedra, 2006), pp. 157-163.

y el espectador que narra el cuento en primera persona. Las vicisitudes por las que atraviesa Daniel Brown en la pantalla: el pacto primero, los remordimientos después, se repiten en la realidad como estímulos que tientan al espectador a vender su alma a cambio del bienestar económico. Los planos, el de la fantasía y el de la realidad, se equiparan y confunden. El desenlace de la película, el triunfo de la “limpia pobreza”<sup>171</sup> sobre el dudoso esplendor, impide que el pacto se consume. A esta altura del cuento, el autor necesita deslindar los planos. Si el sueño al comenzar los aproxima, el sueño al concluir los separa. La realidad recobra sus rasgos y la pesadilla se convierte en pantomima. En el fondo, la seriedad es humor, ironía solapada. De esa manera, al salvar su coherencia los personajes salvan su decoro. Y de nuevo la realidad es fantasía.

Lo posible y lo imposible conviven ciegamente, entretnejidos en una misma madeja. El experimento del camello “ofrece dos probables resultados: el fracaso y el éxito”.<sup>172</sup> Lo que parece difícil y aun absurdo no pasa de ser un procedimiento sencillo y de solución fácil. Aun cuando el camello no pase por el ojo de la aguja como “hilo de araña”,<sup>173</sup> Niklaus realizará sus propósitos: “Nada impedirá que pase a la historia como el glorioso fundador de la desintegración universal de los capitales. Y los ricos, empobrecidos en serie por las agotadoras inversiones, entrarán fácilmente al reino de los cielos por la puerta estrecha (el ojo de la aguja), aunque el camello no pase.”<sup>174</sup> Lo imposible resultó posible por un medio poco factible: la desaparición universal de los ricos.

Mediante el empleo de la ironía —que al burlarse de la realidad llega en ocasiones a destruirla—, del “absurdo lógico”

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>172</sup> Arreola, *Confabulario personal*, p. 21.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 21.

y de otros procedimientos corrosivos que actúan contra la razón, la objetividad y el sentido común, Arreola ha creado un mundo, una lúcida historia universal de la invención, historia en la que descubre la “realidad en lo inexistente” y la inexistencia de ciertos aspectos de la realidad.

Convencido de que trabaja con hechos individuales, en vez de generalizar, particulariza; en vez de aceptar el axioma que afirma que las gotas de agua son idénticas entre sí, busca sus desemejanzas, sondea y encuentra sus rasgos particulares. Sus biografías son el polo opuesto de las de Plutarco. No busca, en ellas, las ideas y los hechos de sus biografiados que tengan trascendencia, sino los oscuros detalles que definan sus personas. Y es que a Arreola no le interesa la historia, sino el arte. Cuando en sus biografías aparecen personajes del dominio público, acepta únicamente de ellos las anécdotas, nunca los hechos certificados.

Los cuentos de Arreola, por próximos que se encuentren del modelo en que están inspirados, siempre son personales y distintos. El contradictorio Cecco Angiolieri, “poeta rencoroso” biografiado por Marcel Schwob, pertenece a la misma familia del poeta de corta estatura que crea Arreola en “El condenado”. Sin embargo, uno y otro, unidos por la envidia a Dante y a González Martínez, son personajes diferentes, de rasgos únicos, y la originalidad en el arte no es de propósitos, sino de resultados. Con personajes parecidos, igual tema e idéntica estructura se pueden escribir obras absolutamente distintas. Los cuentos de Arreola son, en este aspecto, radicalmente suyos.

Desarrollando contrastes, contando ejemplos –fábulas–, saltando de lo lógico a lo absurdo y viceversa, dejando obrar a la ironía, Arreola ha construido un nuevo tipo de cuento. Sus imitadores –que ya los tiene– siguen sus fórmulas, pero aún no logran dar verosimilitud a lo inverosímil, terreno en el que Arreola es un maestro.

Tanto Arreola como Rulfo, paralelas que en momentos llegan a tocarse, señalarán —y el futuro empieza a convertirse en presente— las más viables direcciones que entre nosotros puede seguir el cuento: la fantástica y la realista.

*El llano en llamas* ha sido uno de los libros más difundidos de los últimos años. Se ha reeditado en varias ocasiones sin sufrir correcciones. Los libros de Arreola, en menor medida también éxitos de público, sí han sufrido numerosas correcciones. En la edición conjunta de *Confabulario y varia invención* (1955),<sup>175</sup> hay cuento —del primer libro— que presenta cuarenta enmendaduras de estilo. El segundo volumen se publica casi igual a como se editó en 1952. Arreola agrega aquí un nuevo tipo de cuento y textos breves: “Parturient montes”, “Parábola del trueque”, “Una mujer amaestrada”,<sup>176</sup> y, en la sección de “Prosodia”, los inquietos y perfectos ejercicios “El encuentro”, “La boa”, “Dama de pensamientos”, “Flor de retórica antigua”, “Los bienes ajenos”, “El mapa de los objetos perdidos” y “Flash”.<sup>177</sup> En 1962, aparece la tercera edición de ambas obras, con el título de *Confabulario total (1941-1961)*.<sup>178</sup> Las modificaciones son numerosas y los textos nuevos que se incluyen también son numerosos. Días después de salir a la venta esta edición, conversé con Arreola. Le pregunté:

—¿Qué significa *Confabulario* en el total de tu obra?

—*Confabulario* es la tentativa de resolver una serie de influencias y de maneras en una fórmula personal. Ésta es, dicho en

---

<sup>175</sup> Juan José Arreola, *Confabulario y varia invención* (México: FCE, 1955).

<sup>176</sup> Arreola, *Confabulario personal*, pp. 15-17, 99-102 y 85-88, respectivamente.

<sup>177</sup> *Ibid.*, pp. 256-, 217-218, 257, 278, 285, 281 y 279, respectivamente.

<sup>178</sup> Juan José Arreola, *Confabulario total (1941-1961)* (México: FCE, 1962).

forma breve, la condensación, la poda de todo lo superfluo, que me ha llevado a castigar el material y el estilo hasta un grado que, en dos o tres piezas, puede calificarse de absoluto. Este afán me ha arrebatado muchas páginas: textos que tenían veinte o diez cuartillas llegaron a tener tres y una. Cuando logré condensar en media página un texto que medía varias cuartillas, me sentí satisfecho.

—He creído, desde la primera lectura de tus textos, que los propósitos que en ellos persigues son de índole moral, que eres —desde cierta perspectiva y al revés— un moralista, que en tu obra abundan más los elementos éticos que los estéticos. Hasta ahora mi juicio no ha encontrado seguidores. ¿Tú también estás en desacuerdo?

—En todos los textos he tratado de expresar mi versión de una serie de aspectos de la conducta personal. El drama es para mí, como para tantos artistas y pensadores, estar en el mundo, querer ser algo y parar en otra cosa por las contingencias que ocurren en la vida. No creo en el libre albedrío. El timón existe, ¿pero de qué sirve una paleta de timón en una tormenta? Lo repito: he tratado de expresar fragmentariamente el drama del ser, la complejidad misteriosa del ser y estar en el mundo. La imposibilidad del amor, que puede ser fruto en mí de cierto resentimiento. En mi caso, no se debe a la presencia de una sola mujer, sino a una especie de resentimiento al no encontrar el amor absoluto, el amor que se distribuye como algo que pinta la vida de un color luminoso, profundo y auténtico. Ese resentimiento me lleva a una especie de negación de la posibilidad amorosa y a afirmar una frase de mi juventud: “Toda alma está construida para la soledad.” No hay compañía posible. Esa radical amargura la he recargado en la mujer. En mis últimos textos, desgraciadamente, he tenido que dar de ella una versión que a mí mismo me duele, una versión casi caricatural. Un ejemplo se halla en el “Homenaje a Otto Weininger”, el joven

y genial filósofo suicida, que a los veintidós años escribió una obra maravillosa de locura y erudición, *Sexo y carácter*, que es la demolición universal de la mujer. Sé que él y yo, todos los que desarmamos la estructura femenina, nos equivocamos porque siempre volvemos a arrodillarnos ante ella. Coincido en muchos puntos con el pensamiento de Weininger: creo, por ejemplo, en una soledad radical que brota de la separación primaria de ese ser platónico que contenía, en una sola masa biológica, al hombre y a la mujer. Estamos llenos de esa nostalgia. La separación original ha intoxicado de rencor a uno y a otra. Todo lo que se denomina en literatura y en historia lucha de los sexos proviene de ese resentimiento, de esa separación. El ser humano era un bien común, unitario, completo y bisexual. La separación ha sido en cierto modo injusta: biológicamente, la mujer lleva una carga mucho mayor que el hombre; el hombre parece, digo parece, haberse quedado con el espíritu, con el lote de la materia que vuela. De allí que exista esa especie de necesidad de arrebatarse uno a otra la parte que le ha tocado después de la división. Yo me considero un dividido, un arrancado de esa ganga total. Padezco esa nostalgia y he tratado de expresarla en textos que pueden ser erróneamente interpretados como una crítica antifeminista. Desde la infancia he sido un ávido de completarme en la mujer. No concibo al hombre sin ese lecho en que reposa y toma forma, no concibo al hombre sin la confrontación. La he buscado toda mi vida, con mayor o menor fortuna. No he sido un desdichado en lo que se refiere a la sucesión de los amores en mi vida, pero he sido, como todo idealista, el desdichado radical y fundamental.<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, pp. 376-378. *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 457-458.

## Realistas y fantásticos

En 1956, publiqué la antología *Cuentistas mexicanos modernos*. “Los cuentistas incluidos –dije en el prólogo– seleccionaron sus propios textos, que son, casi todos, inéditos o no coleccionados en libro. En vez de las ociosas notas previas sobre sus aciertos y defectos, cada uno de ellos respondió a dos preguntas: ¿Por qué escribo? y ¿para quién escribo? Las respuestas, serias o humorísticas, comprometedoras o evasivas, profundas o superficiales, fijan, de cualquier manera, la posición de cada cuentista como hombre y como escritor.”<sup>180</sup>

Los cuentistas seleccionados fueron veinticuatro: Juan Rulfo, Juan José Arreola, Alfonso Toral Moreno, Armando Olivares, Edmundo Valadés, Gastón García Cantú, Guadalupe Dueñas, Eugenio Trueba, Jorge López Páez, Ricardo Garibay, Henrique González Casanova, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Carmen Rosenzweig, Enrique Alatorre Chávez, Carlos Valdés, Antonio Souza, Manuel Michel, Carlos Fuentes, Alfredo Leal Cortés, Tomás Mojarro, Elena Poniatowska, José de la Colina y Hugo Padilla.

El actual cuento mexicano parte, según ya lo he dicho, de Arreola y Rulfo. El primero representa la tendencia fantástica; el segundo, la realista. Por supuesto que existen narradores que siguen una trayectoria más o menos personal; por supuesto, también, que ninguno de ellos ha aportado a la ficción mexicana nuevos procedimientos técnicos ni estilísticos. Son Arreola y Rulfo los que han aclimatado, entre nosotros, *maneras* actuales de estructurar y escribir cuentos. De manera tácita o expresa, varios jóvenes les son deudores: unos los imitan; otros utilizan sus técni-

---

<sup>180</sup> *Cuentistas mexicanos modernos*, sel. y pról. de Emmanuel Carballo (México: Libro-Mex, 1956), t. I, p. v.



cas y procedimientos. Se pueden señalar los casos de algunos de ellos a quienes Arreola y Rulfo ayudaron a encontrarse. Mojarro y Padilla, por ejemplo, deben a Rulfo el descubrimiento de su voz; Trueba y Valdés están en parecida situación respecto a Arreola.

Los que practican la tendencia fantástica no son por eso menos objetivos que los inscritos en la corriente realista. La realidad que describen no es una realidad de *circunstancias*, de *lugar común*; es una realidad *probable*, *profunda*. En sus textos, todo es verdad, menos el texto en conjunto. Son escrupulosos en la fidelidad del detalle, despreocupados en la veracidad total de la anécdota. Le dan al lector “gato por liebre”: hechos increíbles como creíbles y viceversa. A la postre, el lector no distingue lo real de lo ficticio: todo para él es *probable*. Lo desprenden de *su* mundo y lo instalan en *otro* maravilloso e ilógico en apariencia. Su realidad es, pues, de esencias y no de circunstancias.

Los cuentistas que siguen la tendencia tradicionalmente realista se preocupan por presentar “hechos”, por insertarlos de modo dramático en una secuela temporal. Aluden directamente a la vida, no la encaran mediante símbolos. La realidad que presentan es evidente y más o menos comprobable. Al ser “una selección de la vida”, sus textos pueden ayudar a reformar la *circunstancia* en que fueron escritos. Son, en oposición a los fantásticos, textos optimistas, por más cruel que sea la realidad que describan. (Los escritores fantásticos sienten una oposición irreductible entre *sus* fines y *los* fines de la sociedad a que pertenecen. Al no abrigar esperanzas de reformarla, rompen con ella, la someten al ridículo, violentamente la condenan. Sus obras son pesimistas.)

En *Cuentistas mexicanos modernos*, coexisten dos tipos de cuentos realistas: el ingenuo y el malicioso. “El pretexto”,<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> Edmundo Valadés, *La muerte tiene permiso* (México: FCE, 1955). *La muerte tiene permiso* (México: FCE/SEP, 1983), pp. 69-76.

de Valadés, es un ejemplo del primero; “Instantáneas de la muerte y de la espera”,<sup>182</sup> de Garibay, es una muestra del segundo. Aquel tipo es lineal: ocurrió esto y luego lo otro y lo de más allá. Primero, la *presentación*; después, el *clímax*; y por último, el *desenlace*. Este tipo es artificioso, tanto en el uso del tiempo como en el espacio. Temporalmente, rompe con la tradición: puede empezar *in media res*, por el final, o indistintamente contar hacia atrás o hacia adelante. Espacialmente, es, asimismo, innovador: mientras *aquí* ocurre esto, *allá* sucede lo otro. El cuento realista ingenuo es una prolongación anacrónica de la narrativa del siglo XIX; el realista malicioso —pienso en la obra de Rulfo—, un producto de nuestros días.

Los cuentos fantásticos que ofrece *Cuentistas mexicanos modernos* pueden catalogarse así: verdaderos y apócrifos. Los unos, si bien renuncian al mundo circunstancial, crean, en cambio, otro mundo, capaz de ser analizado desde cualquier punto de vista, un mundo distinto del que habitamos, pero que, como el nuestro, posee una historia y una geografía. Los otros ofrecen meras piruetas mentales, sin ninguna trascendencia. Ocurren éstas en el vacío y sus protagonistas son abstracciones en vez de personas. Quien lea “El guardaguñas”,<sup>183</sup> de Arreola, habrá leído un *verdadero* cuento fantástico; en cambio, quien lea “Uxor”,<sup>184</sup> de Alfonso Toral Moreno, se dará cuenta de que es un cuento *apócrifo*.

Con el desenfado propio de la edad, los cuentistas hablan sin rubor de ellos mismos, de lo que piensan, de lo que han

---

<sup>182</sup> Ricardo Garibay, *El gobierno del cuerpo* (México: Joaquín Mortiz, 1977), pp. 149-162.

<sup>183</sup> Arreola, *Confabulario personal*, pp. 26-33.

<sup>184</sup> Alfonso Toral Moreno, “Uxor”, en *Cuentistas mexicanos modernos*, t. I, pp. 29-35.

hecho en el campo de su especialidad. Algunos dicen que escriben para obtener, nada menos, que la inmortalidad; otros, más taimados, que para servir a su pueblo. La otra pregunta, ¿por qué escribe?, la contestan casi todos de la misma manera: por necesidad. Uno que otro dice que lo hace por vanidad. La respuesta más jocosa es la de López Páez: escribe para perder su tiempo.

*Cuentistas mexicanos modernos* tiene sus buenos y sus malos, sus pésimos momentos. Más que una antología estricta, es una antología generosa: con las personas que empiezan a escribir sólo se puede ser generoso. El tiempo dará a cada una de ellas el lugar que merece.

De los veinticuatro cuentistas seleccionados, siete han enmudecido o se han dedicado a otras actividades. (De todas las deserciones, la que más me duele es la de Hugo Padilla: poseía un gran talento para la prosa narrativa y para la lírica.) En otro momento de su vida como cuentistas, los otros diecisiete figuran en *El cuento mexicano del siglo XX*. Entre ellos, sobresalen Carlos Fuentes, Emilio Carballido y José de la Colina.

### **Carlos Fuentes**

Carlos Fuentes pertenece, por la índole de sus cuentos, a un tipo de literatura que se puede catalogar de “ingenio”, de “ficción”, tipo de literatura que verbalmente imita la vida. Sus materiales de trabajo son más producto de una poderosa inventiva que de una recreación de “hechos”, de acontecimientos inscritos en un tiempo y espacio determinados. Entre él y casi todos los cuentistas anteriores se establece un punto y aparte. Un similar desligamiento se advierte con la mayor parte de los cuentistas de su promoción. Mientras éstos retratan el ambiente en que viven, Fuentes inventa un ambiente ficticio, pero ve-

rosímil, fantástico, pero real. Aquéllos trabajan con evidencias; él, con probabilidades. Aquéllos, al encasillarlos, resultan realistas; Fuentes, fantástico. En él, la *imitación* adquiere rango de *creación*; en ellos, la creación es desvaída imitación.

En literatura, la antítesis de *ficción* no es *verdad*, sino “hechos”. Verdad, en literatura, es congruencia, “fidelidad a su propia naturaleza”. Igualmente puede ser verdadero un cuento realista que uno fantástico. Uno y otro difieren únicamente en su concepción del mundo, de la vida; en la lógica peculiar que los sustenta. En su acepción más inmediata, tan útil puede ser uno como otro. Desde el punto de vista social, un cuento realista es documento de aceptación o de rechazo; uno fantástico, revolución, protesta. En este sentido, la única literatura inútil, por conformista, es la ortodoxa: aquella que premeditadamente sirve de portavoz a obvias consignas, aquella que con plena conciencia atenta contra su propia naturaleza, contra sus leyes fundamentales. Si cualquier obra literaria es propagandística, no todas son demagógicas: la propaganda va asimilada al texto; la demagogia es postiza. Aquélla es “expositiva”; ésta, “discursiva”. Cualquier tipo serio de propaganda supone una concepción de la vida, del hombre; la demagogia, en cambio, no implica correlación entre arte y vida: se presenta desarticulada, incidental.

En 1954, año en que se publica *Los días enmascarados*,<sup>185</sup> se dijo que Fuentes era un escritor nocivo e insincero. Este comentario,<sup>186</sup> escrito meses después de la aparición del libro, no sólo defendía a Fuentes, sino a la libertad artística.

Al condenar este libro, sus impugnadores, de paso, condenan a todo un movimiento: el fantástico. En literatura es válida la coexistencia pacífica entre las diversas corrientes estéticas.

---

<sup>185</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Los Presentes, 1954).

<sup>186</sup> Emmanuel Carballo, “*Los días enmascarados*”, en *Revista Universidad de México* (México, UNAM, marzo de 1955), vol. IX, núm. 7, pp. 4-5 y 16.

Para juzgarlas, no hay que basarse sólo en criterios políticos y pedagógicos; hay que recurrir, principalmente, a los literarios. Se puede aceptar o rechazar determinada “propaganda”, pero no por ello invalidar la obra en que ésta se aposenta. En sí, la demagogia es abominable, ya que, como germen, infecta y pudre a los textos que tienen la desgracia de padecerla. (La demagogia más que invalidar a lo que combate, invalida a la actitud política a que sirve.) Fuentes puede estar “equivocado”, pero su libro no es nocivo; si desde cierta perspectiva es propagandístico, nunca incurre en la demagogia. Es “insincero” únicamente en la medida en que Fuentes es un escritor joven.

El único cuentista al que se parece Carlos Fuentes, y el parecido es poco profundo, es Juan José Arreola: ambos cultivan el cuento de filiación fantástica. En su obra madura, Arreola proviene de Borges y Kafka; Fuentes, de Swift, Poe, y entre los modernos, principalmente, de D. H. Lawrence y Michaux. Arreola está más cerca que Fuentes, si se piensa en los autores que admira, de la tendencia que practica. Los únicos rasgos que aproximan a estos dos cuentistas son la ironía y la protesta. Arreola es un orfebre del lenguaje; Fuentes, un púgil que a golpes somete a las palabras. Los problemas que ambos plantean son de índole no sólo distinta, sino violentamente contraria.

*Los días enmascarados*, primer libro de Fuentes, coloca al lector delante de un cuentista bien dotado: tiene sentido de la armonía, del diálogo; sabe pintar con unas cuantas frases una situación, un personaje; posee la facultad de contar una historia, de urdir una trama, de injertar el plano de la fantasía en el de la realidad.

“Chac Mool”,<sup>187</sup> el cuento más armónico del libro, atestigua lo anterior. Comienza estrictamente apegado a la lógica:

---

<sup>187</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Novaro, 1966), pp. 13-29.

“Hace poco tiempo, Filiberto murió ahogado en Acapulco.”<sup>188</sup> Íntimo amigo de éste, el narrador cree que el percance se debió al agotamiento, a la imprudencia de Filiberto que, de noche, intentó nadar más allá de lo que le permitían sus fuerzas. Hasta aquí todo parece indicar que se trata de un cuento realista que comienza por el final. Poco a poco se conocen los rasgos sobresalientes del protagonista: edad, oficio, gustos, el círculo en que se mueve. Lo que más luz arroja sobre el desenlace son los “apuntes” del propio Filiberto. Con ellos entra en juego el elemento fantástico: primero diluido, después con más fuerza, hasta que por último borra a la realidad, hunde a los lectores en una pesadilla obsesionante.

Un ídolo, Chac Mool, logra convertirse, por momentos, en el personaje principal y dominar a Filiberto. De mero objeto sedente, almacenado en la Lagunilla, pasa a actuar como persona. Un pequeño percance casero, la descompostura de la cañería, origina el desarrollo de la historia. En contacto con el agua, el Chac Mool pierde su rigidez de piedra: “hay en el torso algo de la textura de la carne —cuenta Filiberto—, lo aprieto como goma, siento que algo corre por esa figura recostada.”<sup>189</sup>

El Chac Mool pronto se adueña de la casa y de Filiberto, su único habitante. Éste huye a Acapulco, pensando así librarse de ser tan monstruoso. Lo que parece a primera vista locura del personaje, se trueca, al final del cuento, en realidad, cuando el amigo conduce el cadáver de Filiberto a la ciudad de México:

Antes de que pudiera introducir la llave en la cerradura, la puerta se abrió. Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 22.

olor a loción barata; su cara, polveada, quería cubrir las arrugas; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido.

—Perdone..., no sabía que Filiberto hubiera...

—No importa; lo sé todo. Dígame a los hombres que lleven el cadáver al sótano.<sup>190</sup>

En el cuento se advierten, primero desligados y luego confundidos, dos planos: uno real, verosímil; otro fantástico, improbable. Lo que a primera vista parece absurdo es lo real y viceversa. La historia se ajusta escrupulosamente a la lógica artística. En un cuento de tipo psicológico, el desenlace habría sido diferente: el Chac Mool no hubiese tenido vida propia, existiría simplemente como fantasma en la mente desequilibrada de Filiberto. En un cuento como éste, que pertenece a la literatura fantástica, la solución no podría ser otra que la ofrecida: Filiberto muere a manos del Chac Mool, quien, además de ser el dios del agua, es también el dios del trueno.

“Por boca de los dioses”<sup>191</sup> y “Chac Mool” son dos cuentos gemelos. Estéticamente, el primero es inferior al segundo. Ambos son manifestaciones del mismo mundo, en el que se mezclan, curiosamente, elementos prehispánicos y elementos del México de hoy. Los hombres que pueblan este universo se debaten entre dos teogonías que, en vez de excluirse, se complementan: la azteca y la católica. “El cristianismo —dice Pepe, personaje de Chac Mool—, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos de caridad, amor, y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. Y todo en

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>191</sup> *Ibid.*, pp. 61-79.

México es eso: hay que matar a los hombres para poder creer en ellos.”<sup>192</sup> También afirma: “si no fuera mexicano no adoraría a Cristo. [...]. Llegan los españoles y te proponen adores a un Dios muerto, hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?”<sup>193</sup> Los elementos que forman este mundo, como las culturas que los representan, se hallan superpuestos: abajo lo indígena, soterrado, actuando como supervivencia; arriba, lo occidental, el mestizaje... Los labios que arranca Oliverio de un cuadro de Tamayo, en “Por boca de los dioses”, equivalen al papel que representa el Chac Mool. Labios e ídolo ejercen tiranía sobre Oliverio, el protagonista de “Por boca de los dioses”, y Filiberto. Éste muere, como se ha visto, víctima del dios del agua; aquél, por intervención de Tlazol, diosa de la inmundicia, la fertilidad y la comunión entre los aztecas, quien, persiguiendo los labios que se han superpuesto a los de Oliverio, mata a éste, arrancándole, en un beso, la boca indígena. La tiranía que ejercen el Chac Mool y los labios indígenas simbolizan el empuje de la sangre precortesiana sobre la española, el peso de lo antiguo sobre lo moderno.

En estos dos cuentos se advierten tanto las cualidades como los defectos de Fuentes. Aquéllas se encuentran principalmente en “Chac Mool”; éstos, en “Por boca de los dioses”. De sus méritos ya he hablado, no de sus fallas. En momentos, el lenguaje es excesivo; la extensión de los incidentes que forman la estructura del cuento peca, en ocasiones, de desmedida. En síntesis, debe practicar el consejo de Alfonso Reyes: escribir con los dos extremos del lápiz.

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 18.



En otros cuentos del libro, Fuentes presenta distintos aspectos de su mundo fantástico. La literatura fantástica es una protesta contra la realidad y no, como se cree, una fácil evasión. Al desentenderse aparentemente de la realidad, lo que hace Fuentes es penetrar más en ella, revelar su inconformidad contra los órdenes políticos vigentes. Su protesta toma cuerpo mediante el uso reiterado de la ironía y de la burla. El título del libro es simbólico: el autor va desprendiendo la máscara a cada día, a cada asunto, presentándolo en su faz insólita, la de la verdad.

En 1962, conversé ampliamente con Carlos Fuentes sobre sus libros, sus influencias, sus ideas y sus propósitos. Reproduzco enseguida el trozo que se refiere a su volumen de cuentos.

—¿Los textos que aparecen en *Los días enmascarados* fueron los primeros que escribiste?

—Escribí desde muy niño. A los seis años redactaba crónicas de viaje y cuentos de brujas y fantasmas. El mundo de la segunda realidad siempre me ha apasionado, aunque a veces logre ocultarlo.

—¿Existe continuidad, aunque ésta sea muy leve, entre estos textos de infancia y los que agrupas en el libro de cuentos?

—Creo que sí. Siempre he tratado de percibir, detrás de la apariencia fantasmagórica de las cosas, una realidad más tangible, más maciza que la realidad evidente de todos los días. Esa preocupación es producto de mis lecturas infantiles, muy dadas a gustar autores como Robert Louis Stevenson y Edgar Allan Poe.

—Entre los cuentos de *Los días enmascarados* sobresale el “Chac Mool”. Cuéntame qué estímulos lo originaron y cómo adquirió la materia prima categoría de obra de arte.

—El “Chac Mool” surgió, como numerosas obras literarias, de la lectura de una gacetilla de periódico. Una exposición de arte mexicano visitó Europa en 1952. En ella figuraba el Chac Mool,

dios de la lluvia. Éste, a su paso, produjo tempestades y cataclismos. La gente le ponía centavos en la barriga e inmediatamente se desataba una tormenta espantosa. Los datos de la nota artística enfocaron mi atención en un hecho evidente para todos los mexicanos: hasta qué grado siguen vivas las formas cosmológicas de un México perdido para siempre y que, sin embargo, se resiste a morir y se manifiesta, de tarde en tarde, a través de un misterio, una aparición, un reflejo. La anécdota gira en torno a la persistencia de nuestras viejas formas de vida.

—Una pausa, Carlos. Se impone el deslinde entre dos términos: realidad y fantasía.

—Siempre he creído que toda expresión literaria válida, independientemente de los casilleros en que la alojen, es una expresión de la realidad, ya sea naturalista, realista, fantástica, simbólica, crítica. Si se siguen las correspondencias reales que existen entre las cosas, se llega a un mundo que, en apariencia, también es fantástico. Un ejemplo: el silogismo típico ofrece una realidad evidente, fácil de digerir. Sin embargo, si se colocan lado a lado los elementos reales de la realidad, éstos ofrecen nítidos contornos fantásticos. No hay una construcción lógica de la verdadera realidad, tal como se presenta en la vida. Por el contrario, es ilógica y sólo un esfuerzo intelectual, lógico, le da a esa realidad una semblanza comprensible. La vida cotidiana no está ordenada lógica ni intelectualmente. Entonces, el colocar, uno al lado del otro, elementos de la realidad en apariencia no ligados entre sí crea la fantasía. (Descomponerlos para crear la realidad inteligible constituye otro procedimiento.) La fantasía es una realidad cotidiana más evidente que la realidad creada, que es la realidad que construimos mentalmente y que nos permite vivir, nos permite abandonar esa irreductibilidad lógica que es la vida.

—¿En *Los días enmascarados* están ya presentes los temas que trabajarás en tus obras posteriores?

—Sí, en amplia medida. Aquí aparecen dos temas que siempre me han preocupado: la ciudad de México (tan misteriosa y, en algunos sentidos, tan abominable) y la realidad social del país. Uno y otro temas están allí, enfrentados a las supervivencias del México antiguo. Allí se encuentra, asimismo, mi principal preocupación literaria: la del realismo simbólico. Aspiro a expresarme mediante un realismo que sólo puede ser comprensible y totalizante a través de símbolos, entendidos en su acepción más clara. En el lenguaje vulgar, símbolo y alegoría se entrecruzan, se confunden.

—En un lenguaje preciso, ¿qué diferencias se advierten entre símbolo y alegoría?

—Lo alegórico se refiere a una tabla de verdades preestablecidas, que la alegoría no hace sino parafrasear. Desligada de su tabla de mandamientos, de verdades *a priori*, la alegoría no tiene sentido. Por tales razones, rechazo la alegoría como expresión literaria. Creo que es una forma de conformismo, de mixtificación. El símbolo, en cambio, es una referencia a algo que está en duda, a algo que se busca. Es un intento de encontrar la verdad.

—Volvamos a las “constantes” temáticas de tu obra.

—Ciertos temas y preguntas me han acompañado en mi corta vida de escritor. Entre ellos, el tema de la libertad. En *Los días enmascarados*, la libertad está vista en uno de sus aspectos: como fatalidad irracional. En *La región más transparente*, se encara como necesidad histórica y social. En *Las buenas conciencias*,<sup>194</sup> aparece como un fracaso de la rebelión individual. En *La muerte de Artemio Cruz*, es, al mismo, tiempo, azar, libre albedrío y necesidad.

—¿El “realismo simbólico” otorga a tus novelas rasgos que las distinguen de las escritas, entre nosotros, en años anteriores?

---

<sup>194</sup> Carlos Fuentes, *Las buenas conciencias* (México: FCE, 1959).

—A los escritores de mi generación se nos planteó, frente a ciertas herencias que recibimos, el problema de cómo superar la novela realista, naturalista, de tesis, sin verdadera validez literaria, y, al mismo tiempo, cómo superar el ejercicio artificial del arte por el arte. Personalmente, resolví el problema con lo que llamo realismo simbólico. Quizá se pueda afirmar, y la clasificación es arbitraria, que se escriben únicamente tres tipos de novelas: las que cobran sentido mediante referencias y alusiones que provienen del mundo exterior (la novela naturalista); las que sólo existen para sí y se consumen a sí mismas (las de Robbe-Grillet, por ejemplo); y las grandes novelas, aquellas que tienen, al mismo tiempo, una validez interna dentro de su estructura novelística y una validez externa, es decir, que la tabla de realidad externa sólo tiene validez en función de la novela misma, y viceversa. Es éste el tipo de novela que me interesa escribir.

—Recuerdo, entre los textos que figuran en *Los días enmascarados*, “En defensa de la Trigolibia”.

—Es una especie de sátira sobre la retórica contemporánea. No posee otro sentido. Esta retórica tiende a reducir las cosas al absurdo.

—Advierto, en ella, la huella de Orwell.

—Sí; por esos días, leí y releí al autor de *Animal farm*.

—Un cuento que no llamó la atención, mereciéndola, es aquel en que narras los años de locura de la emperatriz Carlota (“Tlactocatzine, del jardín de Flandes”). Reúne elementos imaginativos y realistas. Es, hasta cierto punto, una síntesis de ambos caminos. ¿Este texto tiene importancia para ti?

—Es un texto importante no sólo dentro de *Los días enmascarados*, sino en el conjunto de mi obra y mis preocupaciones. En él, intento recrear la historia, sin caer en los vicios propios del reportaje sobre el pasado. El pasado aparece allí como nostalgia, como espíritu que actúa sobre el presente e influye en las

proporciones, las texturas y el habla. Es un cuento sobre la perseverancia del amor a través de los años. Este tema lo vuelvo a tratar en mi novela corta: *Aura*.<sup>195</sup>

—Visto desde 1962, ¿qué importancia tiene para ti, tanto en tu obra como en el contexto de las narraciones escritas por jóvenes, *Los días enmascarados*?

—Es difícil responder a esta pregunta. Procuró no pensar en los textos que he escrito. Deseo que mis libros, una vez concluidos, vivan por sí mismos. Que encuentren, si ello es posible, su propio destino.

—¿Te avergüenzas de los textos que allí reúnes?

—No, de ninguno.

—¿Técnicamente, te parecen válidos?

—Sí. Sin embargo, creo que en ellos hay fallas, fallas elementales de expresión; también, errores de sintaxis.<sup>196</sup>

## Dos mujeres

La bibliografía de Elena Garro es escasa.<sup>197</sup> Ha publicado un libro de pequeñas obras de teatro: *Un hogar sólido* (1958).<sup>198</sup> En revistas y periódicos —nacionales y extranjeros— se encuen-

---

<sup>195</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, pp. 427-430. *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 535-538. Carlos Fuentes, *Aura* (México: ERA, 1962).

<sup>196</sup> Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, pp. 431. *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 538.

<sup>197</sup> La bibliografía de Garro era escasa hacia 1964, cuando Carballo publica *Cuento mexicano del siglo XX*. Más tarde, aquélla editaría más de quince títulos. Véase Marcela del Río y otros, *Baúl de recuerdos. Homenaje a Elena Garro*, ed., prel., pról. y bibl. de Mara L. García y Robert K. Anderson (Tlaxcala: UAT, 1999), pp. 155-156.

<sup>198</sup> Elena Garro, *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958).

tran cuentos y piezas suyos. Si Elena Garro llega tardíamente al público lector —a los 38 años—, llega dueña de un oficio, de un lenguaje poético y eficaz, de una sabiduría poco frecuente para construir sus obras. Con su novela *Los recuerdos del porvenir* (1963),<sup>199</sup> se coloca entre nuestros “grandes” escritores. El mundo que rescata en cuentos, obras de teatro y novela es *absolutamente* distinto del que acostumbran los prosistas mexicanos.

La realidad de sus cuentos, desdibujada, afantasmada, permite a Elena Garro dejar de lado el realismo crítico e internarse por los peligrosos laberintos del realismo mágico. Al desechar la certificación naturalista de los hechos, se toma libertades que escandalizarían a prosistas a ras de tierra.

Desde las primeras líneas del cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas”,<sup>200</sup> el lector pierde su mundo razonable y se instala —lo instalan— en un mundo en el que todo es posible, por obra y gracia de la imaginación. En este texto, la poesía es dinámica, va más allá de las palabras, condiciona los actos y modifica las personas.

Guadalupe Dueñas posee un mundo y un estilo extraños. Los textos de *Tiene la noche un árbol* (1958)<sup>201</sup> se parecen más, en su estructura, a las *prosas* que a los *cuentos*. La autora confía más en las sugerencias del lenguaje que en los sucesos que describe, o sea, cree más en la poesía que en el cuento. Y así escribe, de acuerdo con sus creencias. En su mundo, se mezclan la aspereza y la ternura, el deseo y la frustración. Cuando la realidad le es intolerable, la sustituye por otra del tamaño de sus apetencias —y la sustitución la consigue me-

---

<sup>199</sup> Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (México: Joaquín Mortiz, 1963).

<sup>200</sup> Elena Garro, *La semana de colores* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964), pp. 7-33.

<sup>201</sup> Guadalupe Dueñas, *Tiene la noche un árbol* (México: FCE, 1958).

diante el uso de símbolos que oponen la vida humana y la vida animal. Al darse cuenta de la infelicidad de sus criaturas, Guadalupe Dueñas añora la pureza y el gozo con que viven las especies inferiores.

### Emilio Carballido

*La caja vacía* (1962)<sup>202</sup> es el tercer título de prosa narrativa que publica Emilio Carballido. (En 1956 y en 1958, publicó, respectivamente, dos novelas cortas: *La veleta oxidada* y *El Norte*.<sup>203</sup> Ambas obras fueron, en su momento, los mejores libros dentro de este campo.) *La caja vacía* reúne diez cuentos, dados a conocer, casi todos, en suplementos culturales, revistas y antologías. Todos ellos están inscritos en el mismo paisaje –vivo o recordado– y cuentan historias que ocurren a personajes de parecida psicología. Los seres humanos que aquí aparecen viven en la provincia, en el estado de Veracruz. Próximos a la naturaleza, apegados a tradicionales normas de conducta sencillas y un tanto mojigatas; plácidos como el monótono discurrir del tiempo en sus pueblos y pequeñas ciudades, las virtudes, en ellos, son mayores que los vicios. Respetan las convenciones sociales, pero también respetan la integridad física y moral de sus semejantes. En términos absolutos, su sencillez tiene la apariencia de la bondad. Se trata de hombres, mujeres y niños de *buena fe*: viven de memoria la misma vida que vivieron sus progenitores. Por supuesto que no son árcades ni viven en una Arcadia. Son capaces de adquirir pasiones y de consumirse en ellas. Padecen estrecheces

---

<sup>202</sup> Emilio Carballido, *La caja vacía* (México: FCE, 1962).

<sup>203</sup> Emilio Carballido, *La veleta oxidada* (México: Los Presentes, 1956). *El Norte* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958).

económicas y suelen ser víctimas de la inoperante división de la sociedad en clases y subclases. Pese a ello, su pobreza es digna; su humillación, llevadera. Reñida con el utilitarismo, su mentalidad linda con el sueño y, en veces, desprecia la vigilia. En general, son auténticos seres humanos; en particular, eficaces muestras de cómo se vive en la provincia —en una provincia que no es tartamuda ni acartonada.

En cierto sentido, *La caja vacía* es una novela dividida en diez capítulos. Cada cuento descubre un aspecto, ilumina una zona, devela determinados problemas de convivencia de un mundo en donde la geografía pesa más que la historia. Novela de un solo personaje —la tierra—, las criaturas cuentan en ella como incidentes de la anécdota. El mundo que allí se revela al dar vuelta a las páginas hiere preferentemente los sentidos de la vista, el oído y el tacto. Desde otro punto de vista, *La caja vacía* es una obra de teatro dividida en diez cuadros. Aquí, leer equivale a ver y a oír, a aplaudir. Cuento, novela o teatro, *La caja vacía* es un libro excelente. Excelente por varias razones: 1) Carballido domina conjuntamente las dos premisas básicas de la prosa narrativa: la narración y la descripción. 2) Quien sabe narrar es difícil que no sepa poner palabras acertadas en la boca de sus criaturas. Los diálogos de Carballido son directos, sugerentes y, en todo momento, consecuentes con el carácter de los personajes. 3) Personaje que sabe hablar —no de acuerdo con la gramática, sino con el *tono* de la obra— es un ser de tres dimensiones: deja atrás la letra impresa y halla acomodo en la vida. 4) Y por si estas razones fuesen insignificantes, Carballido conoce y practica la técnica de la composición narrativa. Los diez cuentos que agrupa en este libro están estructurados de acuerdo con las características del escenario donde se desarrollan y de acuerdo, también, con el modo de ser y actuar de los personajes. En consecuencia, su arquitectura está más próxima a la tradición que a las novedades de última



hora: presentan personajes, enuncian el conflicto, lo desarrollan y, a la postre, lo resuelven. (Si el conflicto no tiene solución, u ofrece varias, la estructura del cuento no se cierra.) Por encima de todas estas razones, Carballido es un escritor.

### Tres cuentistas

En 1954, apareció la primera novela de Alberto Bonifaz Nuño, *La cruz del Sureste*,<sup>204</sup> y la crítica no advirtió sus méritos. En ella, Bonifaz demostraba pericia y eficacia literarias poco comunes entre los escritores de su edad. La arquitectura –innovadora, sin caer en la pedantería–, la forma de infundir vida a sus criaturas –casi todas ellas *posibles*, sueltas, *vivas*–, la sencillez del estilo –que no equivalía a ingenuidad ni a incultura– hicieron creer que su camino dentro de la ficción era la novela. De entonces acá no se ha editado ninguna otra novela suya. En cambio, a finales de 1959, apareció su primero y hasta ahora único libro de cuentos, *Juego de espejos*.<sup>205</sup> Este nuevo título tampoco *ha entusiasmado* a la crítica. Tal vez el silencio en torno a su obra se deba a razones extraliterarias: Bonifaz es un solitario que vive ajeno a los pequeños intereses de nuestra política literaria. No posee amigos –el *cuatachismo* es uno de los vicios de nuestra crítica– que pregonen sus excelencias.

Creo, ateniéndome a estos dos libros suyos, que es un novelista *natural*<sup>206</sup> y un cuentista *artificial*.<sup>207</sup> Esta afirmación, que

---

<sup>204</sup> Alberto Bonifaz Nuño, *La cruz del Sureste* (México: FCE, 1954).

<sup>205</sup> Alberto Bonifaz Nuño, *Juego de espejos* (México: Imprenta Universitaria, 1959).

<sup>206</sup> Alberto Bonifaz Nuño, *Las cinco ciudades* (México: FCE, 1969).

<sup>207</sup> Alberto Bonifaz Nuño, *El último castillo* (México: UNAM, 1972). *El alba de oro* (México: UNAM, 1980).

se refiere a su temperamento como escritor y no al mérito artístico de sus obras, no invalida —ni trata siquiera de apuntarlo— las excelencias de algunos de sus cuentos. Atestigua, únicamente, que posee mayor habilidad para el análisis que para la síntesis.

*Juego de espejos*, libro admirable en algún sentido, tiene mayor importancia para el autor que para el lector. Está creado a la manera de un literato y no a la manera de un escritor. Fue escrito por Alberto Bonifaz Nuño y está destinado a un lector que, por culto e inteligente, se ha convertido en un inconforme: Alberto Bonifaz Nuño. Es el libro que un autor escribe para demostrarse que puede dominar técnicas y estilos diferentes a los habituales. En este sentido, si mi apreciación es correcta, el resultado es coherente con los propósitos: Bonifaz Nuño domina, como pocos entre los de su generación, los secretos del oficio. Es justo decirlo: en cada uno de sus cuentos se impone problemas y trampas distintos, y de unos y de otras sale ileso.

Los cuentos que reúne en este libro —once en total— están inscritos en una sola atmósfera: aquella en la que la realidad se confunde con la imaginación, la salud con la enfermedad y la vigilia con el sueño. Carlos Valdés calificó el ambiente de estos cuentos de expresionista.<sup>208</sup> Y en efecto, es expresionista. No es la naturaleza la que modela a los personajes; son éstos los que se proyectan en la naturaleza, la modifican, la anulan e implantan, tras el derrumbe de las *exterioridades*, su desmesurado subjetivismo. Priva en ellos el tiempo psicológico; del espacio quedan solamente los escombros. Los personajes, caóticos, carecen algunas veces de identidad. El libro es un laboratorio en el que se ensayan nuevas fórmulas. No importa el resultado, lo que vale es el experimento en sí mismo.

---

<sup>208</sup> *México en la Cultura* (México, Novedades, 1959), núm. 563.

¿Qué encuentra el lector en este libro? Creo que poco, casi nada. Al diluirse las anécdotas, al desdoblarse los personajes, al convertirse cada cuento en un pequeño laberinto, su interés decrece. Aun para el crítico, la lectura de *Juego de espejos* es ardua, agotadora. La ingenua pregunta que uno formula a cada instante, “¿y luego, qué va a ocurrir?”, aquí no tiene valor. En su lugar, uno se dice: “¿cómo va a resolver Bonifaz este problema?” El interés reside en la manera como el autor supera problemas y trampas.

De *Juego de espejos* me gustan tres cuentos: “La imagen y el tiempo”, “La solterona” y “La cachucha de armiño”.<sup>209</sup>

En *Los falsos rumores* (1955),<sup>210</sup> Gastón García Cantú agrupa diecisiete cuentos, que describen otros tantos aspectos de la vida provinciana. Su provincia no es “mansa” y “sedeña” como la de la mayoría de los escritores folklóricos: es una provincia sencilla en apariencia y en el fondo, complicada, una provincia lenta, estática, meditativa y, sobre todo, hipócrita. (El ritmo de los cuentos reproduce esta modorra de la voluntad y de los instintos.) Los personajes de este mundo están retratados en los momentos que revelan su carácter y sus propósitos —carácter y propósitos que conforman y explican este mundo estrecho y sórdido. *Los falsos rumores* es un libro amargo: la mentira triunfa sobre la verdad, la simulación y la crueldad sobre sus respectivos contrarios.

En 1955, Edmundo Valadés reunió sus cuentos en *La muerte tiene permiso*. De entonces acá, lo ha reimpresso en varias ocasiones, corregido y aumentado. El mundo que allí ofrece es amplio y generoso. Las anécdotas están tomadas de la realidad inmediata. En casi todos los cuentos, la técnica es

---

<sup>209</sup> Bonifaz Nuño, *Juego de espejos*, pp. 7-18, 115-128 y 129-146, respectivamente.

<sup>210</sup> Gastón García Cantú, *Los falsos rumores* (México: FCE, 1955).

tradicional: Valadés se concreta a narrar cronológicamente los hechos, hasta alcanzar el clímax, y luego los remata con un final sorpresivo. Eso es todo.

### La frivolidad

Jorge López Páez es uno de nuestros escritores más constantes. Divide su tiempo entre el cuento y la novela. Su obra más afortunada es hasta ahora una novela, *El solitario Atlántico* (1958).<sup>211</sup> En ella, la visión mágica del mundo equilibra su inseparable actitud irónica. Si la ironía y el humor son ingredientes que no abundan en las despensas de nuestros escritores, López Páez los acapara con avidez de usurero. Después, a manos llenas, los usa en casi todos sus textos. Si muchos de nuestros narradores pecan por ausencia de humor, López Páez peca por exceso: el humor y la ironía inundan las anécdotas de sus cuentos e impiden que los personajes asuman categoría de auténticos seres humanos.

A mi juicio, tal ocurre en *Los invitados de piedra* (1962).<sup>212</sup> De sus ocho cuentos, cinco no pasan de ser caricaturas de valor más o menos dudoso. La ironía para en frivolidad y el humor, en tontería.

De este desastre, se salvan tres cuentos: “Josefina Escobedo”, “Después del baño” y “Para Emilia”.<sup>213</sup> El primero, probablemente el más bello del volumen, es la radiografía de una “dama del gran mundo”. Sus mejores años, vividos durante la dictadura de don Porfirio, forjan su personalidad y sus hábitos. La forma de vida que surge después apenas altera sus

---

<sup>211</sup> Jorge López Páez, *El solitario Atlántico* (México: FCE, 1958).

<sup>212</sup> Jorge López Páez, *Los invitados de piedra* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962).

<sup>213</sup> *Ibid.*, pp. 31-38, 39-50 y 113-120, respectivamente.

ideas y sus costumbres. La anécdota comienza en el momento en que Josefina se da cuenta de que es una mujer acabada. El cuento se reduce a describir ese momento. La penetración psicológica de López Páez es aquí admirable. “Después del baño” cuenta una historia en la que los personajes femeninos se sirven de todos los medios para ingresar a la clase media. El personaje principal, sin embargo, es Manuel, joven reservado, de tendencias homosexuales. Enamorado de Carlos Ortiz, soporta y participa en las infidelidades que con mujeres éste le comete. Su drama da fuerza a la historia. Las dos mecanógrafas que intervienen en él no intuyen, siquiera, el incidente en que han participado. “Para Emilia” confronta la vida que pudo vivir la protagonista y la que vive. Contrapone el amor y la tranquilidad. Emilia opta por la segunda y, sin embargo, añora delicias que nunca pasaron de su imaginación. Los símbolos se distinguen en este texto por su eficacia.

*Los invitados de piedra* es una obra precipitada e inmadura, superior, sin embargo, a sus dos libros anteriores de cuentos: *El que espera* (1950) y *Los mástiles* (1955).<sup>214</sup> Pese a que aún no aprende a escribir y a ordenar sus materiales, López Páez es un narrador.

### Indianismo e indigenismo

A finales de los años cuarenta, los narradores vuelven a interesarse por el indio como personaje y por sus problemas como asuntos para sus obras. Entre los escritores “indigenistas” figuran Rosario Castellanos y Eraclio Zepeda.

---

<sup>214</sup> Jorge López Páez, *El que espera* (México: Col. Ícaro, 1950). *Los mástiles* (México: Los Presentes, 1955).

Concha Meléndez, la ensayista puertorriqueña, distingue, al hablar de obras que recrean el mundo indígena, dos actitudes violentamente antagónicas entre sí: la *indianista*, que idealiza al aborígen, y la *indigenista*, que lo afronta tal cual es. La primera actitud, que escamotea la realidad y los problemas humanos, invalida su propósito reivindicador: ni documento ni obra de arte, encuentra sitio en el reino de las *buenas acciones*; la segunda, que conjuga vida y arte, suele cumplir lo que se propone: entrega al lector *indios* que viven en el papel y al mismo tiempo en las condiciones desventajosas en que los coloca la condición de *extranjeros* en su propia tierra.

En la narrativa mexicana del siglo XX, se dan, sucesivamente, ambas actitudes. En la década de los años treinta, surge un grupo de novelistas que exalta al indígena, se condele de sus infortunios y se demora en sus *costumbres extravagantes*. Veinte años después, sus novelas han perdido color y sabor; resultan *exóticas*. Literatura en blanco y negro, describe la lucha sin cuartel y en todos los frentes entre los explotadores –blancos y mestizos– y los explotados –los *pobrecitos indios* merecedores de una suerte menos adversa. A partir de 1948 –año en que aparece *Juan Pérez Jolote*,<sup>215</sup> de Ricardo Pozas–, cuentistas y novelistas ven al indígena como problema humano y, al mismo tiempo, como problema artístico. Ese año surge nuestra verdadera literatura indigenista, surge el indio en profundidad, dueño de una peculiar psicología y habitante de una *circunstancia* en que los árboles, contra lo que se piensa, sí permiten ver el bosque. El indio ya no es, a partir de ese momento, un ser folklórico: es un ser humano que exige –con la timidez propia de los grupos no asimilados al modo de vida imperante– igualdad de derechos y de obligaciones.

---

<sup>215</sup> Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote* (México: “Acta Antropológica”, 1948).

Acerca de estas dos actitudes, que se observan en nuestra literatura de tema indígena, conversé con Joseph Sommers, estudioso norteamericano que prepara un amplio estudio sobre el indio en la prosa mexicana.<sup>216</sup> En seguida reproduzco nuestro diálogo.

—¿Cuáles son las características de los novelistas mexicanos que en los años treinta tratan el tema indígena?

—Quiero referirme a tres de los escritores más representativos: Gregorio López y Fuentes (*El indio*, 1935),<sup>217</sup> Mauricio Magdaleno (*El resplandor*, 1937)<sup>218</sup> y B. Traven, extranjero misterioso, quien escribió una novela de amplia influencia, *La rebelión de los colgados* (1938).<sup>219</sup> Ellos son los novelistas más representativos, aunque podría mencionar a algunos otros. En general, se puede decir que sus novelas se escribieron con un propósito redentor. Estos autores miraron al indio con simpatía, y ateniéndose a su condición miserable formularon una protesta en sus libros contra las personas que los explotan. Esta protesta la enfocaron desde los puntos de vista social y económico. Se puede decir que en sus novelas se supedita la anécdota y la caracterización de los personajes a la postura ideológica. Estos novelistas partían de un esquema ideológico: sus novelas ejemplifican detalladamente sus puntos de vista. Ninguno de los tres conocía en forma profunda al indígena.

—En 1934, Lázaro Cárdenas ocupa la presidencia de la República. Su plan de gobierno transforma al país en todos los órdenes. Entre sus preocupaciones fundamentales figura el problema

---

<sup>216</sup> Joseph Sommers, *After the storm, landmarks of the modern mexican novel* (Albuquerque: University of New Mexico, 1968).

<sup>217</sup> Gregorio López y Fuentes, *El indio* (México: Eds. Botas, 1935).

<sup>218</sup> Mauricio Magdaleno, *El resplandor* (México: Eds. Botas, 1937).

<sup>219</sup> B. Traven, *La rebelión de los colgados* (México: 1938).

indígena. ¿Hasta qué punto López y Fuentes y Magdaleno trataron de poner en práctica las ideas de Cárdenas acerca de la rehabilitación de este grupo humano?

—Dudo que trataran explícitamente de poner en práctica la plataforma política de Cárdenas. Sin embargo, creo que tenían conciencia del movimiento indigenista, que por esos años alcanzó difusión y popularidad entre el pueblo y los intelectuales. Supongo que el mayor influjo proviene del movimiento muralista. Los pintores de esa Escuela, conscientes del papel del indio en la vida mexicana, influyeron en los novelistas de la edad de Magdaleno y López y Fuentes.

—A tu juicio, ¿qué aportan estos novelistas a las letras mexicanas?

—La aportación del grupo de novelistas de los años treinta no fue totalmente negativa. Puso de manifiesto ante el público lector la condición lamentable del indio. Literariamente, sus obras no son las más altas que se han escrito en México.

—En 1948, se publica por primera vez *Juan Pérez Jolote*, de Ricardo Pozas. A partir de entonces, aparecen obras que tratan el tema indígena desde un punto de vista narrativo distinto. ¿Cuáles son las obras sobresalientes que produce esta segunda etapa de nuestra prosa indigenista?

—Los mejores libros que tratan este tema tienen como escenario el estado de Chiapas. Enumero los principales: *Juan Pérez Jolote* (1948), de Pozas, *El callado dolor de los tzotziles* (1948),<sup>220</sup> de Ramón Rubín, *Balún Canan* (1957),<sup>221</sup> de Rosario Castellanos, *Los hombres verdaderos* (1959),<sup>222</sup> de Carlo Antonio Castro, *Benzulul* (1960),<sup>223</sup> de Eraclio Zepeda, *Ciudad*

---

<sup>220</sup> Ramón Rubín, *El callado dolor de los tzotziles* (México: Ed. del Autor, 1948).

<sup>221</sup> Rosario Castellanos, *Balún Canan* (México: FCE, 1957).

<sup>222</sup> Carlo Antonio Castro, *Los hombres verdaderos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959).

<sup>223</sup> Eraclio Zepeda, *Benzulul* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960).



*Real* (1960),<sup>224</sup> de Rosario Castellanos, *La culebra tapó el río* (1962),<sup>225</sup> de María Lombardo de Caso, y *Oficio de tinieblas* (1962),<sup>226</sup> de Rosario Castellanos.

—Háblame de los rasgos distintivos de las novelas y cuentos que integran lo que tú llamas el “Ciclo de Chiapas”.

—A diferencia de la generación anterior, a estos escritores les preocupa el estilo y la estructura de sus textos. Son contemporáneos —y esto es muy importante— de los novelistas que escriben hoy en las distintas partes del mundo. Saben crear personajes verdaderos, posibles —lo que resulta muy difícil tratándose de seres de mentalidad y costumbres tan distintas. En *Oficio de tinieblas* y en *Benzulul* aparecen, por primera vez en la literatura mexicana, personajes indígenas bien contruidos, vistos dentro de su propia cultura y, al mismo tiempo, con rasgos universales que se pueden entender en cualquier país. Se advierte en ellos la influencia de la antropología: esta ciencia les ha permitido dejar atrás el pintoresquismo y el folklore. La antropología les ha permitido entrar a la psicología, las creencias y la realidad —medio fantástica, medio terrenal— del mundo indígena.

—¿Se parece el indio de carne y hueso al indio que comparece en estas obras narrativas?

—El indígena real aparece tal cual es en estos cuentos y novelas. La realidad que describen los narradores no se queda en la superficie, penetra hasta los dominios del mito, que aún hoy es vigente en la vida indígena. Presentan estos narradores una realidad en la que se mezclan lo fantástico y lo real de una

---

<sup>224</sup> Rosario Castellanos, *Ciudad Real* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960).

<sup>225</sup> María Lombardo de Caso, *La culebra tapó el río* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962).

<sup>226</sup> Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas* (México: Joaquín Mortiz, 1962).

manera muy distinta a como se mezclan estos elementos en la vida del mestizo mexicano. Se trata de una realidad más profunda que la que retratan los narradores indigenistas de los años treinta.

—¿Se puede establecer un común denominador entre los escritores mexicanos que tratan el tema indígena y los escritores hispanoamericanos que escriben sobre este mismo tema?

—Se puede mencionar a varios autores hispanoamericanos que a base de las nuevas influencias —a base de acentuar la estructura novelística y conocer a fondo la antropología— tratan el mundo indígena de una manera similar a la que emplean los nuevos narradores mexicanos. Esta nueva actitud aparece en 1949 con *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias. Se observa en las novelas de José María Arguedas (no en sus novelas tempranas, sino en sus novelas más recientes) y en una novela de Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre* (1959), donde se resume la herencia indígena y se describe cómo esta herencia se refleja en la vida de hoy del Paraguay. La prosa narrativa indigenista ha alcanzado en Hispanoamérica su mayoría de edad.

### Castellanos y Zepeda

Rosario Castellanos alcanzó en 1960, a los 35 años, una madurez que otros escritores alcanzan a los 50. En la poesía, en el cuento, en la novela, en el ensayo y en la crítica se desenvuelve con seguridad. (Pese a los evidentes valores de su prosa, prefiero sus poemas: en ellos alcanza sus mejores momentos, algunos de los mejores momentos de la poesía mexicana de nuestros días.) Su primer libro de cuentos, *Ciudad Real*, está dividido en tres secciones: en una comparecen exclusivamente indígenas, en otra, blancos y, en otra más, se ofrecen muestras de la convivencia de los dos grupos. Deja atrás el folklore, la etnología, las fáciles tipificaciones que dividen a los

personajes en dos bandos: los *buenos* y los *malos*. Mediante el empleo de rigurosos recursos artísticos, logra dar a sus textos una dimensión social, difícil de encontrar entre los escritores mexicanos. Además de cuentos, son eficaces documentos acerca de la vida de los indígenas que habitan en las proximidades de San Cristóbal –Ciudad Real–, en el Estado de Chiapas.

Si como poeta en renglones cortos no sobresale (véase *La espiga amotinada*, 1960),<sup>227</sup> Eraclio Zepeda sí se distingue entre los jóvenes cuentistas. En *Benzulul*, sorprende su habilidad idiomática: emplea un lenguaje que, en apariencia, es el que habla determinado grupo indígena y que, en realidad, sólo es *real* en sus cuentos. Posee el don del idioma: con unas cuantas palabras caracteriza a un personaje, crea una atmósfera, da vida a una situación dramática. Sus imágenes y sus metáforas no desmerecen ante las de Revueltas o las de Rulfo, dos de nuestros grandes poetas en prosa. No es efectista y estetizante como Rulfo, ni pesimista como Revueltas: es un joven que ve con amor y solidaridad los problemas humanos. Como los de *Ciudad Real*, sus cuentos son obras de arte y también documentos.

### Emma Dolujanoff

Los balances bibliográficos de años recientes han demostrado, entre otras minúsculas evidencias, las siguientes: la preponderancia creciente de la ficción sobre la poesía y el advenimiento a las letras de considerable número de mujeres. Una y otra evidencias hallan en Emma Dolujanoff y en su libro *Cuentos del desierto* (1959)<sup>228</sup> nueva y eficaz comprobación.

---

<sup>227</sup> *La espiga amotinada* (México: FCE, 1960).

<sup>228</sup> Emma Dolujanoff, *Cuentos del desierto* (México: Eds. Botas, 1959).

Emma Dolujanoff se inicia con este título en la literatura narrativa. (En 1961, publica una novela, *Adiós, Job*.)<sup>229</sup> Entre las jóvenes escritoras –con la sola excepción de Rosario Castellanos–, su obra es una de las más significativas. En tanto que algunas de ellas se entretienen en vacuas piruetas mentales e inciden en el terreno autobiográfico, Emma Dolujanoff abre inteligencia y sentidos al mundo: cuenta lo que ocurre más allá de su persona. Conoce, por otra parte, el sentido de la medida: relata historias de indios y no los idealiza; plantea el problema de la injusticia y no desciende a la demagogia; se adentra en sus costumbres y salva el peligroso escollo del folklore; transita por los dominios de la etnología y no pierde de vista los valores literarios.

*Cuentos del desierto* reúne once textos ubicados en una misma geografía –los pueblos de Sonora que habitan los indios mayos– y en una misma atmósfera. De los once, siete están escritos en primera persona; los otros cuatro los refiere la propia autora. Libro vertebrado, compacto, construye un mundo autosuficiente, en el que los personajes se mueven con soltura. Emma Dolujanoff comprende a sus criaturas y las ve –hasta donde su condición de extraña se lo permite– desde dentro.

Sus cuentos no son indianistas ni indigenistas; son, llanamente, cuentos de hombres y mujeres con determinadas características étnicas y psicológicas. No intentan adquirir categoría de documentos ni de alegatos sociales. En otro sentido, en el técnico, tampoco tratan de deslumbrar mediante la aplicación de “audaces” procedimientos de estilo y estructura. Si no encajan en la literatura de vanguardia, tampoco encuentran acomodo en la tradicional literatura realista-costumbrista.

Otras virtudes. Sus cuentos poseen doble plano de significación: el externo y el simbólico. El uno configura al pie de la

---

<sup>229</sup> Emma Dolujanoff, *Adiós, Job* (México: FCE, 1961).

letra la realidad de la conducta, el valor social del lenguaje, la impávida presencia de la naturaleza; el otro delimita la oscuridad fangosa de las distintas capas de la conciencia. Aquél dice *cómo son* las cosas y los seres, los actos; éste —lenguaje delirante— *cómo deberían* ser objetos y personas, si éstas pudiesen realizarse plenamente.

En los *Cuentos del desierto* se amalgaman el ver y el sentir de la mujer con la voluntad de forma del hombre. Emma Dolujanoff —y tal vez sean virtudes masculinas— huye de la digresión, de la empalagosa ternura, de la sutileza decorativa, del uso y abuso de la imagen y la metáfora; el humor, con el que balancea la ternura, tampoco es femenino: participa de lo macabro, de la bilis negra, del horror sonriente. En ella, el humorismo es una violación de objetos, creencias y costumbres revestidos de autoridad. (El humor femenino es de otra consistencia, de distinto peso específico.) Una última virtud: en sus cuentos no existe el “tremendismo”, el efectismo estetizante. Todos sus trucos —que los hay como en toda obra literaria— son lícitos, de buena ley.

*Cuentos del desierto* muestra a una escritora que si en momentos titubea, en otros acierta plenamente. Sobresalen cuatro de los once textos: “Arriba del mezquite”, “Llano grande”, “La Historia de Tatán” y “Toribio Chacón”.<sup>230</sup>

### Tomás Mojarro

Otro cuentista bien dotado es Tomás Mojarro, autor de un único libro de narraciones breves, *Cañón de Juchipila* (1960).<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Dolujanoff, *Cuentos del desierto*, pp. 79-92, 113-125, 127-136 y 153-174, respectivamente.

<sup>231</sup> Tomás Mojarro, *Cañón de Juchipila* (México: FCE, 1960).

Autodidacta, cursó sus años de aprendizaje como escritor en los textos de los autores rusos de principios de siglo, en la obra de William Faulkner y en los cuentos de Juan Rulfo. Este libro, *Cañón de Juchipila*, atestigua las lecturas de su autor y deja entrever, asimismo, su talento narrativo.

Escritor en estado natural cuando inaugura su bibliografía, en cinco años Mojarro recorre la distancia que existe entre la ingenuidad y la malicia, entre la incultura y la sapiencia. Su segundo libro, *Bramadero*,<sup>232</sup> aparecido en 1963, pone ante los ojos del lector y del crítico a un nuevo Mojarro. En esta novela, ya no están presentes los influjos de Faulkner y Rulfo. La frondosidad que agobiaba al libro de cuentos tampoco se halla presente. Mojarro dejó atrás el tremendismo, el culto a la imagen y la metáfora, la adjetivación innecesaria, la crudeza gratuita. Concibió y realizó *Bramadero* ateniéndose a un riguroso plan de trabajo. Su estilo, más rico y menos ampuloso, le permitió contar con limpieza y eficacia una historia que recuerda, en más de un momento, las anécdotas de sus cuentos. Temática y atmosféricamente, existe continuidad entre *Cañón de Juchipila* y *Bramadero*; estilísticamente, hay una gran distancia entre uno y otro. Con *Bramadero* ingresa Mojarro a la breve lista de los jóvenes de quienes se espera que produzcan obras apreciables.

La conversación que reproduzco enseguida recoge sus juicios acerca de algunos de nuestros escritores más significativos; también recoge sus opiniones sobre los autores que han influido en su obra.

—Se ha dicho que en tu primer libro se notan dos influencias poderosas: la de Rulfo y la de Faulkner.

---

<sup>232</sup> Tomás Mojarro, *Bramadero* (México: FCE, 1963).

—Es verdad. Faulkner es uno de los escritores que más admiro. Conozco su obra más o menos bien. Releyendo antiguos papeles, me da risa ver que en ellos parezco un Faulkner de tepalcate. En cuanto a Rulfo, leí y releí sus cuentos, y algo —mucho— de ellos pasó a mis textos.

—¿Qué admirabas más en la obra de Rulfo, por esos años?

—Leí sus cuentos con fervor. Me gustaba que los críticos me incluyesen entre sus discípulos. Y es que, probablemente, existen entre Rulfo y yo algunas afinidades. Las anécdotas de mis cuentos se parecen a las que cuenta él en los suyos. Yo se las oí a mi padre y a la gente de Jalpa; Rulfo quizá se las oyó a sus parientes y a los viejos campesinos de su pueblo. Cuando leí sus cuentos, reconocí mis temas y me sentí deslumbrado por la manera en que los contaba. Ante todo, Rulfo vale por la forma, por la técnica.

—¿Llegaste a identificar a Rulfo y a Faulkner o eran para ti dos autores absolutamente distintos?

—Absolutamente distintos. Esto se debía, por supuesto, a mi falta de olfato, a mi inexperiencia.

—A diez años de distancia, ¿cómo juzgas la obra de Rulfo?

—Subsiste mi admiración de escritor principiante. Releo sus libros y cada vez me parecen más admirables. La vez más reciente que los releí, lo hice con lápiz bicolor en mano. Casi no encontré errores. Advertí una que otra inexactitud, uno que otro descuido. Ahora, me gusta más *Pedro Páramo* que *El llano en llamas*. El clima de su novela, sus procedimientos, su lenguaje, sus criaturas le dan un valor único entre nuestras obras narrativas. En sus cuentos y en su novela, Rulfo deja atrás el costumbrismo, el “sabor de la tierra”, la aparente mansedumbre de la vida provinciana. En *Pedro Páramo*, veo el verdadero campo, los barbechos, el sol, el tremendismo que se desata cuando despiertan los instintos, el alcohol, las supersticiones. Veo un mundo redondo, perfecto, vivo.

—Algo más sobre Rulfo. ¿Qué papel crees que representa en nuestra literatura narrativa del siglo XX?

—El de un revolucionario. No hablo de sus cuentos, sino de su novela. Con sus cuentos culmina una tendencia de nuestra prosa, la del realismo más o menos ingenuo, más o menos tartamudo. Su novela es, en cambio, innovadora, revolucionaria —independientemente de que hable bien o mal de la revolución.

—¿Revolucionaria en qué sentido, ideológica o técnicamente?

—Desde el punto de vista de la técnica. Ideológicamente, es, supongo, contrarrevolucionaria. Rulfo es, hasta el tuétano, antirrevolucionario, en su persona, en su manera de ser, en su forma de juzgar el pasado.

—¿Quiénes son a tu juicio los grandes narradores mexicanos del siglo XX?

—En primer lugar, Rulfo.

—¿A lo largo de los sesenta y cuatro años del siglo?

—Sí, junto con el Agustín Yáñez de *Al filo del agua*. Es difícil decir cuál de los dos libros es más importante, si *Pedro Páramo* o *Al filo del agua*. Creo que Yáñez, con esa novela, comienza su obra y con ella la culmina. Igual ocurre con *Pedro Páramo*.

—¿Cómo juzgas *Al filo del agua*?

—Creo que es una gran novela, una gran novela porque está admirablemente estructurada, porque está eficazmente escrita, porque crea varios personajes memorables.

—¿La has releído?

—No en forma completa. Releí el “Acto preparatorio”,<sup>233</sup> que me parece alucinante, perfecto. En él, se encuentra íntegra la esencia de la provincia.

—Se dice que *Al filo del agua* está inspirada en hechos ocurridos en Yahualica; y entre Yahualica y tu pueblo, Jalpa, no creo que existan grandes diferencias geográficas ni económicas.

—Es cierto, son dos pueblos que se parecen.

---

<sup>233</sup> Agustín Yáñez, *Al filo del agua* (México: Porrúa, 1975), pp. 3-14.



—Hasta cierto punto, Yáñez es un escritor de tu misma región.

—Sí, como Azuela.

—Azuela, Yáñez y tú han situado alguna de sus anécdotas en el Cañón de Juchipila.

—En *Los de abajo*, Azuela mienta el nombre de Jalpa. Yáñez también la nombra en *Al filo del agua*. Yo, por supuesto, hablo de ella con insistencia. Literariamente, Yáñez es mi coterráneo. Su mundo se nutre más en el Cañón que, por ejemplo, en Guadalajara.

—¿Te interesan las novelas de Azuela?

—En su momento, Azuela fue un escritor necesario. Fue un hombre de la revolución que escribió sobre la revolución de una manera en la que se mezclan realismo, costumbrismo y naturalismo. Hoy, las nuevas generaciones ya no lo leen. No les interesa.

—No contestaste mi pregunta. ¿A ti te interesa su obra?

—No. Y no me gusta porque no recrea la realidad. Traslada tal cual a la novela, el habla del pueblo me molesta. Y eso hacía precisamente Azuela.

—¿Qué otros autores de este siglo te gustan?

—Efrén Hernández me gusta mucho.

—¿Por qué?

—Tal vez por la manera con que encara la realidad, por su lirismo soterrado, por su habilidad para crear atmósferas adecuadas al carácter de sus personajes. Su obra es bellísima; su mundo, personalísimo. Por ello, quizá, carece de imitadores y de discípulos.

—¿Qué otros autores te han proporcionado enseñanza o placer?

—Recuerdo, ahora, a dos que me enseñaron que en un cuento se pueden decir cosas bellas. Ellos fueron Ramón Rubín y José Revueltas. Sus cuentos me ayudaron a abandonar los poemas enfermizos que escribía por ese entonces, antes del año 55. En Revueltas sí he visto el influjo de Faulkner. Cuando leo sus novelas, se me olvida que son tuyas y pienso que, en un mal momento, las pudo escribir Faulkner. Me molesta de sus obras el

uso de palabrotas, la crudeza innecesaria de algunas descripciones, las exasperantes y repetidas alusiones al sexo.

—¿Y no le encuentras virtudes?

—Claro que sí. Me entusiasma su fuerza narrativa, su poderoso estilo.

—Alguna vez dije, Tomás, que Revueltas es, entre los narradores, el que mejor maneja la poesía.

—Es cierto. La poesía recorre sus textos, pequeños o extensos. La suya es una poesía espesa, desesperanzada.

—Rulfo, por supuesto, también es un poeta.

—También, y muy recatado e intenso.

—Se dice que cuando, en el cuento y la novela, la poesía interrumpe la acción, se convierte en porquería.

—Estoy de acuerdo. A mí me causa horror la prosa poética; quienes la cultivan casi siempre fracasan: caen en lo cursi, en lo acaramelado. La poesía debe surgir en los textos narrativos de la situación dramática.

—Rulfo, Yáñez, Revueltas y Hernández están, por alguna razón, próximos a tu mundo. ¿Y Arreola?

—Arreola es un autor que me gusta; mis mejores lecturas se encuentran dentro del tipo de prosa que él escribe. Me encantan los pequeños textos de las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. Gusto leer, quizá por reacción, obras que en nada se parecen a lo que yo escribo. Así leo a Arreola, a Borges, al Cortázar de *Cronopios y famas*, a Aloysius Bertrand... Me encanta la prosa limpia, pulida, dura; odio, cada día con mayor fuerza, las novelas tremendistas y espesas.

—Entonces, te gusta Arreola.

—Sí, me sirve para rebajar mi propio vino. Su lectura me produce gran placer estético. Algunos cuentos suyos figuran entre los mejores que he leído. Recuerdo “La migala”, “El guardagujas”, el “Homenaje a Otto Weininger”.

—¿Qué opinas de los jóvenes que escriben cuento y novela?

—Creo que todos ellos quieren –buen síntoma– abandonar los patrones establecidos, las recetas, y escribir obras novedosas e importantes. El autodidactismo comienza a desaparecer entre ellos. Son cultos. Leen lo que escriben sus contemporáneos de todas las latitudes. Han abandonado las “buenas intenciones” tras las que se escudaban sus predecesores para justificar sus fracasos. Entre ellos ya no hay escritores dominicales, ni panfletistas, ni artepuristas: hay única y sencillamente escritores, muy buenos escritores.

### José de la Colina

José de la Colina se da a conocer, en 1955, con un libro de textos breves, *Cuentos para vencer a la muerte*.<sup>234</sup> Del primero al último, los cuentos respiran la misma atmósfera, forman parte del mismo mundo. Los une la actitud del autor frente a la vida y a los hombres. La actitud narrativa del autor se revela en el prólogo, rotundo y sincero. Escribe De la Colina: “Yo no amo la literatura. Yo amo a las mujeres, a los amigos y a los niños. Lo que escribo es la expresión de ese amor.”<sup>235</sup> Escribir es para él, al mismo tiempo que “un acto de amor”, “un acto de revelación”.<sup>236</sup> Más adelante, afirma: “Trato de escribir siguiendo un ritmo. El ritmo de mi corazón, el ritmo de mis pulmones y el ritmo de mis pasos.”<sup>237</sup> La última afirmación que transcribo es ésta: hay que “escribir como se respira. Que no se sientan la pluma ni el papel. Que no se sientan las palabras. Escribir sin interrupción. [...]. Que el corazón quede descansa-

---

<sup>234</sup> José de la Colina, *Cuentos para vencer a la muerte* (México: Los Presentes, 1955).

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>236</sup> *Loc. cit.*

<sup>237</sup> *Loc. cit.*

do, vacío de afán. Que el corazón quede abierto para el afán del día siguiente”.<sup>238</sup>

El siguiente afán de su bibliografía se llama *Ven, caballo gris* (1959).<sup>239</sup> Aquí, De la Colina cambia de actitud y de estética. Escritor por nacimiento y también por vocación, pasa de la sencillez a la complicación, de la ingenuidad a la sapiencia –sapiencia que, en momentos, se disfraza de pedantería. Ya no ama solamente a las mujeres, a los amigos y a los niños: ama profundamente a la literatura y, por consiguiente, a las palabras. Y al amar a las palabras, se complace en acariciarlas: desecha a las que no le gustan y hace suyas a las que considera hermosas y eficaces. Su ritmo no es ya el del corazón, los pulmones y los pasos: es el ritmo de un escritor joven que, además de fogoso, comienza a ser culto. Y la cultura se basa, en su arranque, en la imitación.

*La lucha con la pantera* (1962)<sup>240</sup> reúne indisolublemente su talento natural y los resultados de su rápido y provechoso aprendizaje. Es el libro de cuentos *más suyo*, más artístico y más humano. En esta obra, en la que ya no declara sus propósitos ni su amor a la humanidad, consigue lo que antes era simplemente un programa de acción: expresar –comunicar– sus experiencias de adolescente, de hombre joven, de ser que descubre, goza y sufre el amor, y de agonista que emprende una lucha a muerte con el mundo –con la pantera– y sabe, desde antes de comenzarla, que es posible que la pierda.

A mi juicio, De la Colina es uno de los cuentistas mejor dotados entre los prosistas jóvenes que escriben en español.

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>239</sup> José de la Colina, *Ven, caballo gris* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959).

<sup>240</sup> José de la Colina, *La lucha con la pantera* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962).

## Juan Vicente Melo

En las postrimerías de los años cincuenta, aparece en nuestras letras un nuevo equipo de escritores. La esmerada cultura y el rigor aplicado al oficio son, quizá, las principales notas que los distinguen de anteriores promociones. Doblemente comprometidos con el arte y con la sociedad en que viven, distinguen los valores literarios de los valores sociales y políticos. En sus obras conviven los modos de ser y actuar mexicanos y las exigencias universales que impone el tiempo presente. Juan Vicente Melo forma parte de este valioso equipo de nuevos escritores. Los campos en que se mueve son, hasta ahora, el cuento y la crítica musical.

*Los muros enemigos* (1962)<sup>241</sup> agrupa cuentos publicados en revistas y suplementos culturales. Tras de lectura morosa y atenta —el libro no entrega sus secretos al lector impaciente o superficial—, mi primera impresión fue esta: Juan Vicente Melo se parece únicamente a Juan Vicente Melo. Y esta identidad, según los apotegmas más o menos en desuso, demuestra, en el más ruin de los casos, la autenticidad del escritor. En el caso particular de Melo, esta identidad es más explícita: le concede sitio aparte entre sus compañeros de equipo. Sin pensarlo dos veces, lo escribo: es el cuentista mejor dotado y más eficiente entre los narradores de sus años y su experiencia.

*Los muros enemigos* reúne cinco cuentos —el último, “Cihuatéotl”,<sup>242</sup> quizá sea una novela corta. Todos están inscritos en una atmósfera más o menos parecida. En ellos, las pugnas entre la *realidad* y el *deseo*, entre el sueño y la vigilia, entre el yo íntimo y el yo social agobian el ánimo del lector, le en-

---

<sup>241</sup> Juan Vicente Melo, *Los muros enemigos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962).

<sup>242</sup> *Ibid.*, pp. 79-133.

rarecen el aire, le dificultan la comprensión del mundo y de la vida. No se trata, por supuesto, de un libro optimista o, por lo menos, conformista. *Los muros enemigos* es una obra en la que el tiempo, inexorable, se ha tragado los apetitos vitales de los protagonistas: la esperanza deja sitio al desconsuelo, el amor a la indiferencia, la belleza física a la obesidad. Marchitos, ardidos, casi espectros de sí mismos, los personajes no tienen presente: se consuelan recordando el pasado. Por tal razón, los textos no narran hechos que *están* sucediendo ante los ojos del lector, relatan actos que sólo tienen vigencia en la memoria de estas criaturas. Son textos retrospectivos, rememorantes; textos que recobran dolorosamente el tiempo perdido. Como ríos, siguen fielmente el curso de la conciencia de los personajes. De allí que sean textos de frase ancha y reiterativa, de frase minuciosa y ambigua. De frase en que las palabras se descomponen en sílabas y éstas valen como notas en papel pautado. Los personajes, hombres y mujeres, poseen en común rasgos que los convierten en hermanos gemelos en cuanto a carácter y personalidad. A semejanza de desdoblamientos de una misma *persona-madre*, ávida, aunque también escéptica. Como a leprosos, la vida poco a poco se les cae a pedazos.

En 1956, impreso por la Editorial Fournier, apareció el primer libro de Juan Vicente Melo Ripoll, *La noche alucinada*.<sup>243</sup> En la carta-prólogo, León Felipe le decía: “He leído sus cuentos. Para un libro, pienso yo que aún no están maduros. Aún no tiene usted herramienta. Pero tiene usted imaginación, sensibilidad... y un mundo dentro de su sangre y de su espíritu... un mundo poético... la cantera de donde sale todo. La herramienta se adquiere... y usted tiene 23 años.”<sup>244</sup> Y más adelante: “Está

---

<sup>243</sup> Juan Vicente Melo, *La noche alucinada*, “Carta a guisa de prólogo” de León Felipe (México: 1956).

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 7.

usted en un momento difícil, muy comprometido entre lo que es ya, oficialmente, su profesión y la llamada de su vocación. Es un conflicto que usted únicamente puede resolver. Yo sólo le advierto que la Poesía no admite componendas y que considerarla como un hobby es ponerla a la altura de un deporte. O todo o nada. O es usted un poeta o es usted un médico.”<sup>245</sup>

León Felipe no se equivocaba. *La noche alucinada* es un libro inmaduro. Es un libro como tantos otros libros: costumbrista, superficial, obvio. Sin embargo, como lo advierte León Felipe, en él se nota “la cantera de donde sale todo”: la poesía. El oficio lo adquirirá Juan Vicente Melo (ya sin el Ripoll) en el transcurso de los años. De *La noche alucinada* a *Fin de semana* (1964),<sup>246</sup> pasando por *Los muros enemigos*, Melo se comporta como poeta. Más que contar historias, le interesa profundizar en el alma de sus personajes. Y el método que sigue en esas horadaciones no es el de la razón, sino el de la intuición, el de la *intuición poética*. Confía más en el presentimiento que en el análisis, en el ensueño más que en la realidad, en el ritmo (algunas veces) más que en el significado de las palabras. Poeta sin rima y sin metro, Melo ordena sus textos como poemas: elimina de las anécdotas todo aquello que es accesorio y se concreta a dibujar vagamente la atmósfera y a exponer, en orden creciente de intensidad, los sentimientos capitales que explican las vidas de sus protagonistas. (A ese momento en que se encienden sus criaturas, en que se encuentran a sí mismas –para bien o para mal– lo ha llamado Juan García Ponce el momento de la *revelación*. Los textos giran alrededor de ese momento: es más, *son* ese momento.) Por medio de la poesía, Melo se asoma a la irracionalidad, a la vida ins-

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>246</sup> Juan Vicente Melo, *Fin de semana* (México: ERA, 1964).

tintiva de sus personajes: los descubre en ese campo solitario y lunar en el que cultivan sus más íntimas esperanzas; en ese campo en el que intentan, alquimistas al revés, transmutar la vida que han vivido en la vida que quisieran vivir. Juan Vicente Melo es el poeta de la frustración, de la vida imposible, del momento feliz que se escapa y no puede recuperarse. Dueño y señor de su mundo, busca una salida a los hombres y mujeres que lo habitan. Así, difunde una fábula que los consuele: la petrificación del tiempo. Los hombres y las mujeres detienen sus vidas en el momento que más los satisface, que mejor les explica: se convierten en estatuas en las que perduran inalterables sus recuerdos. Sobre todo lo demás, el olvido tiende sus pesados velos. Irracionales e irreales, las criaturas dan vueltas, enloquecidas, alrededor de ellas mismas. Su carácter configura el mundo en que viven, mundo en el cual la razón y la solidaridad se transforman en locura y egoísmo.

El epígrafe de *La noche alucinada* –tomado de una obra de Enrique González Martínez, *La palabra del viento*– explica la actitud de Juan Vicente Melo: “Este libro no enseña, ni conforta, ni guía / y la inquietud que esconde, es solamente mía.”<sup>247</sup> Entre los escritores nacidos en los años treinta, ninguno iguala o supera a Melo en cuanto a irrealidad y pesimismo. Como escritor, Melo vive recluido entre hombres con apariencia de fantasmas, entre relaciones sociales que por caedizas casi parecen clandestinas. Fiel a su visión del mundo, no concede importancia a los esfuerzos que los hombres, reunidos, puedan poner en práctica para trascender su insignificancia. Literatura a-histórica, se cumple en la rabiosa subjetividad de sus criaturas. Como buen romántico –romántico de nuestros

---

<sup>247</sup> Enrique González Martínez, *La palabra del viento* (México: Eds. México Moderno, 1921), p. 135.



días—, Melo disfraza de sensaciones a sus emociones, de palabras a sus imprecaciones, de problemas a sus angustias, de frialdades a sus combustiones. En otras palabras, subordina la vida a la literatura. O mejor, se libera de la vida con la literatura. O quizá todavía mejor, identifica vida y literatura.

Después de Carlos Fuentes, Juan Vicente Melo no tiene par en nuestra joven narrativa. En tanto que algunos de sus compañeros de equipo confunden la materia prima con la obra de arte, la autenticidad con el sensacionalismo, Melo elabora y reelabora sus materiales, dibuja y desdibuja a sus personajes, aclara y oscurece su estilo. Si a los 23 años León Felipe se atrevió a decirle: “Aún no tiene usted herramienta”, hoy día no resulta insensato afirmar que maneja, con mayor pericia que los escritores de su edad, las herramientas de la literatura. A este respecto, compárese la primera versión de dos de los textos que reúne en *Fin de semana*, “La hora inmóvil”<sup>248</sup> y “El verano de la mariposa”,<sup>249</sup> con la versión definitiva que aparece en este libro. Entre unas y otras versiones se advierte el incesante progreso de su voluntad de forma. Entre las correcciones, quizá la más significativa resulte ser aquella mediante la cual la realidad cede sitio a la irrealdad (“El verano de la mariposa”). Las correcciones de Melo, más que de estilo, son de visión del mundo: la señorita Titina es más irreal en *Fin de semana* que en la *Revista Mexicana de Literatura*. Quizá la corrección —la afinación— resida en cortarle amarres con la vida cotidiana, en instalarla, sin remedio, en ese monstruoso mundo de tiempo petrificado.

Como lector, *Fin de semana* no es un libro que me agrade. Me parece pesado, difícil. Creo que Juan Vicente Melo quiso

---

<sup>248</sup> Juan Vicente Melo, “La hora inmóvil”, en *Revista Mexicana de Literatura* (México, septiembre-octubre de 1962). *Fin de semana*, pp. 7-35.

<sup>249</sup> Juan Vicente Melo, “El verano de la mariposa”, en *Revista Mexicana de Literatura* (México, julio-agosto de 1963). *Fin de semana*, pp. 37-61.

ser más artífice que artista. En algunas páginas, la *retórica* pudo más que la *inspiración*, el deseo de deslumbrar se impuso al deseo de comunicar. Pese a ello, creo que *Fin de semana* es un libro magnífico, en el que concuerdan, línea por línea, el mundo y el estilo del autor. Mundo exagerado, requiere, para llegar al lector, procedimientos arquitectónicos y expresivos desmesurados. Quizá su mayor pecado sea el de la soberbia. Y es mejor pecar por exceso que por incompetencia.

### Cuatro promesas

Entre los escritores nacidos entre los años 20 y 29, Carlos Valdés es, quizá, el que ha entregado con mayor celo su tiempo al ejercicio de las letras. A partir de los años cincuenta, han aparecido varias colecciones suyas de cuentos: *Ausencias* (1955), *Dos y los muertos* (1960) y *El nombre es lo de menos* (1961).<sup>250</sup> Valdés representa, en la generación *casi madura* que hoy domina —en número y calidad— el panorama de nuestras letras, el profesionalismo, la tenacidad, el amor al oficio. En este sentido, no tiene par entre los escritores de sus años. Por lo que toca al valor estético de su obra, está muy por debajo de su buena voluntad.

José Emilio Pacheco es autor de un único libro de cuentos: *El viento distante* (1963),<sup>251</sup> libro de cuentos *de niños y no para niños*. Desde sus primeros textos —en verso y en prosa—, Pacheco es un escritor, un escritor que avanza día a día. Para él, el arte de la composición no ofrece secretos. Domina el es-

---

<sup>250</sup> Carlos Valdés, *Ausencias* (México: Los Presentes, 1955). *Dos y los muertos* (México: Imprenta Universitaria, 1960). *El nombre es lo de menos* (México: FCE, 1961).

<sup>251</sup> José Emilio Pacheco, *El viento distante* (México: ERA, 1963).

tilo: cada cuento, de acuerdo con el tema, está escrito en forma distinta. Sabe crear a los personajes y sabe, también, urdir atmósferas verosímiles; igualmente, sabe conducir acciones. Pasa de lo lógico a lo absurdo con destreza, con eficacia. Tras los hechos, esconde maliciosamente los símbolos. En otras palabras, realiza lo que se propone.

Comediógrafo costumbrista en sus años de aprendizaje, Juan García Ponce encontró en la ficción su más adecuada forma expresiva. En *La noche* (1963),<sup>252</sup> reúne tres cuentos largos –quizá novelas cortas– que le sirven para animar un mundo a la vez desenfadado y pacato: contra la “virtud” de una sociedad atada de pies y manos, el “vicio” es la más correcta actitud moral. Con estos cuentos, García Ponce rompe con la pudibundez y la hipocresía que inundan nuestras letras. (En este y en otros sentidos, sus textos recuerdan a los de Juan Goytisolo. Es probable que uno y otro procedan de las mismas fuentes, gozosas y desenfadadas.) Por ahora, su esfuerzo se queda a medias: la “maldad”, la “sexualidad”, la “libertad de conducta” de sus personajes no son convincentes –se leen más que se ven. Entre sus compañeros de equipo, García Ponce es el menos aburrido: sabe contar historias, las que anima mediante un estilo desaliñado y gramaticalmente inseguro.

Los cuentos de Sergio Pitol, reunidos en *Tiempo cercado* (1959),<sup>253</sup> fueron juzgados con frialdad por lectores y críticos. Sin embargo, se trata de uno de los libros más hechos y personales que se han escrito en los últimos años. Culto y profesional, a la par que maduro, Pitol crea en ellos personajes memorables, cuenta historias verosímiles y atrayentes y practica un estilo en el que las “novedades” no suplantán a sus propias aportaciones.

---

<sup>252</sup> Juan García Ponce, *La noche* (México: ERA, 1963).

<sup>253</sup> Sergio Pitol, *Tiempo cercado* (México: Eds. Estaciones, 1959).

## Mis puntos de vista

Los textos que considero en *Cuento mexicano del siglo XX* están estudiados con dos criterios. El primero, y más importante, es el *artístico*. Desde este punto de vista, cinco son los autores que sobresalen en *Cuento mexicano del siglo XX*: Julio Torri, Efrén Hernández, José Revueltas, Juan José Arreola y Juan Rulfo. En sus respectivos momentos, cada uno de ellos innova el arte de escribir narraciones breves. El segundo, que uso en algunos casos, es el *histórico*. Ver y estimar el cuento desde estas dos perspectivas me permitió agregar a los mejores cuentos otros que, sin ser excelentes, tienen interés —temático, técnico o estilístico— en el desarrollo de nuestra prosa narrativa.

Expongo brevemente mis puntos de vista sobre la literatura, ya que me basé en ellos para elegir los autores y los textos que figuran en *Cuento mexicano del siglo XX*.

Los escritores ingresan a la sala de recuerdos del crítico por motivos de orden técnico y de actitud vital. En esa sala, hallan sitio los escritores que innovan los recursos expresivos mediante los cuales se comunica a los hombres la vida de los hombres. Algunos descubren procedimientos que hasta ese momento permanecían inéditos; otros, menos afortunados, reactualizan formas que las modas arrinconaron en el olvido. Si el gusto estético es pendular, si va de la aceptación al rechazo —el punto muerto es la indiferencia—, un escritor significativo es aquel que orienta el gusto de su época hacia el polo opuesto de la corriente dominante, preponderante.

En literatura, cuenta de modo decisivo la *personalidad*. El escritor, para sobrevivir artísticamente, necesita ver con ojos recién nacidos el mundo y la vida. Quien así mira, da a las palabras nuevas connotaciones, las carga de una afectividad desusada, descubre las relaciones peligrosas que existen

entre ellas. Con palabras encanallecidas por el abuso, crea un lenguaje que, por su pureza, sólo a él le pertenece. Puede, así, tratar en sus obras los temas *graves* que otros escritores esquivan mediante tortuosos ardidés o rehuyen con aspavientos categóricos. La literatura es recompensa que se otorga a aquellos que no pudieron, pese a los inevitables enemigos del cuerpo, deshacerse del candor de los años primeros. La literatura es asombro y, en el mejor de los casos, éxtasis. Amor siempre, aunque se revista con las infinitas máscaras del odio.

El panorama del cuento que hoy se ofrece a los lectores no es completamente satisfactorio. Algunos de nuestros prosistas —y hasta cierto punto los disculpo, no viven de sus libros: viven de *lo* demás, de *los* demás— no se atreven a ser ellos por entero: al escribir piensan en su futuro y en su presente. Se juzgan a sí mismos como escaladores literarios, como montañistas de la fama. Olvidan que la literatura arroja luz sobre las penumbras. Entierran la claridad —política, personal y colectiva— y se convierten en cómplices de las sombras. Sin sospecharlo, hipotecan su presente y anulan su futuro. Abolida la inocencia, prostituyen a los lectores, ya que en vez de descubrir al hombre muestran sus propias debilidades. Su pobreza de propósitos, a la larga, los volverá menesterosos.

Tras largos años de desdichas, los cuentistas mexicanos están en camino de dominar la técnica. Hoy se escribe —y me refiero a los mejores— con una calidad que antes desconocíamos. En épocas pasadas, se suplía la ignorancia técnica con ejemplares propósitos de servicio. Profesores antes que escritores, destinaban sus textos a todos aquellos que conocían el alfabeto: sin percibir sueldo, se consideraban maestros de primeras letras. Hoy, por el contrario, creyéndose doctores se dirigen a sus iguales. Y sus iguales, afirman las estadísticas, no constituyen mayoría. Se dirigen, pues, a su grupo —grupo que, según se dice, cree aún en Malthus.

Creo que “la literatura se produce dentro de un contexto social, como parte de una cultura, en un medio ambiente”. Creo, también, que la verdad *social* no da, por sí misma, verdad *artística*, que una obra no vale únicamente por *lo que dice*, sino por la manera *como lo dice*. Creo que la literatura no es *imitación* de la vida. Creo en el influjo del autor sobre el lector y viceversa.

Manzanillo, agosto de 1964

# LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y EL CUENTO<sup>1</sup>

Luis Leal

El cuento de la Revolución Mexicana no tiene antecedentes en la literatura nacional. Antes de 1910 se cultivaba el cuento modernista —exótico, despegado de la realidad— y el cuento realista-costumbrista. Los modernistas imitaban a los escritores franceses de la época y los realistas seguían los pasos de los españoles. Tanto los unos como los otros sólo incidentalmente producen relatos a los cuales pudiera dárseles el nombre de prerrevolucionarios. Así, “El montero Espinosa” de Manuel José Othón,<sup>2</sup> “El desertor” de Rafael Delgado,<sup>3</sup> “Sangre en la montaña” de Alejandro Cuevas,<sup>4</sup> “El eunuco” de Victoriano Salado Álvarez<sup>5</sup> y “Los perros de Tomóchic” de

---

<sup>1</sup> Véase Edmundo Valadés y Luis Leal, *La revolución y las letras* (México: INBA, 1960), pp. 97-133.\* “La Revolución Mexicana y el Cuento”, en David Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1990), pp. 93-117. *La revolución y las letras* (México: CNCA, 1990), pp. 89-117. Indicaremos con un asterisco la versión que estemos usando.

<sup>2</sup> Manuel José Othón, *Cuentos completos*, recopil., introd. y comentarios de Joaquín Antonio Peñalosa (San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1995), pp. 188-203.

<sup>3</sup> Rafael Delgado, *Cuentos y notas*, pról. de Francisco Sosa (México: Ed. Porrúa, 1985), pp. 167-178.

<sup>4</sup> Alejandro Cuevas, *Cuentos macabros*, pról. de Juan de Dios Peza (México: J. R. Garrido y Hermano, 1911), pp. 129-149.

<sup>5</sup> Victoriano Salado Álvarez, *Cuentos y narraciones*, pref. de Ana Salado Álvarez (México: Ed. Porrúa, 1980), pp. 14-19.

Heriberto Frías.<sup>6</sup> Aunque en ellos se pintan las injusticias cometidas contra las clases desheredadas, su número es tan limitado que no podemos hablar de un cuento prerrevolucionario, ni dar a sus autores el título de precursores. Una excepción sería el caso de *Micrós*, continuador de la tradición nacional de Fernández de Lizardi, Guillermo Prieto y José Tomás de Cuéllar. En algunos de sus cuentos —“El fusilado”, por ejemplo—,<sup>7</sup> ya anticipa los temas de los cuentistas de la revolución. Su simpatía desborda hacia los infelices, hacia las víctimas de la sociedad, pero sin llegar, por supuesto, a la protesta social conciente. “Su voz —según observación de Francisco Rojas González— halló eco, aquella mañanita transparente del 20 de noviembre de 1910, en la tercerola de Aquiles Serdán.”<sup>8</sup> En la técnica, sin embargo, los cuentos de *Micrós*, como todos los otros que hemos mencionado, todavía pertenecen al siglo XIX.

Faltándole los antecedentes, el cuento de la revolución, como la revolución misma, tuvo que crear sus propias normas, forjando una nueva técnica, un nuevo lenguaje, un nuevo ritmo; su ambiente es nacional; sus héroes, los soldados revolucionarios; sus temas, los incidentes de la lucha armada. En su forma más primitiva, puede ser el relato de una simple anécdota o la descripción de un episodio cualquiera; en su forma más desarrollada, puede tratar de complicados problemas psicológicos o convertirse en sutil sátira social. En el estilo, encontramos toda la gama, desde el recio, directo, sencillo, a veces incorrecto del revolucionario metido a cuentista, hasta el atildado, poético o

---

<sup>6</sup> Heriberto Frías, “Los perros de Tomóchic”, en *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, sel., pról. y notas bibls. de José Mancisidor (México: Nueva España, 1946), pp. 289-294.

<sup>7</sup> Ángel de Campo, *Cosas vistas y Cartones*, ed. y pról. de María del Carmen Millán (México: Ed. Porrúa, 1985), pp. 79-87.

<sup>8</sup> Francisco Rojas González, “Por la ruta del cuento mexicano”, en *México en el Arte* (México, INBA, 1950), núms. 10-11, p. 9.



impresionista de los mejores representantes del género. Todos ellos, sin embargo, reflejan la revolución, tanto en el ambiente y el contenido como en el estilo y la estructura.

Aunque este cuento, por definición, trata invariablemente de asuntos y tópicos que giran en torno al conflicto entre revolucionarios y federales o a los resultados de dicho conflicto, la revolución tuvo tantas fases que el material es casi inagotable. La mayor parte de estos cuentos tratan del conflicto en el Norte de México, entre villistas y federales primero, entre villistas y carrancistas después. No faltan, por supuesto, los cuentistas que se han dedicado a pintar la revolución en el Sur, entre los zapatistas. Sin embargo, se da preferencia –lo que no sucede en la pintura mexicana– a las hazañas de Villa y los suyos en el Norte. Los primeros cuentistas se concretan a desarrollar temas en torno a la etapa bélica. Cuando se agota el tema, las reformas sociales dan abundante material al cuentista. Los temas son variadísimos; los autores demuestran interés no sólo en el tema de la heroicidad, sino también en el patriotismo, la injusticia, el sacrificio, la muerte –gloriosa o injustificada–, la crueldad, el sadismo, el desencanto, la avaricia, la osadía, el deber militar, el estoicismo, la hombría y, aunque raras veces, el humorismo. No aparece, sin embargo, el tema amoroso.

El cuento de la revolución tiene un lento desarrollo. Durante los primeros seis años apenas si los hay dignos del nombre. Los de Ricardo Flores Magón, que aparecieron en el periódico *Regeneración*, entre 1910 y 1916, más tarde recogidos en los libros *Sembrando ideas* (1923) y *Rayos de luz* (1924),<sup>9</sup> son simples boce-

---

<sup>9</sup> Ricardo Flores Magón, *Rayos de luz (Diálogos relacionados con las condiciones sociales de México)* (México: Grupo Cultural Ricardo Flores Magón, 1924). *Sembrando ideas (Diálogos relacionados con las condiciones sociales de México)* (México: Grupo Cultural Ricardo Flores Magón, 1923). *Obra literaria. Cuento. Relatos. Teatro*, ed., nota introductoria y anotación de Jacinto

tos de cuento. El primero de ellos que trata de la revolución, publicado el 31 de diciembre de 1910, en el número 18 de *Regeneración*, y titulado “Dos Revolucionarios”,<sup>10</sup> presenta el conflicto de ideas entre un soldado viejo, desilusionado, y un revolucionario nuevo, optimista, conciente de lo que quiere. “Vamos –dice éste– a arrebatarse de las manos de nuestros amos la tierra, para entregársela al pueblo.”<sup>11</sup> Y también: “Nosotros vamos a conquistar la libertad y el bienestar por nosotros mismos, y comenzamos por atacar la raíz de la tiranía política.”<sup>12</sup> En “El Apóstol”,<sup>13</sup> publicado el 7 de enero de 1911, en el número 19 del mismo periódico, el revolucionario dice a los habitantes del pueblo: “Compañeros, vengo a daros una buena noticia: la Revolución ha estallado.”<sup>14</sup> Un hombre del pueblo, sin embargo, denuncia al apóstol:

—Señor –dijo el hombre al jefe de los esbirros– ¿cuánto da usted por la entrega de un revolucionario?

—Veinte reales –dijo el esbirro.

El trato fue cerrado; Judas ha rebajado su tarifa. Momentos después un hombre, amarrado codo con codo, era llevado a la cárcel a empellones.<sup>15</sup>

Estos cortos bocetos de Flores Magón no fueron escritos con intención de crear obra literaria, sino con el propósito de *in-*

---

Barrera Bassols, pról. de Elisa Ramírez Castañeda (México: CNCA, 2009), t. VI, pp. 29-31.

<sup>10</sup> Flores Magón, *Rayos de luz (Diálogos relacionados con las condiciones sociales de México)*, pp. 9-12.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>12</sup> *Loc. cit.*

<sup>13</sup> Flores Magón, *Sembrando ideas (Diálogos relacionados con las condiciones sociales de México)*, pp. 15-17.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17.

*citar* al pueblo mexicano a reclamar sus derechos políticos y sociales. A pesar de su gran valor como documentos históricos, como obras literarias son de escaso mérito.

Existen, además de Flores Magón, otros autores que, entre 1910 y 1916, publican anécdotas revolucionarias,<sup>16</sup> pero ninguno de ellos logra dar expresión al tema en forma artística. El primero en hacerlo es don Mariano Azuela, el creador de la novela de la revolución. Azuela, sin embargo, era esencialmente un novelista y nunca tomó el cuento en serio. Los suyos más bien parecen ser apuntes para futuras novelas o episodios y escenas no utilizados en las ya publicadas. En el primero de ellos, “El caso López Romero”,<sup>17</sup> escrito –pero no publicado– en abril de 1916, el protagonista es el mismo personaje que, en *Los de abajo*,<sup>18</sup> aparece con el nombre de Valderrama. La siguiente idea acerca de la revolución se encuentra tanto en la novela como en el cuento; la fraseología es idéntica:

¿Villa?... ¿Carranza?... ¿Obregón?... X... Y... Z...

Doctor, amo la revolución como el volcán que irrumpe; al volcán porque es volcán y a la revolución porque es revolución. Pero las piedras que quedan arriba o abajo después del cataclismo ¿qué me importan a mí?<sup>19</sup>

Tanto Valderrama como López Romero y, más tarde, José María, en otro cuento de Azuela, que lleva precisamente ese

---

<sup>16</sup> Entre otros, Alfonso López Ituarte –*Las últimas revoluciones... siluetas, anécdotas* (México: 1910-1911)–, Eugenio Martínez Lázzeri –*Abnegación. Cuentos y episodios militares*, pról. de Diego Bringas (Orizaba: 1913)– y Alfredo Aragón –*¡A las armas!* (París: Imp. F. Pozzoli, 1916).

<sup>17</sup> Mariano Azuela, *Obras completas* (México: FCE, 1993), t. II, pp. 1070-1075.

<sup>18</sup> Mariano Azuela, *Los de abajo* (El Paso, Texas, *El Paso del Norte*, octubre-diciembre de 1915).

<sup>19</sup> Mariano Azuela, “El caso López Romero”, en *Obras completas*, t. II, p. 1073. *Los de abajo* (México: FCE, 2006), p. 139.

título, reflejan aspectos de la personalidad del licenciado José Becerra, íntimo amigo de Azuela. La vida de otro amigo suyo, el general Leocadio Parra, a quien Azuela había conocido en Guadalajara cuando militaba bajo las órdenes de Medina, le da material para entretener el cuento “De cómo al fin lloró Juan Pablo”,<sup>20</sup> publicado, primero, en la *Revista Universal*, de Nueva York, el 15 de junio de 1918. Acusado de rebelión, Juan Pablo no muere, como Macías, peleando contra los federales, sino fusilado por los mismos revolucionarios en la ciudad de México.

Los anteriores cuentos de Azuela están estructurados en torno a personajes sacados de la realidad. Es más común, sin embargo, que sus protagonistas sean seres sintéticos, creados a base de elementos observados en los hombres de la revolución. Así en el cuento “...Y ultimadamente”,<sup>21</sup> uno de los mejores de Azuela, relato en torno a la trágica muerte del músico Piñita, absurdamente asesinado por el teniente coronel que necesita un cuarto en el hotel para dormir esa noche. (El diálogo entre el militar y la señora del hotel —en el cual no se oye lo que ésta dice— es uno de los mejores que escribiera Azuela). Con frecuencia, sus personajes pasan a un segundo plano para dar énfasis a lo anecdótico o a la crítica. En “La nostalgia de mi coronel”,<sup>22</sup> el personaje no es desarrollado; sólo sirve para presentar un caso de sadismo. (La nostalgia del coronel consiste en no poder cintarear, con objeto de disipar su mal humor, a cualquier pelado que se le atravesase, como podía hacerlo cuando se encontraba en servicio activo). En “Anuncios a línea desplegada”,<sup>23</sup> se critica a los que se aprovecharon de la revolución para explotar a los pobres.

---

<sup>20</sup> Azuela, *Obras completas*, t. II, pp. 1076-1080.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 1086-1088.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 1100-1102.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 1103-1105.

Los primeros cuentos de Azuela sobre la revolución –“El caso López Romero”, “Petro”–<sup>24</sup> quedan inéditos. (Lo mismo sucede con dos cuentos de don Francisco Monterde). En septiembre de 1916, el periódico *El Mexicano*, órgano oficial del primer gobierno revolucionario, convocó a un concurso de cuentos nacionales. Los resultados de ese concurso retardaron el desarrollo del cuento de la revolución. El jurado premió cuentos de tema colonialista –hecho que dio impulso a esa tendencia en el cuento mexicano– e ignoró los de tema revolucionario, como “Lencho” y “El mayor Fidel García”<sup>25</sup> de Francisco Monterde.

Ninguno de los dos cuentos de tema revolucionario –nos dice el autor– obtuvo, siquiera, una piadosa mención en el certamen de *El Mexicano* [...], pero «El secreto de la Escala»<sup>26</sup> fue benévolutamente acogido y mencionado por la secretaría del Jurado Calificador que, al incluirlo entre las narraciones merecedoras de estímulo, habló de él con elogio.

La decisión del Jurado de aquel certamen fue decisiva para la vocación de más de un joven de esos días, que prefirió remontarse a lo pretérito al comprender que el ambiente no era propicio para obras que trataran temas de la revolución mexicana. Otros certámenes y algunos libros lo confirmarían, en años subsecuentes.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 1070-1075 y 1113-1117, respectivamente.

<sup>25</sup> Francisco Monterde, *El mayor Fidel García*, pról. de Enrique González Casanova (México: Colección “Lunes”, 1946). Contiene también “Lencho”. *El mayor Fidel García*, pról. de Enrique González Casanova (México: UNAM, 2005).

<sup>26</sup> Francisco Monterde, *El madrigal de Cetina y El secreto de la escala*, pról. de Manuel Horta (México: Victoria, 1918).

<sup>27</sup> Francisco Monterde, *La dignidad de Don Quijote* (México: 1959), pp. 271-272.

Pocos, en verdad, son los escritores que entre 1916 y 1924 se ocupan de la revolución. Los cuentos que durante la época se publican tratan el tema colonialista o reflejan estéticas europeas. Los dedicados al tema palpitante de la hora, la revolución, son contadísimos. Entre ellos, “El fusilado (Cuento mexicano)”,<sup>28</sup> que don José Vasconcelos escribió en 1918, cuento notable por ser uno de los pocos en que se introduce una nota fantástica. El narrador de los hechos es un muerto: el fusilado. Aparecen también, durante la época, algunos libros que contienen anécdotas y relatos revolucionarios. En 1921, en Toluca, Domingo S. Trueba publica sus *Cuentos trágicos*,<sup>29</sup> que tratan de la revolución constitucionalista; en 1923, aparece el libro *Junto a la hoguera crepitante* de Miguel López de Heredia;<sup>30</sup> y en 1924, *A través de la sierra* de Miguel Galindo.<sup>31</sup>

A fines del año de 1924, sin embargo, acontece un hecho inusitado: despierta, inesperadamente, el interés en la literatura de la revolución. Como es bien sabido, este despertar se debe a la polémica que en los periódicos de la ciudad de México se entabló entre don Julio Jiménez Rueda y otros escritores, que negaban la existencia de una literatura nacional, y don Francisco Monterde, que la defendía, señalando el valor de *Los de abajo* de Azuela. Uno de los resultados de dicha polémica fue el interés que los editores de *El Universal Ilustrado* demostraron en la novela de Azuela y el tema de la revolución en la literatura.

---

<sup>28</sup> José Vasconcelos, *La sonata mágica* (México: CNCA, 1990), pp. 14-20.

<sup>29</sup> Domingo S. Trueba, *Cuentos trágicos* (Toluca: 1921).

<sup>30</sup> Miguel López de Heredia, *Junto a la hoguera crepitante. Cuentos y apólogos* (México: Ed. Herrero Hermanos Sucesores, 1923).

<sup>31</sup> Miguel Galindo, *A través de la sierra. Narraciones de la Revolución* (Colima: Imp. El Dragón, 1924). No hemos podido determinar si el libro *¡Mueran los gachupines! Relatos históricos del vivir contemporáneo*—(México: 1925)—de Germán List Arzubide trata de la revolución.

A principios de 1925, publicaron *Los de abajo*<sup>32</sup> y dieron lugar prominente a cuentos y relatos de la revolución. De ese año en adelante, se desata un alud de cuentos, anécdotas, relatos y episodios de la revolución, que llenan las páginas de los periódicos y revistas de la época. Uno de esos periódicos, *El Nacional*, anima a los escritores a que escriban cuentos sobre el tema. El general Francisco L. Urquizo fue uno de los que respondieron al llamado y comenzó a publicar los suyos en ese periódico. Más tarde los coleccionó y los dio a luz bajo los títulos *De la vida militar mexicana* (1930) y *El primer crimen* (1933).<sup>33</sup> Sus mejores colecciones de cuentos y narraciones, sin embargo, son *H. D. T. U. P.* (1935) y *Cuentos y leyendas* (1945).<sup>34</sup> Son, los de Urquizo, relatos objetivos, en los cuales pinta, en estilo sencillo, los acontecimientos diarios ocurridos en el frente.

La época áurea del cuento de la revolución se inicia en 1928 y se extiende hasta 1940. Durante estos doce años aparece el mayor número de cuentos sobre el tema, tanto en periódicos y revistas como en colecciones y antologías. Los mejores representantes del género publican sus obras durante este periodo de florecimiento, que se inicia con la publicación de la primera colección dedicada por completo al tema, *El feroz cabecilla*, de Rafael F. Muñoz,<sup>35</sup> y la novela *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Mariano Azuela, *Los de abajo* (México, *El Universal Ilustrado*, 29 de enero-24 de febrero de 1925).

<sup>33</sup> Francisco L. Urquizo, *De la vida militar mexicana*, próls. de Miguel Medina Hermosillo e Isidro Fabela (México: Ed. Herrero Hermanos, 1930). *El primer crimen. Veinte tragedias en tono menor* (México: Ed. Cvltura, 1933).

<sup>34</sup> Francisco L. Urquizo, *H. D. T. U. P. Cuentos y narraciones*, pról. de E. L. Sánchez (México: Ed. CEMSA, 1935). *Cuentos y leyendas* (México: Ed. Cvltura, 1945).

<sup>35</sup> Rafael F. Muñoz, *El feroz cabecilla. Cuentos de la Revolución en el Norte* (México: Ed. A. Romero, 1928).

<sup>36</sup> Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* (Madrid: Ed. M. Aguilar, 1928).

Aunque no es colección de cuentos, de la obra de Guzmán bien pueden desprenderse varios ejemplos del género, como lo son los capítulos titulados “Un préstamo forzoso”, “La fiesta de las balas”, “La muerte de David Berlanga”, “Pancho Villa en la Cruz”<sup>37</sup> y otros, todos ellos escritos con técnica de cuento y en estilo limpio y cuidado. Con Martín Luis Guzmán, el género obtiene su más alto nivel literario. Los temas de sus cuentos, siempre originales, son violentos como la revolución misma. Consumado maestro en el arte narrativo, sabe impartir a sus relatos ese interés que nunca decae, que hace al lector apurar hasta la última línea. Rafael F. Muñoz, que se había dado a conocer como cuentista en las páginas de *El Universal Gráfico*, vivió, durante los años de la revolución, en Chihuahua, su estado natal, y, por lo tanto, tenía conocimiento directo de los principales sucesos revolucionarios y estaba enterado de las vidas de los jefes y los soldados, tanto rebeldes como federales. A ello se debe que pueda pintar con gran realismo las escenas revolucionarias –con frecuencia vistas desde el lado de los federales– que utiliza para entretener sus cuentos. Tanto en su primer libro<sup>38</sup> como en los que siguen, *El hombre malo* (1930) y *Si me han de matar mañana...* (1934),<sup>39</sup> predomina el realismo descriptivo y la nota dramática. Muñoz tiene habilidad para captar escenas intensamente dramáticas, que sabe pintar con objetividad. La visión que de ellas nos imparte es precisa. Siempre trata de ser prolijo en las descripciones, lo que le permite desarrollar

---

<sup>37</sup> Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* (México: Colección Málaga, 1977), pp. 255-262, 197-209, 401-407 y 344-352, respectivamente.

<sup>38</sup> Rafael F. Muñoz, *El feroz cabecilla y otros cuentos de la revolución en el Norte* (México: Botas, 1928).

<sup>39</sup> Rafael F. Muñoz, *El hombre malo. Villa ataca Ciudad Juárez. La marcha nupcial* (México: Talleres Gráficos y Diario Oficial, 1930). *Si me han de matar mañana...* (México: Ed. Botas, 1934).



la acción sin tropiezos. El punto débil de sus cuentos lo encontramos en la caracterización de los personajes, siempre vistos objetivamente, retratados desde afuera, sin ahondar en su psicología. En la técnica, las de Muñoz son narraciones sencillas, sin complicaciones cronológicas; predomina, casi siempre, lo anecdótico. Por lo general, Muñoz estructura sus cuentos en torno a un hecho histórico; el marco es, en cambio, ficticio. En “La cuerda del general”,<sup>40</sup> por ejemplo, el hecho histórico —la muerte del general villista Miguel Saavedra en la ciudad de Chihuahua, en 1917— sirve al autor para dar al elemento ficticio —la misteriosa desaparición de un pedazo de la sogá con que fue ahorcado el general— una nota de veracidad. En “Es usted muy hombre”<sup>41</sup> se refiere un hecho, según nos dice el autor,<sup>42</sup> ocurrido en Torreón a un oficial federal. La estructura del cuento, sin embargo, no sigue la técnica histórica, sino la narrativa, dando unidad a los elementos dramáticos por medio de un diálogo vivaz, sobre todo el que ocurre entre el general y el capitán De Alba en las últimas escenas. En “Oro, caballo y hombre”,<sup>43</sup> de la colección *Si me han de matar mañana...*, el personaje central, Rodolfo Fierro, es histórico. También lo es su muerte, ocurrida en 1915, en la Laguna de Casas Grandes, Chihuahua, donde Fierro murió ahogado. La elaboración del relato en torno a este hecho, los diálogos entre los soldados que acompañan al cabecilla, sus actitudes ante la muerte de Fierro son, sin embargo, ficticios. La fusión de los dos elementos está

---

<sup>40</sup> Rafael F. Muñoz, *Relatos de la revolución. Cuentos completos*, pról. de Felipe Garrido (México: Grijalbo, 1985), pp. 80-92.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 53-62.

<sup>42</sup> Véase Emmanuel Carballo, “Rafael F. Muñoz...”, en *México en la Cultura* (México, *Novedades*, 8 de junio de 1958), 2a. época, núm. 482, pp. 1-2. Véase también Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* (México: Eds. del Ermitaño/SEP, 1986), p. 342.

<sup>43</sup> Muñoz, *Relatos de la revolución. Cuentos completos*, pp. 234-240.

tan bien lograda que el resultado es un excelente cuento. Es en esta fusión de los dos elementos, el histórico y el ficticio, donde fracasan muchos de los cuentistas de la revolución. No así Muñoz, quien sabe hacerlo con maestría. En sus cuentos nunca es fácil determinar dónde termina lo histórico y da principio lo ficticio.

Muñoz ha dedicado todas sus energías a desarrollar el tema de la revolución. No así, en cambio, don Gerardo Murillo, el Doctor Atl, quien, a pesar de haber dado a las prensas varios tomos de cuentos,<sup>44</sup> apenas ocho o nueve tratan de la revolución. Si bien pocos, entre ellos encontramos algunos de los mejores ejemplos del género, verdaderos cuentos bárbaros, de tema violento, personajes esperpénticos, ritmos detonantes, estilo vigoroso y espíritu telúrico. Los desenlaces son, por lo general, trágicos: “El niño y el general”<sup>45</sup> termina con la muerte de don Francisco, la de su hijo y la del general anticlerical. En “Nomás tres”,<sup>46</sup> cuento muy parecido al de Azuela, “...Y ultimadamente”, se relata cómo Julián del Real, personaje de corrido, da muerte al violinista del cuarteto, porque a él nomás los tercetos le cuadran:<sup>47</sup>

—Ultimadamente —dijo— yo no he mandado trair más que tres músicos. Aquí sobra uno. Me cuadra mucho que me obedezcan. Sacó la pistola y se la vació en la cabeza al que tocaba el violín.

---

<sup>44</sup> Gerardo Murillo (Doctor Atl), *Cuentos de todos colores* (México: Eds. Botas, 1933), vol. I. *Cuentos de todos colores* (México: Eds. Botas, 1936), vol. II. *Cuentos de todos colores* (México: Eds. Botas, 1941), vol. III. Las citas se refieren a esta edición, excepto las del primer volumen, que son de la segunda edición (México: Eds. Botas, 1946).

<sup>45</sup> Murillo (Doctor Atl), *Cuentos de todos colores*, vol. I, pp. 23-26.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 171-176.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 175.

—¿Ya lo ve, amigo? —le dijo al muerto— pa que no se ande metiendo donde no lo llaman. Ora sí estamos cabaes —agregó enfundando la pistola—. Ya nadie sobra.<sup>48</sup>

La muerte de este amante de los tercetos tiene que ser violenta: el cuento remata con esta cruel escena:

Un capitán se acercó, apoyó el cañón de su rifle en la oreja del moribundo y le dijo con sarcasmo:

—Ai le va su terceto, amigo, a ver qué suerte le trai.

(En el ambiente oscuro de la sala saturada de terror se escucharon tres detonaciones: el terceto mortuorio de Julián del Real).<sup>49</sup>

Caso excepcional en los cuentos del Doctor Atl es el del general zapatista Everardo González, en el relato “La flor y el general”.<sup>50</sup> Después de haber dado la orden de que fusilen a los tres prisioneros, el general cambia de opinión al ver una flor marchita que uno de ellos lleva en un sobre. Pero se nota que el Doctor Atl tuvo que hacer un gran esfuerzo para poder dramatizar este rasgo de bondad; el cuento resulta contrahecho. Lo natural, en él, es la nota pesimista. En “La juida”,<sup>51</sup> uno de los mejores cuentos de la revolución, el indio termina la narración con estas palabras: “—¿I todo pa’ké? Tanto korrer i tanto susto i tanta ambre, ¿pa’ké? Pa’ke mi coronel si’ande pasiando en automóbil kon una bieja ke dise k’es su mujer.”<sup>52</sup> Esta desilusión, que también aparece en otros de sus cuentos, no la hallamos en

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>50</sup> Murillo (Doctor Atl), *Cuentos de todos colores*, vol. III. *Cuentos bárbaros y de Todos colores*, sel. y pres. de Jaime Erasto Cortés (México: CNCA, 1990), pp. 32-38.

<sup>51</sup> Murillo (Doctor Atl), *Cuentos de todos colores*, vol. I, pp. 67-70.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 69.

el que lleva el título “Amanecer”,<sup>53</sup> lo que tal vez indique que el relato es uno de los primeros del autor. El estilo, la estructura y el contenido nos hacen recordar los primitivos cuadros de Flores Magón. En “Amanecer”, los revolucionarios salvan a un niño que el patrón de la hacienda tiene atado a un árbol “pa que se curta”<sup>54</sup> y, al mismo tiempo, castigan al cruel hacendado.

La nota predominante en los cuentos del Doctor Atl es la mexicanidad. Nos referimos, por supuesto, a los que tienen por tema la revolución, ya que también los escribió de ambiente europeo y, algunos, de tema fantástico. La mexicanidad la obtiene el Doctor Atl presentando héroes sacados de los corridos populares, héroes que reflejan una psicología muy mexicana, que hablan en el lenguaje característico del pueblo y que actúan en un ambiente típicamente mexicano. A pesar de ello, sus personajes nunca caen en lo estilizado ni en lo folklórico.

Un año después de que aparecen las obras de Guzmán y Muñoz, esto es, en 1929, Celestino Herrera Frimont comienza a publicar sus cuentos de la revolución en *El Universal Ilustrado*, que al año siguiente colecciona bajo el título *La línea de fuego: narraciones revolucionarias* (1930).<sup>55</sup> Herrera Frimont es el primero en escribir cuentos en que aparecen ideas sobre la reforma social en México. No todos giran en torno a ese tema; algunos tratan de los problemas psicológicos sufridos por los soldados y, a veces, por las soldaderas. En “Campamento”,<sup>56</sup> el tema es la infidelidad; en “El fusilado”,<sup>57</sup> la ingratitude; en “El desertor”,<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Murillo (Doctor Atl), *Cuentos de todos colores*, vol. II, pp. 5-12.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>55</sup> Celestino Herrera Frimont, *La línea de fuego: narraciones revolucionarias* (Xalapa: Talleres Gráficos del Estado de Veracruz, 1930).

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 41-48.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 49-56.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 65-72.

el miedo a ser así llamado; en “La guacha”,<sup>59</sup> los sacrificios y las penalidades sufridas por una estoica soldadera. Con frecuencia, como en Muñoz, la acción está vista desde el lado de los federales.

Para 1930, el cuento de la revolución ya se encuentra bien establecido en la literatura nacional. Al año siguiente, varios autores aumentan las filas de los ya numerosos representantes del género. En ese año, 1931, Alejandro Gómez Maganda comienza a publicar sus relatos en *El Universal Ilustrado*, que más tarde recoge bajo el título *¡Ahí viene la bola!* (1937);<sup>60</sup> el mismo año, el coronel Jesús Millán publica *Cenizas de la hoguera* (1931),<sup>61</sup> colección de cuentos en los cuales pinta, con vivos colores, la revolución en el Estado de Michoacán; destaca en ellos el tema del heroísmo. El mismo año, Nellie Campobello contribuye al género con su librito *Cartucho*,<sup>62</sup> colección de estampas en las cuales vemos la revolución en el norte a través de los ojos de una niña. Francisco Rojas González, que se había dado a conocer como cuentista en 1930,<sup>63</sup> publica, en 1931, su colección *...Y otros cuentos*,<sup>64</sup> en la cual algunos son de ambiente revolucionario, como por ejemplo “*Las Rorras Gómez*” y “*El loco Sisniega*”.<sup>65</sup> El mejor cuento de la revolución

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 73-83.

<sup>60</sup> Alejandro Gómez Maganda, *¡Ahí viene la bola! Cuentos de la Revolución*, pról. de Alejandro Núñez Alonso (México: Publicaciones México Actual, 1937).

<sup>61</sup> Jesús Millán, *Cenizas de la hoguera* (México: Talleres Linotipográficos Ed. Claret, 1931).

<sup>62</sup> Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte* (México: Eds. Integrales, 1931).

<sup>63</sup> Francisco Rojas González, *Historia de un frac* (México: Ed. Libros Mexicanos, 1930).

<sup>64</sup> Francisco Rojas González, *...Y otros cuentos*, “Yo pienso que...” de Miguel Martínez Rendón (México: Ed. Libros Mexicanos, 1931).

<sup>65</sup> Francisco Rojas González, *Obra literaria completa*, est. prel., ordenación y bibl. de Luis Mario Schneider (México: FCE, 1999), pp. 61-64 y 69-76, respectivamente.

de este autor es “El caso de Pancho Planas”,<sup>66</sup> en el cual hallamos una verdadera historia de la revolución, según la cuenta el protagonista, veterano cuya ambición —nunca lograda— había sido llegar a ser sargento. El modo en que Pancho Planas, hijo del pueblo, cuenta los principales hechos del gran acontecimiento nos hace pensar en los corridos mexicanos que pintan la revolución según la vio y la sintió el pueblo, ese pueblo que, como Pancho Planas, tuvo que “darle duro a la mauseriada”,<sup>67</sup> pero que, a pesar de ello, no logró disfrutar de los beneficios acarreados a la hora del triunfo.

La tendencia a presentar temas en torno a los problemas sociales, iniciada por Herrera Frimont, se intensifica a partir de 1932, año en que aparece la colección *Hacia una literatura proletaria*, de Lorenzo Turrent Rozas,<sup>68</sup> la cual contiene relatos de Germán List Arzubide, Mario Pavón Flores, José Mancisidor y otros. El mismo año, Francisco Sarquís publica *Grito: cuentos de protesta*,<sup>69</sup> y al siguiente, Baltasar Izaguirre Rojo sus *Trece cuentos*.<sup>70</sup> Entre los temas en torno a la reforma social, el del agrarismo es frecuente. En el cuento “El destino”, de José Mancisidor,<sup>71</sup> el protagonista, Martín Vázquez, lo mismo que después su hijo, ambos zapatistas, mueren pidiendo tierra. En “Peor que perros”, del mismo autor,<sup>72</sup> el tema es más

---

<sup>66</sup> Francisco Rojas González, “El caso de Pancho Planas”, en *El Universal Ilustrado* (México, 29 de marzo de 1934). *Sed. Pequeñas novelas* (México: Ed. Juventudes de Izquierda, 1937). *Obra literaria completa*, pp. 167-175.

<sup>67</sup> Rojas González, *Obra literaria completa*, p. 171.

<sup>68</sup> *Hacia una literatura proletaria*, sel. y pról. de Lorenzo Turrent Rozas (Xalapa: Eds. Integrales, 1932).

<sup>69</sup> Francisco Sarquís, *Grito: cuentos de protesta* (Xalapa: Ed. Gleba, 1932).

<sup>70</sup> Baltasar Izaguirre Rojo, *Trece cuentos* (México: Celso Valdespino, 1933).

<sup>71</sup> José Mancisidor, *La primera piedra* (México: Ed. Stylo, 1950). *Obras completas* (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1979), t. IV, pp. 189-201.

<sup>72</sup> Mancisidor, *Obras completas*, t. IV, pp. 53-59.

amplio: el mejoramiento del nivel de vida de los desheredados. El oficial interroga al prisionero: “—¿Por qué peleas tú?”<sup>73</sup> Éste contesta: “—No te lo podría explicar. Pero es algo que sube a mi corazón y me ahoga a toda hora. Un intenso deseo de vivir entre hombres cuya vida no sea peor que la vida de los perros.”<sup>74</sup>

El interés en el cuento de protesta social no significa que se olvide el relato anecdótico. El mismo año que aparece la obra de Turrent Rozas, esto es, en 1932, Manuel W. González comienza a publicar en *El Universal Ilustrado* sus experiencias revolucionarias;<sup>75</sup> por la misma época escribía cuentos también el general Rubén García, que no publicó sino el año pasado, 1959.<sup>76</sup>

El desarrollo del cuento de la revolución alcanza su punto culminante en 1934, año en que aparecen nada menos que doce colecciones. Cipriano Campos Alatorre, el malogrado cuentista, publica *Los fusilados*.<sup>77</sup> El cuento que presta su nombre a la colección es uno de los mejores en el género.<sup>78</sup> Alfonso Fabila, el autor de *Sangre de mi sangre* (1924),<sup>79</sup> publica *Hoz: seis cuentos mexicanos de la Revolución*;<sup>80</sup> Herrera Frimont, ese año, da a las prensas su obra *En las trincheras: narraciones revolucionarias*.<sup>81</sup> El novelista Mauricio Magdaleno contribuye con su cuento “El

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>74</sup> *Loc. cit.*

<sup>75</sup> Manuel W. González, *Con Carranza. Episodios de la Revolución Constitucionalista 1913-1914* (Monterrey: Ed. J. Cantú Leal, 1933).

<sup>76</sup> Rubén García, *Cuentos de la Revolución* (México: Ed. Libro-Mex, 1959).

<sup>77</sup> Cipriano Campos Alatorre, *Los fusilados* (Oaxaca: Eds. Sur, 1934).

<sup>78</sup> Cipriano Campos Alatorre, *Los fusilados* (México: CNCA, 1990), pp. 11-45.

<sup>79</sup> Alfonso Fabila, *Sangre de mi sangre* (México: Ed. Andrés Botas e Hijo, 1924).

<sup>80</sup> Alfonso Fabila, *Hoz: seis cuentos mexicanos de la Revolución* (Morelia: Talleres Tipográficos del Arte, 1934).

<sup>81</sup> Celestino Herrera Frimont, *En las trincheras: narraciones revolucionarias* (México: 1934).

compadre Mendoza”;<sup>82</sup> Rafael F. Muñoz añade a su bibliografía *Si me han de matar mañana...*; Rojas González publica su segundo libro de cuentos, *El pajareador*,<sup>83</sup> que contiene algunos sobre la revolución; Rafael Sánchez Escobar publica sus obras *Episodios de la Revolución Mexicana en el Sur* y *Narraciones revolucionarias mexicanas, históricas, anecdóticas*;<sup>84</sup> Elías L. Torres aumenta su bibliografía con sus *20 vibrantes episodios de la vida de Villa*;<sup>85</sup> el general Urquizo continúa publicando sus anécdotas en *Recuerdo que...*;<sup>86</sup> el nicaragüense Hernán Robledo publica su colección *La mascota de Pancho Villa*<sup>87</sup> y José Rubén Romero, su obra *Desbandada*, que contiene algunos cuentos, entre otros, “Una Tosca rural”.<sup>88</sup>

A pesar de este gran número de obras, o quizá debido a ello, el interés en el cuento de la revolución comienza a decaer de aquí en adelante. Los que ahora lo cultivan se concentran más en las consecuencias y resultados del conflicto que en lo simplemente anecdótico. Así, Antonio Acevedo Escobedo en su hermoso cuento “Memorias de la 595”, de la colección

---

<sup>82</sup> Mauricio Magdaleno, *El compadre Mendoza* (México: 1934). *Cuentos completos*, pról. de Eduardo Antonio Parra (México: Lectorum, 2003), pp. 109-128.

<sup>83</sup> Francisco Rojas González, *El pajareador* (México: A. del Bosque Impresor, 1934).

<sup>84</sup> Rafael Sánchez Escobar, *Episodios de la Revolución Mexicana en el Sur* (Tlálpam: Talleres Tipográficos de la Casa de Orientación para Varones, 1934). *Narraciones revolucionarias mexicanas, históricas, anecdóticas* (Tlálpam: Talleres Tipográficos de la Casa de Orientación del Obrero, 1934).

<sup>85</sup> Elías L. Torres, *20 vibrantes episodios de la vida de Villa* (México: Ed. Sayrols, 1934).

<sup>86</sup> Francisco L. Urquizo, *Recuerdo que... Visiones aisladas de la Revolución* (México: Eds. Botas, 1934).

<sup>87</sup> Hernán Robledo, *La mascota de Pancho Villa. Episodios de la Revolución Mexicana* (México: Eds. Botas, 1934).

<sup>88</sup> José Rubén Romero, *Desbandada* (México: 1939), pp. 77-81.



*Sirena en el aula* (1935),<sup>89</sup> en el cual presenta una novedad en la técnica: el conflicto se narra desde el punto de vista de un ser inanimado; una locomotora. Su mensaje, que no se circunscribe al conflicto mexicano, es contra lo absurdo de la guerra en general. Así, Melesio Aguilera Ferreira en *Gente de mi pueblo* (1937),<sup>90</sup> Gregorio López y Fuentes en algunos de sus *Cuentos campesinos de México* (1940),<sup>91</sup> Jesús Colín Segura en *Yo soy la Revolución* (1942),<sup>92</sup> Ramón Rubín en varios de sus cuentos, Mario Pavón Flores en *Los gusanos rojos* (1943)<sup>93</sup> y José Revueltas en algunos de los cuentos de *Dios en la tierra* (1944).<sup>94</sup> Casi en nuestros días, Carmen Báez añade otra dimensión. En su cuento “La Cilindra”,<sup>95</sup> la heroína, una perrita callejera que se une a la tropa, defiende a su protector, el soldado Juan Lanás. La Cilindra muere en el campo de batalla.

Para 1947, el cuento de la revolución casi ha desaparecido. En ese año, un crítico hacía este comentario: “Los de la Revolución dejaron ya de ser temas viables para el acoplamiento con la desilusión actual.” Sin embargo, los neorrealistas —Córdova, Rulfo, Valadés, García Cantú, entre otros— siguen usando motivos revolucionarios. La revolución ha sido fuente de inspiración para estos cuentistas y, sin duda alguna, la revolución inspirará a futuros autores a escribir cuentos en los cuales el tema sea enfocado con nuevas perspectivas. El

---

<sup>89</sup> Antonio Acevedo Escobedo, *Sirena en el aula* (México: Imp. de Patricio Sanz, 1935), pp. 87-97.

<sup>90</sup> Melesio Aguilar Ferreira, *Gente de mi pueblo* (Morelia: Talleres Gráficos de la Escuela Técnica Álvaro Obregón, 1937).

<sup>91</sup> Gregorio López y Fuentes, *Cuentos campesinos de México* (México: Ed. Cima, 1940).

<sup>92</sup> Jesús Colín Segura, *Yo soy la Revolución* (México: Eds. Cicerón, 1942).

<sup>93</sup> Mario Pavón Flores, *Los gusanos rojos* (México: Ed. Surco, 1943).

<sup>94</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra* (México: Eds. El Insurgente, 1944).

<sup>95</sup> Carmen Báez, *La robapájaros* (México: FCE, 1957), pp. 57-61.

anterior vistazo, aunque sucinto, ya que no es ésta la ocasión para presentar una historia exhaustiva del tópico, demuestra, en nuestro concepto, el gran vigor del cuento de la revolución, género representativo en la literatura mexicana del siglo XX. Pasemos a hacer un breve análisis de sus características.

No obstante que se ha dicho que el cuentista de la revolución no predica, en sus cuentos encontramos, implícita, una tesis social. No hay, por supuesto, unanimidad entre los varios autores. Para Azuela, la revolución fue un fracaso. En su cuento “De cómo al fin lloró Juan Pablo”, encontramos esta amarga observación: “Juan Pablo acaba rendido la lectura de «Los inmensos beneficios que la Revolución le ha traído al Pueblo» a la sazón que sus ojos reparan en el centenar de mugrientos, piojosos y cadavéricos que están haciendo cola a lo largo de la duodécima calle del Factor, en espera de que abra sus puertas un molino de nixtamal.”<sup>96</sup>

En el Doctor Atl, notamos una transición del optimismo al pesimismo. Su cuento “Amanecer” termina con una nota de fe en el mejoramiento social del pueblo; no así “La judía”, en donde es evidente la desilusión del indígena que pelea para que los oficiales gocen de la vida. Sin embargo, tanto el Doctor Atl como Azuela, a pesar de su descontento con los resultados de la revolución, siempre son sus partidarios y la ven desde el punto de vista de los revolucionarios, sin simpatizar con los federales. No es así en los cuentos de Muñoz, autor que se coloca en una posición neutra entre revolucionarios y federales. En su obra apenas encontramos comentarios a favor o en contra de la revolución. Aunque sí es cierto que con frecuencia ve con simpatía a los oficiales federales, como en el caso de “Es usted muy hombre” y “Servicio de patrulla”.<sup>97</sup> Para Guzmán, en cambio,

---

<sup>96</sup> Azuela, *Obras completas*, t. II, p. 1078.

<sup>97</sup> Muñoz, *Relatos de la revolución. Cuentos completos*, pp. 107-117.

la revolución es un noble impulso que representa la lucha por ideales que resultarán en un México mejor. La revolución, para sus personajes, tiene algo de glorioso. Aun el inculto guerrillero Francisco Villa, en el relato “El nudo de ahorcar”,<sup>98</sup> se expresa de esta manera: “Ustedes, que son unos traidores y unos cobardes, van a aprender que con la Revolución no se juega, ni se juega conmigo, que la represento con cuanta dignidad conviene a su idealismo glorioso y a sus impulsos heroicos, justicieros.”<sup>99</sup>

Este optimismo lo encontramos también entre los cuentistas de la siguiente generación, todos ellos entusiastas partidarios del movimiento revolucionario y sus principios. Sus obras, inspiradas en fuentes populares, se caracterizan por su acendrado mexicanismo; sus opiniones sobre la revolución coinciden con las opiniones del pueblo, según las vemos expresadas en los corridos populares. Herrera Frimont y Rojas González son los mejores representantes de este grupo; sus cuentos son, por lo general, de inspiración popular. El primero es, además, uno de los escritores que se anticipan a los folkloristas a recoger los corridos de la revolución. Rojas González es el autor del interesante cuento “Voy a cantar un corrido”,<sup>100</sup> en donde el protagonista, Urbano Téllez, antes de morir defendiendo el pueblo, pide que le compongan un corrido: “La música rompió con una melodía viva y sugerente [...]. Luego, como una amapola que de improviso ensangrentara la llanura, surgía la letra del corrido.”<sup>101</sup> Este inconfundible acento mexicano es característica de los cuentos inspirados en los corridos. En verdad, podríamos decir que la

---

<sup>98</sup> Guzmán, *El águila y la serpiente*, pp. 263-270.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 264-265.

<sup>100</sup> Rojas González, *Sed. Pequeñas novelas. Obra literaria completa*, pp. 126-134.

<sup>101</sup> Rojas González, *Obra literaria completa*, p. 129.

mexicanidad es la característica predominante en el cuento de la revolución. Pero no la única.

Otras, son la brevedad, el uso de la técnica descriptiva, el realismo y la sencillez del estilo; entre los defectos, la debilidad en la creación de los personajes, que por lo general se quedan en tipos; el descuido —no siempre— en el estilo y la falta de profundidad. Examinemos algunas de estas características, empezando por aquellas relativas a la estructura.

Una de las virtudes del cuento de la revolución es su brevedad. El cuentista la logra eliminando la prolija y a veces inútil introducción descriptiva característica del cuento del siglo XIX. Lo innecesario que resulta la introducción larga, sin función en la estructura del cuento, nos lo indica el siguiente hecho. En su antología *Los mejores cuentos americanos*, Ventura García Calderón dio cabida a dos selecciones de Rafael Delgado, “El desertor” y “Justicia popular”.<sup>102</sup> Debido a un error —no sabemos de quién—, las primeras quince líneas de estos cuentos están invertidas. La introducción de “Justicia popular” pertenece a “El desertor” y viceversa. Hasta hoy, que nosotros sepamos, nadie se ha fijado en este error y los cuentos han sido reproducidos en otras antologías como los publicó García Calderón. En el cuento de la revolución, la introducción, si es descriptiva, es, por lo general, corta, precisa y clara. Con frecuencia, el cuento abre con la descripción de una acción y no con la acostumbrada descripción del paisaje o el ambiente. Muñoz, por ejemplo, a veces da principio a sus cuentos con la descripción de la tropa en marcha. Ejemplos:

Por la llanura silenciosa, de tierra blanca y suelta, manchada a trechos del verde oscuro de los mezquites, caminaba bajo el sol

---

<sup>102</sup> Delgado, *Cuentos y notas*, pp. 157-165.

ardiente del verano una caravana extraña; diez o doce hombres cubiertos de polvo, andrajosos, jadeantes, arrastrando los pies, tiraban de varios animales, caballos y mulas, también sudorosos, cubiertos de polvo blanco, manchados de sangre; sobre los animales, un cargamento espantable: moribundos.<sup>103</sup>

“La columna de soldados avanzaba lentamente por el desierto implacable” (“Agua”);<sup>104</sup> “Sobre las paralelas de hierro, [...], avanza rápidamente [...], un tren de pasajeros” (“Un asalto al tren”).<sup>105</sup>

El uso del diálogo, que imparte al cuento una nota dramática, es frecuente en las introducciones. “Petro”, de Azuela, abre así:

—Petro, una toalla...

—Petro, mi almuerzo...

—Petro, una silla...<sup>106</sup>

La introducción que da principio con una interrogante es también frecuente. El cuento “Don Gabriel”,<sup>107</sup> de Urquiza, empieza de esta manera: “¿Quién no conoció a don Gabriel Calzada, Jefe de las Armas en Piedras Negras?”<sup>108</sup> pregunta que despierta en el lector interés en el personaje. Otros cuentistas prefieren empezar con la descripción del protagonista. Este método es el favorito de Nellie Campobello: “Agustín García

---

<sup>103</sup> Muñoz, “El feroz cabecilla”, en *Relatos de la revolución. Cuentos completos*, p. 13.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>106</sup> Azuela, *Obras completas*, t. II, p. 1113.

<sup>107</sup> Francisco L. Urquiza, *Obras escogidas*, pres. de Alejandro Katz (México: FCE, 1987), pp. 897-901.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 897.

era alto, pálido, de bigotes chiquitos, la cara fina y la mirada dulce; traía cuera y mitazas de piel. Era lento, no parecía general villista.”<sup>109</sup>

En el cuento, debido a las limitaciones del género, es casi imposible crear grandes personajes. En el cuento de la revolución, sobre todo, ya que aquí el interés se centra en la acción, los personajes quedan, con frecuencia, sin desarrollar; es común que la masa —la patrulla, el batallón, el pueblo entero—, y no el individuo, sea el héroe. Cuando el personaje aparece, es, como en el ejemplo de Campobello que acabamos de citar, más que una creación original, el retrato de un revolucionario de carne y hueso, ya sea cabecilla, soldado o político. A veces, los personajes pasan directamente de la vida al cuento. Tales son las figuras de Villa, Zapata, Amaro, Buelna, Fierro, Ángeles, que han quedado plasmadas en los cuentos de Muñoz, Guzmán, Campobello y otros. El cuentista, como es de esperar, hace resaltar ciertos rasgos de cada persona, al mismo tiempo que reduce otros al mínimo. El proceso lo podemos apreciar si comparamos el Villa de Guzmán con el de Muñoz, Robledo o Campobello...

Además de estos retratos, al natural, encontramos aquellos plasmados sobre héroes de corridos. Lo único que el cuentista tiene que hacer aquí es poner al personaje en acción. El Doctor Atl y Rojas González se han aprovechado de este acervo de personajes populares. Pero también encontramos en sus obras, como en las de casi todos los cuentistas de la revolución, al héroe anónimo, al que no ha llegado ni al corrido: el soldado raso, el indígena, el campesino, la soldadera, el obrero. Es éste el tipo de personaje que predomina en aquellos cuentos en que el autor da énfasis a la doctrina social. Así, en los de Herrera Frimont, Hernán Robledo, José Mancisidor.

---

<sup>109</sup> Campobello, *Cartucho* (México: EDIAPSA, 1940), p. 23.

Un segundo plano en la creación de los personajes es aquel en el que el cuentista hace una síntesis del carácter de varios seres de carne y hueso para dar vida a un ente nuevo, original; es éste, como ya hemos visto, el método favorito de Azuela. Es interesante hacer notar que en el cuento de la revolución, debido a su naturaleza realista, no abundan los personajes que sean creaciones puras de la imaginación del autor. Pero cualquiera que sea el origen del personaje, siempre predomina el hombre de acción, sin complicaciones psicológicas. Aunque la mayor parte de ellos se quedan en simples tipos, algunos adquieren relieve y se convierten en personajes de características bien delineadas. Personaje inconfundible lo es Pancho Planas, con su pata de palo, su tufo a ajos, su actitud estoica ante el fracaso, su amor al tequila, su alegría del vivir.

La caracterización de estos personajes es, por lo general, hecha a base del lenguaje; el lenguaje se ajusta al personaje y nunca se habla fuera de carácter. Por el modo de hablar, sabemos si se trata de un indígena, de un campesino, de un curro, de un militar federal, de un villista del norte. Pero también es importante la caracterización por medio de las acciones, que nos revelan si el personaje es cruel, arrogante o muy hombre. Pocas veces hay personajes que tengan complicados problemas psicológicos. Debido a que no hay en la caracterización multiplicidad de planos subjetivos, los personajes centrales nunca resultan oscuros o confusos. Como rasgos característicos, en ellos predominan, además de la acción, la hombría, la temeridad, la crueldad, el desprecio hacia la vida; a veces, la avaricia y el deseo de medrar. Todos ellos son tipos mexicanos que se mueven en un ambiente mexicano. No es raro encontrar una fusión de hombre y paisaje. “Poco a poco —escribe el Doctor Atl en su cuento «Amanecer»— peones y soldados se fueron alejando del mezquite. Anochecía, pero en el alma de aquella

gente despuntaba la aurora.”<sup>110</sup> En “Un rebelde”,<sup>111</sup> Azuela hace esta descripción del personaje central:

De tarde en tarde una quijotesca silueta se esboza a la falda del cerro, a la hora del crepúsculo. Sus miradas de ternera se tienden sobre un solar de alfalfa verdegueante, sobre los adobes de una choza, las tejas rojas de un establo y el cerco apretado de amapolas multicromas de un estanque.

Descienden las sombras de la sierra azul y asciende el viejo.<sup>112</sup>

Esta fusión alcanza intensidad dramática inusitada en las descripciones de la muerte. Luis Garrido, en su cuento “La muerte del pastor”,<sup>113</sup> describe así la escena: “De repente sintió algo fresco que empapaba su costado y cayó al suelo. La hierba mojada acarició su rostro. Un olor denso y sedante brotaba de la tierra llena de fuerzas vitales.”<sup>114</sup>

Esa vitalidad de la tierra y el hombre la refleja el cuentista de la revolución en su estilo. Habiendo descartado tanto el estilo preciosista de los modernistas como el lento y pausado de los realistas de fines de siglo XIX, estilos que no se prestan para describir las escenas violentas de la revolución, el cuentista tiene que crear un estilo nuevo, que se adapte al tema y a los personajes. Es un estilo llano, popular, de metáforas e imágenes recortadas, nítidas, sacadas de la realidad circundante. Las descripciones son precisas, casi fotográficas; los diálogos, amoldados a los personajes. Aunque es un estilo descriptivo, no es, como podría

---

<sup>110</sup> Murillo (Doctor Atl), *Cuentos de todos colores*, vol. II, p. 12.

<sup>111</sup> Azuela, *Obras completas*, t. II, p. 1089-1093.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 1091.

<sup>113</sup> Luis Garrido, *En torno a la paradoja* (México: Eds. Botas, 1937), pp. 139-144.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 144.



pensarse, pesado y lento; al contrario, se caracteriza este estilo realista del cuento de la revolución por su rapidez, su nerviosidad, su ritmo lacónico e incisivo. En algunos de los autores, la influencia del estilo periodístico es evidente. Por lo tanto, algunos cuentos nos dan la sensación de ser reportajes de las acciones y de las escenas presenciadas por el autor en el frente, escritos en lengua sencilla, directa, sin retóricas inútiles ni explicaciones superfluas. El estilo del cuento de la revolución, en fin, refleja el ritmo de la revolución misma; es un estilo, como la revolución, del pueblo, original, mexicano, fiel trasunto del hombre y su medio. Su influencia en el desarrollo del cuento realista post-revolucionario es una de las contribuciones de mayor importancia que los cuentistas de la revolución legaron a sus sucesores.

Por medio de este estilo, nervioso, entrecortado, los cuentistas logran dar a sus obras un ritmo especial, que es una de las características predominantes del cuento de la revolución. Los mejores ejemplos del género reflejan el ritmo de la revolución misma. Para obtener dicho efecto, el cuentista, por lo general, hace uso del lenguaje onomatopéyico: ya el tac, tac, tac de las ametralladoras, ya el traqueteo del tren militar, ya el trote de las caballerías. En “La juida”, el Doctor Atl obtiene el ritmo deseado por medio de la repetición de ciertas palabras. El narrador, el indígena Indalecio, habla con un ritmo que evoca las acciones que relata: “Y ai bamos kuele y kuele y kuele y kuele y kuele.”<sup>115</sup> Y también: “i al poko rato nomás se óiba el eskitero, y el eskitero y el eskitero y el eskitero, komo kuando mi vieja me tostaba el máis.”<sup>116</sup> El relato todo es contado mientras que, rítmicamente, el café hierve en la olla y la lluvia cae sobre el techo del jacal.

---

<sup>115</sup> Murillo (Doctor Atl), *Cuentos de todos colores*, vol. I, p. 68.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 69.

En el cuento “Pancho Villa en la Cruz”, de Guzmán, el ritmo lo da el tic-tic tiqui, tic-tic tiqui del telégrafo. En la primera parte, “Villa se paseaba en el saloncito del vagón al ritmo interior de su ira”.<sup>117</sup> Después le vemos moverse al ritmo del telégrafo, esperando con ansiedad la respuesta a su contraorden.

En “El caso de Pancho Planas”, de Rojas González, el protagonista cuenta la historia de su vida —que corresponde con la de la revolución— al ritmo del tren que se dirige hacia Querétaro. Entre episodio y episodio, y el vaivén de los carros, Pancho Planas exclama: “¡Pero esto merece un trago! ¿Verdá, mi cuate?”<sup>118</sup> Mientras tanto, un rielero, en la plataforma del vagón, canta un corrido al son de su guitarra.

Herrera Frimont tiene un relato, “La máquina loca”,<sup>119</sup> que termina con la descripción de una carrera desenfrenada, que bien pudiera simbolizar la revolución. “La máquina —nos dice— en su fantástico recorrido tomaba las curvas atrevidamente como si mano diestra la condujera. Trac-trac, trac-trac sonaban rítmicamente las uniones de los rieles al paso de las pesadas ruedas. Los émbolos y el resoplar de la caldera a toda presión eran notas en la bárbara sinfonía de hierro.”<sup>120</sup>

En “El hombre del despertador”,<sup>121</sup> César Garizurieta obtiene el ritmo por medio del sonido del reloj que el hombre que va a ser fusilado lleva en la mano. Aun después de caer muerto, el reloj sigue marcando, inexorablemente, el tiempo con su rítmico tic, tic, tic.

---

<sup>117</sup> Guzmán, *El águila y la serpiente*, p. 345.

<sup>118</sup> Rojas González, *Sed. Pequeñas novelas. Obra literaria completa*, p. 174.

<sup>119</sup> Herrera Frimont, *La línea de fuego. Narraciones revolucionarias*, pp. 113-123.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 122-123.

<sup>121</sup> César Garizurieta, *El apóstol del ocio*, pról. de Octavio Novaro (México: Ed. Mundo Nuevo, 1940), pp. 41-63.

Luis Córdova, en su cuento “El Tejón”,<sup>122</sup> fija el ritmo por medio de las interrupciones que Licho hace al Tejón. Todas sus frases, entrecortadas, para dar expresión a su ansiedad, en contraste con la serenidad del Tejón, dan principio con el adverbio *ya* y se refieren a los dos personajes, el presidente municipal y el secretario, que dan vueltas a la plaza y que van a ser asesinados por el Tejón tan pronto como el Coronel le haga la señal. Ambos elementos, las vueltas a la plaza y las interrupciones en la conversación dan al cuento un marcado ritmo.

Los anteriores ejemplos nos parecen suficientes para demostrar el ritmo del cuento en la revolución. Es éste un ritmo que, como hemos visto, evoca el *tempo* de la revolución misma. Para crearlo, el cuentista se vale de la frase corta, entrecortada; de la repetición constante de ciertas palabras; del lenguaje onomatopéyico y de la descripción de sonidos rítmicos. El resultado es impresionante y da al cuento un valor que trasciende al del simple relato anecdótico.

Debido a la naturaleza de los temas, es difícil, en el cuento de la revolución, introducir el humorismo. Por lo tanto, son pocos los ejemplos en que encontramos esta dimensión. La actitud de los cuentistas es, por lo general, seria; lo mismo puede decirse de sus personajes. En “Un asalto al tren”, uno de los pocos cuentos en que aparece la nota humorística, el tono es el resultado de las acciones ridículas del artista de cine que visita México y no de las acciones de los revolucionarios. En “La bandera en el frío”,<sup>123</sup> de Jorge Ferretis, más que humorismo encontramos la nota satírica. En cambio, en “El cuento de Godínez”,<sup>124</sup> de Izaguirre Rojo, sí aflora el humor. El autor, aquí, se burla, como lo hiciera

---

<sup>122</sup> Luis Córdova, *La sirena precisa* (México: Imprenta Universitaria, 1960), pp. 95-106.

<sup>123</sup> Jorge Ferretis, *Hombres en tempestad* (México: CIMA, 1941), pp. 27-38.

<sup>124</sup> Baltasar Izaguirre Rojo, *Grano de oro* (México: Eds. Botas, 1936), pp. 11-21.

Cervantes de los libros de caballería, de los cuentos de la revolución. He aquí el diálogo entre el coronel Godínez y el autor:

—¡Artista! —me dice al iniciarse— querrá usted creer —él pronuncia “quedrá”— ¡que se me ha metido en la chiluca la “vacilada” de ajustar un cuento!...

—¡No me diga, coronel!

—¡Sí, señor!

—¿Y como de qué clase lo apetece?

—¡Pos, un cuento!

—Los hay de diversas tendencias: románticos, de costumbres, sociales... etc.

—¡Barajeémela! ¡Barajeémela!... ¡Yo no sé de eso!... Pero me cuadraría que no fuera revolucionario... ¡Oiga asté, es hartamente cansado lo de “recuerdo que...” y lo “de arriba y lo de abajo”! ¡A mí me sentaría al revés volteado, artista, algo contrarrevolucionario! ¡Pa que vea asté!...<sup>125</sup>

Sin embargo, el cuento de la revolución es un cuento serio, cuyo principal deseo es retratar al revolucionario, lo mismo que interpretar sus problemas. Es un cuento interesado en el mexicano del siglo XX y no en el de épocas pretéritas. Aunque de poco valor como documento histórico, tiene, en cambio, gran valor como expresión de los sentimientos de los hombres que lograron cambiar el rumbo de la historia de México. En el campo de las letras, su mayor contribución es haber iniciado el renacimiento del cuento moderno mexicano, que tan alta posición ha alcanzado en nuestros días.

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 13.

## Bibliografía

- ACERO, Julio. "Acerinas", en *Cuentos y poemas de amor y de la Revolución*. Guadalajara: 1941.
- ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio. *Sirena en el aula*. México: Imp. de Patricio Sanz, 1935.
- AGUILAR FERREIRA, Melesio. *Gente de mi pueblo*. Morelia, Michoacán: Talleres Gráficos de la Escuela Técnica Industrial Álvaro Obregón/Publicaciones del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Michoacana, 1937.
- ARAGÓN, Alfredo. *¡A las armas!* París: Imp. F. Pozzoli, 1916.
- . *Escenas de la Revolución Mexicana, 1913-1914. Relatos de un testigo ocular*. París: 1916. En español y francés.
- AZUELA, Mariano. "Anuncio a línea desplegada", en *Hoy*. México, 4 de diciembre de 1937. Núm. 37. *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*. Sel., pról. y notas bibls. de José Mancisidor. México: Ed. Nueva España, 1946. *Obras completas de Mariano Azuela*. México: FCE, 1958. T. II.
- . "El caso López Romero", en *Obras completas de Mariano Azuela*. México: FCE, 1958. T. II.
- . "De cómo al fin lloró Juan Pablo", en *Revista Universal*. Nueva York, 15 de junio de 1918. *Las moscas. Domitilo quiere ser diputado*. México: Tip. de A. Carranza e Hijos, 1918. *El Ateneo*. Saltillo, Coahuila, noviembre de 1927. Vol. VIII, núm. 66. *Homenaje a Enrique José Varona*. La Habana: 1936. *Andrés Pérez maderista*. México: Botas, 1945. *Antología del cuento mexicano*. Sel. y nota prel. de Luis Leal. México: Eds. De Andrea, 1957. *Universidades de Latinoamérica*. Julio de 1952. Vol. III, núm. 15. *Obras completas de Mariano Azuela*. México: FCE, 1958. T. II.
- . "José María", en *Bandera de Provincias*. Guadalajara, Jalisco, agosto de 1929. *Transición*. Buenos Aires, diciembre de 1935. Vol. I, núm. 1. *Novedades*. México, 15 de febrero de 1948. *Obras completas de Mariano Azuela*. México: FCE, 1958. T. II.

- \_\_\_\_\_. “La nostalgia de mi coronel”, en *Hoy*. México, 9 de octubre de 1937.
- \_\_\_\_\_. “Petro”, en *Obras completas de Mariano Azuela*. México: FCE, 1958. T. II.
- \_\_\_\_\_. “Un rebelde”, en *Obras completas de Mariano Azuela*. México: FCE, 1958. T. II.
- \_\_\_\_\_. “¡Tal será la voluntad de Dios!”, en *Hoy*. México, 5 de febrero de 1938. Núm. 50. *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*. Sel., pról. y notas bibls. de José Mancisidor. México: Ed. Nueva España, 1946. *Obras completas de Mariano Azuela*. México: FCE, 1958. T. II.
- \_\_\_\_\_. “...Y ultimadamente”, en *Antena*. México, octubre de 1924. Vol. IV. *El jurado*. México: Col. Lunes, 1945. *Obras completas de Mariano Azuela*. México: FCE, 1958. t. II.
- BENEDICTO, Luis. “La amada eterna”, en *El Universal Ilustrado*. México, 23 de abril de 1931. Núm. 728.
- \_\_\_\_\_. “Los amores”, en *El Universal Ilustrado*. México, 19 de febrero de 1931. Núm. 719.
- \_\_\_\_\_. “Escopeta de dos cañones”, en *El Universal Ilustrado*. México, 19 de enero de 1931. Núm. 716.
- \_\_\_\_\_. “Un pueblo está de frente”, en *El Universal Ilustrado*. México, 15 de enero de 1931. Núm. 714.
- CAMPOBELLO, Nellie. *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*. México: Editora y Distribuidora Iberoamericana de Publicaciones, 1940.
- \_\_\_\_\_. *Cartucho*. México: Ediciones Integrales, 1931. México: EDIAPSA, 1940.
- \_\_\_\_\_. “Las barajas de Jacinto”, en *Antología del cuento mexicano*. Sel. y nota prel. de Luis Leal. México: Eds. De Andrea, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Las manos de mamá*. México: 1937. México: Ed. Villa Ocampo, 1949.
- CAMPOS ALATORRE, Cipriano. *Los fusilados*. Oaxaca: Ediciones Sur, 1934. *Novela de la Revolución Mexicana*. México: 1945.

- COLÍN SEGURA, Jesús. *Yo soy la Revolución*. México: Ediciones Cicerón, 1942.
- CÓRDOBA, Luis. “El Tejón”, en *Letras de México*. México, 1 de diciembre de 1944. Vol. VIII, núm. 24. *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*. Sel., pról. y notas bibls. de José Mancisidor. México: Ed. Nueva España, 1946.
- FABILA, Alfonso. *Hoz; seis cuentos mexicanos de la Revolución*. Morelia, Michoacán: Talleres Tipográficos de “El Arte”, 1934.
- \_\_\_\_\_. *Sangre de mi sangre*. México: Botas, 1924.
- FERRETIS, Jorge. “La bandera en el frío”, en *América*. México, marzo de 1954. Núm. 69.
- FLORES MAGÓN, Ricardo. *Rayos de luz (Diálogos relacionados con las condiciones sociales de México)*. México: Ediciones del Grupo Cultural Ricardo Flores Magón, 1924.
- \_\_\_\_\_. *Sembrando ideas (Diálogos relacionados con las condiciones sociales de México)*. México: Ediciones del Grupo Cultural Ricardo Flores Magón, 1923.
- FUENTES, Manlio S. “Nincho López, general”, en *Hoy*. México, 8 de marzo de 1941. Vol. XVI, núm. 211.
- GALINDO, Miguel. *A través de la sierra. Narraciones de la Revolución*. Colima: 1924.
- GARCÍA, Rubén. *Cuentos de la Revolución*. México: Libro Mex Editores, 1959.
- GARIZURIETA, César. *El apóstol del ocio*. México: Ed. Mundo Nuevo, 1940.
- GÓMEZ MAGANDA, ALEJANDRO. *¡Ahí viene la bola! Cuentos de la Revolución*. México: Publicaciones México Actual, 1937.
- GONZÁLEZ, Manuel W. *Con Carranza. Episodios de la Revolución Constitucionalista, 1913-1914*. Monterrey, Nuevo León: J. Cantú Leal, 1933.
- \_\_\_\_\_. *Con Carranza. Episodios de la Revolución Constitucionalista, 1914-1915*. Monterrey, Nuevo León: J. Cantú Leal, 1934.
- \_\_\_\_\_. *Contra Villa. Relatos de la Campaña, 1914-1915*. México: Botas, 1935.

- HERRERA FRIMONT, Celestino. *La línea de fuego. Narraciones revolucionarias*. Xalapa: Talleres Gráficos del Estado, 1930.
- . *En las trincheras. Narraciones revolucionarias*. México: 1934.
- IBARRA DE ANDA, Fortino. “La soldadura”, en *Vidas y cuentos*. México, 1943. Núm. 4.
- IBARRA JR., Alfredo. *Fogatas de la Revolución. Toque de diana*. México: 1946.
- IDUARTE, Andrés. “Tabasco: Un niño en la Revolución mexicana”, en *Horas de España*. Barcelona, 1937. Vol. XII.
- IZAGUIRRE ROJO, Baltasar. “El cuento de Godínez”, en *Vidas y cuentos*. México, diciembre de 1942. Núm. 1.
- . *Grano de oro*. México: Botas, 1936.
- . *13 cuentos*. México: Celso Valdespino, 1933.
- LIST ARZUBIDE, Germán. “En la Revolución”, en *El Nacional. Revista Mexicana de Cultura*. México, 21 de noviembre de 1954. Núm. 399. *Anuario del Cuento Mexicano*. México: INBA, 1955.
- LÓPEZ DE HEREDIA, Miguel. *Junto a la hoguera crepitante*. México: Herrero Hnos., 1923.
- LÓPEZ NEGRETE, Ladislao. *Narraciones y cuentos mexicanos*. México: Ed. Polis, 1944. T. I. México: Ed. Polis, 1945. T. II. México: Ed. Polis, 1951. T. III.
- LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio. “Bala rasa”, en *El Universal Ilustrado*. México, 23 de marzo de 1922. Núm. 255.
- MAGDALENO, MAURICIO. *El ardiente verano*. México: FCE, 1954.
- . *El compadre Mendoza*. México: 1934. *El libro y el Pueblo*. México, 6 de junio de 1934. Vol. XII.
- . *Concha Bretón*. México: 1936.
- . “El baile de los pintos”, en *Concha Bretón*. México: 1936.
- MANCISIDOR, José. “Mejor que perros”, en *Homenaje a don Francisco Gamoneda*. México: 1946.
- . *La primera piedra*. México: Ed. Stylo, 1950.
- . “El sargento”, en *Hacia una literatura proletaria*. Sel. y pról. de Lorenzo Turrent Rozas. Xalapa: Eds. Integrales, 1932.



- MARTÍNEZ DE LA VEGA, Pepe. “La Revolución y el queso fresco”, en *Revista de Revistas*. México, 5 de enero de 1941. Vol. XXXI, núm. 1597.
- MILLÁN NAVA, Jesús. *Alma nacional*. México: Botas, 1947.
- . *Cenizas de la hoguera*. México: Talleres Linotipográficos Ed. Claret, 1931.
- . “El descarrilador de trenes”, en *Leyendas y cuentos michoacanos*. Sel. de Jesús Romero Flores. México: Botas, 1938. T. I.
- . “La enfermera del pabellón”, en *El Universal*. México, 29 de enero de 1939.
- MONTERDE, Francisco. *El mayor Fidel García*. México: Colección “Lunes”, 1946. Contiene también “Lencho”.
- MUÑOZ, Rafael F. *El feroz cabecilla y otros cuentos de la Revolución en el Norte*. México: A. Romero, 1928.
- . “El hombre malo”, en *El Universal*. México, 1927. *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*. Sel., pról. y notas bibl. de José Mancisidor. México: Ed. Nueva España, 1946.
- . *El hombre malo; Villa ataca Ciudad Juárez; La marcha nupcial*. México: Talleres Gráficos, Ed. y Diario Oficial, 1930.
- . *Si me han de matar mañana...* México: 1934.
- MURILLO, Gerardo (Dr. Atl). *¡Arriba, arriba!* México: 1927.
- . *Cuentos bárbaros*. México: Eds. Libros Mexicanos, 1930.
- . *Cuentos de todos colores*. México: Botas, 1933. T. I. México: Botas, 1946. *Cuentos de todos colores*. México: Botas, 1936. T. II. *Cuentos de todos colores*. México: Botas, 1941. T. III.
- NÚÑEZ GUZMÁN, J. T. *Infancia campesina. Cuadros del campo y de la Revolución mexicana*. México: 1937.
- ORTIZ VIDALES, Alfredo. “Rastros de águilas”, en *Leyendas y cuentos michoacanos*. Sel. de Jesús Romero Flores. México: Botas, 1938. T. I.
- OTHÓN DÍAZ, Enrique. *Protesta. Seis aguas fuertes*. México: Ediciones del Grupo en Marcha, 1937.
- PAVÓN FLORES, Mario. *Los gusanos rojos*. México: Ed. Surco, 1943.

- . *En el sur*. México: 1945.
- REVUELTAS, José. *Dios en la tierra*. México, Eds. El Insurgente, 1944.
- ROBLETO, Hernán. *La mascota de Pancho Villa. Episodios de la Revolución mexicana*. México: Botas, 1934.
- ROJAS GONZÁLEZ, Francisco. “El caso de Pancho Planas”, en *El Universal Ilustrado*. México, 29 de marzo de 1934. Vol. XVII, núm. 881.
- . *Cuentos de ayer y de hoy*. México: Ed. Arte de América, 1946.
- . *El pajareador*. México: A. del Bosque, Imp., 1934.
- . *Sed*. México: Ed. Juventud de Izquierda, 1937.
- . *Y otros cuentos*. México: Eds. Libros Mexicanos, 1931.
- ROMERO, José Rubén. “Castigado”, en *Revista de Revistas*. México: 2 de julio de 1939. Vol. XXVIII, núm. 1519.
- . *Desbandada*. México: 1943.
- ROMERO FLORES, Jesús. “Víctima de la guerra”, en *Leyendas y cuentos michoacanos*. Sel. de Jesús Romero Flores. México: Botas, 1938.
- RUBÍN, RAMÓN. *Cuentos del medio rural mexicano*. Guadalajara: Imprenta Gráfica, 1942.
- SÁNCHEZ ESCOBAR, Rafael. *Episodios de la Revolución mexicana en el sur*. Tlálpam: Talleres Tipográficos de la Casa de Orientación del Obrero, 1934.
- . *Narraciones revolucionarias mexicanas, históricas, anecdóticas*. Tlálpam: Talleres Tipográficos de la Casa de Orientación del Obrero, 1934.
- SARQUÍ, Francisco. *Grito. Cuentos de protesta*. Xalapa: Ed. Gleba, 1932.
- SOLER, TOBIÁS O. *Las mariposas blancas (Una aventura revolucionaria de 1911), Tres cuentos de “La Venganza”*. México: Ed. de “La Razón”, 1931.
- SOTOMAYOR, Arturo. “El general se escapó”, en *Nuestros Cuentos*. México: Col. Tehutli, 1955.
- SPOTA, Luis. “Del norte llegó Bachomo”, en *Vidas y Cuentos*. México, 1943. Núm. 3.

- TORRES, Elías L. *La cabeza de Villa y 20 episodios más*. Mixcoac: Ed. Tatos, 1938.
- . *20 vibrantes episodios de la vida de Villa*. México: Ed. Sayrols, 1934.
- TRUEBA, Domingo S. *Cuentos trágicos*. Toluca: Litotipografía de la Escuela de Ingeniería y de Agricultura y O., 1921.
- URQUIZO, Francisco L. *Cuentos y leyendas*. México: Cvltura, 1945.
- . *H. D. T. U. P.* México: Edit. OFMSA, 1935.
- . *El primer crimen*. México: Cvltura, 1933.
- . *Recuerdo que...* México: Botas, 1934.
- VASCONCELOS, José. “El fusilado”, en *Divagaciones literarias*. México: Lectura Selecta, 1919.
- . *La sonata mágica*. Madrid: Imp. de Juan Pueyo, 1933.



## CONSIDERACIONES ACERCA DEL CUENTO MEXICANO DEL SIGLO XX<sup>1</sup>

*Evodio Escalante*

¿Qué es el cuento? ¿En qué consiste? ¿Cuáles son sus características estructurales? La experiencia demuestra que, muy a menudo, incluso entre críticos y especialistas, lo que impera es una idea confusa y aproximativa. Somos lo bastante listos como para saber que el cuento es una narración breve que no podría confundirse, en términos cuantitativos, con la novela, pero a lo mejor nuestro saber no nos alcanza para decir en qué se distinguen una novela corta de un cuento largo. De hecho, términos como cuento y relato, que en estricto sentido implican cosas harto diferentes, se usan como sinónimos. Hay, pues, una notable falta de definición que se trasmite desde las solapas de los libros hasta las antologías de que disponemos.

¿Cómo superar esta confusión ambiente? Utilizando los conceptos. Para restarle dominios a la vaguedad “informada”, hay que basarse en esta herramienta imprescindible. Me apoyaré, en esta tarea de conceptualización, en los aportes, sin duda complementarios, de Boris Eichenbaum y de Ricardo Piglia. Un viejo maestro del formalismo ruso y un narrador y teórico de nuestro tiempo pueden ayudarnos a escombrar el campo sobre el que intentamos movernos.

---

<sup>1</sup> Véase David Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1990), pp. 85-92. *La espuma del cazador. Ensayos sobre literatura y política* (México: UNAM, 1998), pp. 159-167.\*

En su “Teoría de la prosa”, después de precisar que la novela se origina en la historia y en el relato de viajes, mientras que el cuento deriva de la anécdota, Eichembaum observa: “El cuento se construye sobre la base de una contradicción, de una falta de coincidencia, de un error, de un contraste, etc. Pero esto no es suficiente; en el cuento, como en la anécdota, todo tiende hacia la conclusión.”<sup>2</sup> El acento en la conclusión, para decirlo de otro modo, distingue al cuento de otras formas narrativas. El final de un cuento es tan decisivo que, a menudo, obliga a un nuevo proceso de semantización de la lectura. A la luz de ese final, a veces hay que reinterpretar pasajes enteros del texto. Para quien tenga fresca la lectura de *El regreso de la verdadera araña*, de Paco Ignacio Taibo II, señalaré que éste es el caso de su cuento “El sabor de Leila”.<sup>3</sup>

En el cuento, como lo quiere Quiroga, la flecha del narrador tiene un solo blanco: y ese blanco es la conclusión. Eichembaum, en su “Teoría de la prosa”, lo dice de otro modo: “El cuento debe lanzarse con impetuosidad, como un proyectil lanzado desde un avión para golpear con su punta y con todas las fuerzas el objetivo propuesto.”<sup>4</sup> En realidad, tanto Quiroga como el formalista ruso no hacen sino recitar la lección aprendida en Edgar Allan Poe, sin duda el gran fundador –y también el gran teórico– de la forma cuentística contemporánea.

¿Por qué este acento en el final? Quizá la mejor explicación es la de Ricardo Piglia. Para éste, el cuento se trama no

---

<sup>2</sup> Boris Eichembaum, “Teoría de la prosa”, en Roman Jakobson y otros, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada por Tzvetan Todorov (Buenos Aires: Siglo XXI, 1970), p. 151.

<sup>3</sup> Paco Ignacio Taibo II, *El regreso de la verdadera araña* (México: Joaquín Mortiz, 1988), pp. 63-84.

<sup>4</sup> Eichembaum, “Teoría de la prosa”, en Jakobson y otros, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 151.

con una historia, como se tiende a creer, sino con dos, que de alguna manera se contraponen y complementan. La “astucia” del cuento, en tanto género, podría decirse, estriba en la hábil combinación de estas dos historias. La historia 1 transcurre en la superficie y es sobre la cual parece tratar el cuento. La historia 2 permanece oculta o semioculta, a través de la narración, pero emerge con toda su fuerza en la conclusión, produciendo una verdadera inversión temática. La historia 1, que parecía la importante, pasa a ocupar un lugar secundario, subordinado. Ha servido sólo para “engatusar” al lector y para hacer que resalte, con todo su brillo, la historia 2, aquella que, con alevosía, premeditación y ventaja, el texto había mantenido en la penumbra. A partir de esta *inversión* de las historias, de esta impresionante *vuelta de tortilla*, el final se revela como la parte más significativa del texto.

El análisis de Piglia no se contrapone al de Eichembaum. Donde Piglia ve una superposición de las historias, Eichembaum observa una ley de contradicción, un contraste, una falta de coincidencia, etc. Podría decirse que ambos subrayan, aunque no utilicen el mismo término, la estructura argumental irónica del cuento. Me refiero a la ironía en su sentido primitivo y más fuerte: no como una mera figura de pensamiento, detectable en los enunciados, sino como una peculiar estructura del argumento. La ironía argumental produce una inversión notable en el estatus de los personajes. Los encumbrados, caen; los caídos, se elevan. El amo se convierte en siervo; los siervos ocupan la posición del amo. Lo positivo, en suma, se convierte en negativo; en cambio, lo que se creía negativo pasa a ser positivo. No ignoro que lo anterior puede asociarse al famoso pasaje de Hegel acerca de la dialéctica del amo y del esclavo, tal como se expone en la *Fenomenología del espíritu*. La ironía del romanticismo, puede decirse, encuentra en este pasaje una de sus formulaciones más acabadas y más preñadas de consecuencias.

Pero regresemos a lo nuestro. Por lo que se lleva dicho, es evidente que muchos de los textos que entre nosotros pasan por cuentos no lo son en absoluto. Analizados de cerca, resultan ser estampas, relatos, evocaciones, reflexiones más o menos poéticas o cualquier otra cosa parecida, pero no cuentos. Daré un ejemplo. Seymour Menton, en su conocido libro *El cuento hispanoamericano (Antología crítico-histórica)*, recoge uno de los textos de José Agustín y adelanta este comentario: “José Agustín es el que mejor ha logrado expresar su visión del mundo dentro de los límites tradicionalmente estrechos del cuento. Al hacerlo, abre nuevas perspectivas para la evolución del género.”<sup>5</sup> El asunto es que el texto que Menton antologa, “Cuál es la onda”,<sup>6</sup> anticonvencional y, en cierto sentido, subversivo, no es, en absoluto, un cuento. Así es que Agustín no ha trabajado su explosivo mensaje revolucionario dentro de los límites formales del género, sino que, más bien, y así hay que entenderlo, se ha salido de esta forma *estrecha* para navegar sin restricciones en las más puras mesetas del relato. Podría agregarse: Agustín no se distingue por ser un cuentista notable. Diríase, si se permite la paradoja, que, siendo un excelente narrador, es un cuentista más bien fallido. Una revisión de su libro más reciente, *No hay censura*,<sup>7</sup> así lo confirma. A Agustín se le da el relato, pero no el cuento. La mejor pieza de este libro, de una intensidad deslumbrante, y que recuerda los más altos momentos de ese gran prosista que fue José Revueltas, no es un cuento, sino un relato. Nos referimos a “Transportarán un cadáver por exprés”.<sup>8</sup> En

---

<sup>5</sup> *El cuento hispanoamericano (Antología crítico-histórica)*, pról., sel. y notas de Seymour Menton (México: FCE, 1986), p. 313.

<sup>6</sup> José Agustín, *Inventando que sueño* (México: Joaquín Mortiz, 1970), pp. 53-87.

<sup>7</sup> José Agustín, *No hay censura* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

<sup>8</sup> José Agustín, *La miel derramada* (México: Planeta, 1992), pp. 77-88.



cambio, el único cuento del libro, justo el que le proporciona título, fracasa ahí donde no se puede fracasar: en el final. La historia 1 funciona muy bien. Es la historia de un joven que debe revisar las películas y “quitar” lo que parezca censurable en un canal de televisión del Estado. Con agilidad, Agustín nos introduce en el mundo de los medios y nos hace sentir la presencia del aparato, pero el final no cuaja. La historia 2 representa un retroceso: reintroduce una cansina lucha de tintes familiaristas. El protagonista se lía a golpes con su hermano, que también trabaja en el canal, y, como forma absurda de desquite, va a ver a su primo, que no es otro que el funcionario que lo contrató, y le da una patada en las llamadas partes “nobles”. Se desvanece, así, la dimensión social de la narración y volvemos al desgastado mundo de las broncas en el seno de la familia. La historia 2, en resumidas cuentas, sabotó el sentido prefigurado por la historia primera.

La tradición cuentística mexicana es una de las más ricas de que se pueda disponer. Nuestro siglo XX puede enorgullecerse de contar con una nómina en la que aparecen los nombres de Juan de la Cabada, del Dr. Atl, de Rafael F. Muñoz, de José Revueltas, de Juan Rulfo, de Francisco Rojas González, de Juan José Arreola, de Carlos Fuentes, de Sergio Pitol, de Salvador Elizondo, de Jorge Ibargüengoitia, sin olvidar a los escritores de la generación más reciente, entre quienes se encuentran Juan Villoro, Francisco Hinojosa, Daniel Sada, Alain Derbez y Paco Ignacio Taibo II.

Esbozo de manera sumaria las que me parece son las cuatro etapas discernibles en la historia del cuento mexicano del siglo XX. Reconozco de antemano que esta delimitación es incompleta y provisional. Se trata, acaso, de dibujar un primer cuadro retórico que proporcione una idea acerca de dónde venimos y hacia dónde vamos.

## 1. El paradigma nacional-revolucionario

Como se sabe, una parte fundamental de nuestra literatura gira en torno al estado de cosas producido por la Revolución Mexicana de 1910-1917 y sus secuelas hasta finales de la década de los años treinta. No digo que tenga que referirse a ella, señalo que se nutre de sus conquistas y sus logros. A veces, se diría, se alimenta de sus vicisitudes. Dentro de este paradigma, encontramos los textos de Rafael F. Muñoz, del Dr. Atl, de Francisco L. Urquiza y de Juan de la Cabada, entre otros. Acaso este último sea el más destacable de los mencionados. Frente a la escritura como fabricación, que predominará a partir de la década siguiente, los escritores de los años treinta parecen casuales, espontáneos y, hasta cierto punto, indeterminados. Su escritura es una escritura blanca, en el sentido de que no ha sido producida por escritores “profesionales”. Su blancura, en este caso, indica espontaneidad, una dosis de informalismo, naturalidad y, en muchos momentos, enunciación colectiva. Puesto que la individualidad del escritor todavía no es una conducta de la conciencia burguesa, éste puede asumir, sin mayor trámite, la enunciación de problemas colectivos, los cuales, por lo mismo, atañen a todos y no sólo a una fuente privilegiada de enunciación.

Dos textos maestros de Juan de la Cabada pueden ser invocados en esta perspectiva: “¡Quién sabe!”<sup>9</sup> y “La pesca”.<sup>10</sup> Una escritura suelta establece el tono que impera en los dos cuentos. El tema del incesto y el consecuente parricidio, tratado en otro momento por Juan Rulfo, de una manera mucho más simbólica, en “La herencia de Matilde Arcángel”,<sup>11</sup> ad-

---

<sup>9</sup> Juan de la Cabada, *Ahora y en la hora* (México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1980), pp. 61-66. Tomo 3 de *Obras completas*.

<sup>10</sup> Juan de la Cabada, *Pasados por agua* (México: FCE/IPN, 1981), pp. 50-67.

<sup>11</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1972), pp. 205-215.

quiere en “¡Quién sabe!” un tratamiento sintomático. El texto se coloca por debajo de su propio proceso de elaboración. En lugar del enunciador protuberante, individualizado, lo que aparece es un narrador que se difumina en el nosotros colectivo. El cuento lo cuenta el pueblo. Es la voz de la comunidad la que se escucha en cada pasaje del relato, sin jerarquías y sin falsos privilegios en el momento de la enunciación. Instalado en la sabia ingenuidad de los hablantes colectivos, Juan de la Cabada tendrá que ser redescubierto por las nuevas generaciones de lectores como el mejor representante de una narrativa en la que el *nosotros* de los peones anónimos y de las mujeres oprimidas se convierte en la instancia generadora de la verdad artística.

En cuanto al sentimiento antiimperialista, creo que “La pesca” es uno de los ejemplos más frecuentables. Todo indica que estos pescadores, dedicados a la trata de blancas, encarnan la parte más degradada de nuestra sociedad, hasta que el giro irónico de la conclusión nos revela que ellos, a su vez, se burlan de los marinos yanquis, a quienes entregan su mercancía ya adulterada. “La pesca” es un brillante ejemplo de lo que puede hacer la superposición de historias de que habla Piglia a propósito del cuento. Sin el cierre final, el fervoroso antiimperialismo del texto no sería concebible.

## 2. El paradigma nacional-crítico

Corresponde a la época de los “monstruos sagrados” del cuento mexicano. La espontaneidad de la escritura blanca es sustituida por un alto sentido de la fabricación artística. Aparecen los cultores de la forma. Los escritores dejan de ser ciudadanos comunes para convertirse en profesionales de la letra. Surge el prejuicio artístico de que las formas, entre más conclusivas, entre más esféricas, deberán ser mejores. Se impone la escri-

tura reiterativa, morosa, que trabaja más las atmósferas que los acontecimientos. La enunciación es individualista, autoritaria. Hay un predominio de la subjetivización narrativa. La narración omnisciente alterna sin problemas con el relato de focalización interna, que tiende a resultar el punto de vista privilegiado. La estructura esferoidal del relato exige que, de ser posible, en el principio del texto se contenga ya su final. Revueltas y Rulfo son acaso los mejores representantes de este modelo narrativo.

Los temas no deben engañarnos. Ellos pueden ser vernáculos y rayar en el folklorismo, pero siempre los salva un agudo sentido de la interiorización. Freud y Marx, aunque no los hayan leído, están en el horizonte de su visión del mundo. Pertenecen al clima intelectual dentro del cual se formaron. Aquí habría que incluir los aportes de Juan José Arreola y de Carlos Fuentes. “El guardaguja”,<sup>12</sup> de Arreola, en particular, es una notoria ilustración del vuelo crítico que alcanzan estos narradores. Mas del mismo modo puede invocarse en este sentido “Nos han dado la tierra”,<sup>13</sup> de Juan Rulfo, y “Dios en la tierra”, de Revueltas.<sup>14</sup>

### 3. El paradigma ritual-revolucionario

Dos grandes tendencias se descubren en la década de los sesenta. Una depende de la escritura, otra de la voz. La tematización de la escritura conduce a un ritualismo para el cual la gran aventura de la escritura es describir el proceso de la

---

<sup>12</sup> Juan José Arreola, *Confabulario definitivo*, ed. e introd. de Carmen de Mora (Madrid: Cátedra, 2006), pp. 77-84.

<sup>13</sup> Rulfo, *El llano en llamas*, pp. 18-26.

<sup>14</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra* (México: ERA, 1984), pp. 9-16.

escritura. Salvador Elizondo es el mejor exponente de esta tendencia, aunque hay que reconocer que los mejores cuentos de Elizondo, entre ellos los de *Camera lucida*,<sup>15</sup> responden a incitaciones de otro tipo. Si la escritura es autoritaria, tótemica, invocadora de fantasías reglamentadas –que han de pertenecer al *corpus* de la gran literatura cultivada en el Occidente–, la voz es maternal, permisiva y hasta desmadrosa. La voz corresponde a la conciencia no-estructurada, a las rupturas anárquico-sentimentales que predominan en la más contestaria de las últimas décadas. Parménides García Saldaña y José Agustín corresponden a esta predominancia de la voz. El dominio de esta voz permisiva implica, sin embargo, el desvanecimiento del género cuentístico. Por eso, los narradores de la “onda” fallan a menudo cuando escriben cuentos. La forma abierta y no conclusiva del relato se presta mucho mejor a los contenidos que la conciencia no-estructurada intenta transmitir. Incluso un excelente cuentista como José Revueltas, que había probado su excelencia en sus libros *Dios en la tierra* y *Dormir en tierra*,<sup>16</sup> experimenta, a partir de los años sesenta, un creciente desasosiego, que lo lleva a trabajar sus temas dentro del relato y ya no dentro de la forma cerrada del cuento. Si *Material de los sueños*<sup>17</sup> es un hito notable en la trayectoria de este escritor, es porque aquí el cuento ha hecho mutis y ha sido sustituido por un relato introspectivo y hasta metafísico, en el que casi no se reconoce una línea argumental; todavía más, en el que casi no hay otra acción que la acción de pensar, desolada y aislada, en un mundo confuso del que no se sabe si ya ha desaparecido.

---

<sup>15</sup> Salvador Elizondo, *Camera lucida* (México: Joaquín Mortiz, 1983).

<sup>16</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra* (México: Eds. El Insurgente, 1944). *Dormir en tierra* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960).

<sup>17</sup> José Revueltas, *Material de los sueños* (México: ERA, 1974).

#### 4. La recomposición de la última década

Es quizá la parte menos trabajada en términos conceptuales, porque se advierte un proceso brusco, en el sentido de recomposición. Ya hablábamos de José Revueltas. En varios de los narradores más recientes, se advierte una presencia del ejemplo narrativo de Revueltas, aunque, evidentemente, nunca segundas partes fueron buenas, y creo que la idea de estos narradores tampoco es quedarse en la mera repetición. Advierto en muchos de estos narradores, como Derbez, como Villoro, un cierto informalismo, como un tratar de recuperar una manera muy suelta de seguir componiendo, más moderna, que no parezca que hay ninguna superposición a la forma. Y sin embargo, simplemente a manera de ejemplo de lo que puede ser lo contrario, el propio Alain Derbez, en su libro *Los usos de la radio*,<sup>18</sup> tiene un texto que parece le rinde homenaje al Revueltas de *El apando*,<sup>19</sup> y en el texto se siente cómo Derbez trata nuevamente de tomar la forma sagrada y decir que esta forma, que aparentemente está ya pasando de moda y no es adecuada a los tiempos actuales, continúa, sin embargo, siendo útil para el mensaje y el cuento.

---

<sup>18</sup> Alain Derbez, *Los usos de la radio* (México: Joaquín Mortiz, 1988).

<sup>19</sup> José Revueltas, *El apando* (México: ERA, 1969).

## EL CUENTO FANTÁSTICO EN MÉXICO<sup>1</sup>

*Ana María Morales*

Hay ocasiones en que la ilusión sobre el carácter nacional ha sido el criterio usado para rescatar, valorar y difundir un tipo específico de textos. Por lo que toca a la literatura mexicana, no pasa desapercibido que la tendencia es considerarla de corte realista y expresión de una realidad fuertemente ligada al devenir histórico y social del país y sus problemas. Tal vez por ello, el estudio de algo tan alejado a esa tendencia, como es lo fantástico, no haya sido un tema favorito de la crítica especializada. Posiblemente esto haya sido un desperdicio, pues desde los inicios de este género de narraciones, y el origen del cuento moderno en el siglo XIX, la modalidad fantástica hace su aparición con fortuna y se asienta en las letras mexicanas con una fuerza y recurrencia que pocos estudiosos han aceptado.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Véase *Texto Crítico* (Xalapa, Universidad Veracruzana, enero-junio de 2006), nueva época, año X, núm. 18, pp. 29-48.

<sup>2</sup> Algunos, como Luis Leal, afirman: “El cuento fantástico, raro en la literatura mexicana –literatura por esencia realista–, es cultivado en nuestro días por un reducido grupo de escritores; sus antecedentes los encontramos en el cuento ‘Lanchitas’ de Roa Bárcena y en *El plano oblicuo* de Reyes.” Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, adver. de Alfredo Pavón, “Luis Leal: Crítico del Cuento Mexicano (Mínimo Homenaje)” de John Bruce-Novoa (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1990), p. 120. Por su parte, Augusto Monterroso confiesa que, cuando le pidieron hablar de “literatura fantástica mexicana”, pensó que era difícil responder, que se preguntó si “¿Existía la literatura fantástica en México?”, si “¿era posible hablar de ella [...] sin caer en los consabidos lugares comunes o en la repetición de los mismos

Así, aunque hay trabajos dedicados a autores o textos fantásticos específicos, las investigaciones consagradas a la literatura fantástica mexicana en su conjunto son escasos y, salvo excepciones, poco profundos. Es necesario mencionar el prólogo que María Elvira Bermúdez hace a su antología *Cuentos fantásticos mexicanos*,<sup>3</sup> que si bien es casi enteramente un recuento de temas, no siempre fantásticos, no por ello pierde su carácter de pionero.<sup>4</sup> Igualmente importantes son los artículos “La literatura fantástica en México”, de Augusto Monterroso; “Lo fantástico en la literatura mexicana contemporánea”, de René Rebetez;<sup>5</sup> y “Fantastic-hitos mexicanos. Breve apunte bibliográfico”, de Sara Poot Herrera.<sup>6</sup> Y también, *Fantasy and*

---

juicios laudatorios sobre los más diversos autores?” Augusto Monterroso, “La literatura fantástica en México”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. de Enriqueta Morillas Ventura (Madrid: Siruela, 1991), p. 179. Este problema, que es, sobre todo, de aplicación de un canon rígido y poco imaginativo de lo que es la literatura nacional, es enunciado con notoria claridad por Cynthia K. Duncan: “muy pocos pensarían en México como la cuna de una literatura tan distanciada de la realidad objetiva circundante [...]. Una generalización que ignora una corriente de la literatura fantástica en México, que apareció más o menos simultáneamente a la de la Argentina y continúa hasta ahora.” Cynthia K. Duncan, “Roa Bárcena y la tradición fantástica mexicana”, en *Escritura* (1990), núm. 15, pp. 95-96.

<sup>3</sup> *Cuentos fantásticos mexicanos*, sel. y pról. de María Elvira Bermúdez (México: Universidad Autónoma de Chapingo, 1986).

<sup>4</sup> También aparecido con el título “La fantasía en la literatura mexicana”, en *Otros mundos otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, ed. de Donald A. Yates (Pittsburgh: K. y S. Enterprises, 1975), pp. 97-101. Memorias del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana.

<sup>5</sup> René Rebetez, “Lo fantástico en la literatura mexicana contemporánea”, en *Espejo* (1967), núm. 2, pp. 7-12.

<sup>6</sup> Sara Poot Herrera, “Fantastic-hitos mexicanos. Breve apunte bibliográfico”, en Ana María Morales y otros, *Lo fantástico y sus fronteras*, ed. y pról. de Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio, pres. de Víctor Gerardo Rivas (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003), pp. 123-139.



*imagination in the mexican narrative*, de Ross Larson;<sup>7</sup> *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, de Rafael Olea Franco;<sup>8</sup> *Fantasy in the contemporary mexican short-story: a critical study*, de Robert Milnor Gleaves;<sup>9</sup> *The fantastic and magic realism in the contemporary mexican short story as a reflection of «lo mexicano»*, de Cynthia K. Duncan;<sup>10</sup> y *La narrativa fantástica en México: época moderna*, de Rosario Fortino Corral-Rodríguez.<sup>11</sup> Sin embargo, salvo excepciones, los autores han trabajado sin sentir realmente la preocupación de delimitar su *corpus* a un tipo de narraciones propiamente fantásticas; de manera que, en más de una ocasión, se han limitado a enumerar los elementos sobrenaturales, imaginativos, poco realistas o futuristas que aparecen en un sinnúmero de escritos disímbolos, que, en ocasiones, no son narrativos y que, en su mayoría, no podrían considerarse verdaderamente fantásticos. En las más de las ocasiones, parece un intento por ampliar artificialmente el *corpus*, acogiendo a autores y textos completamente ajenos.

En un intento de evitar caer en esta trampa, me parece pertinente aclarar, entonces, que, para propósitos de este trabajo, utilizo “fantástico” con un sentido restrictivo: texto fan-

---

<sup>7</sup> Ross Larson, *Fantasy and imagination in the mexican narrative* (Tempe, Arizona: Arizona State University Press, 1977).

<sup>8</sup> Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* (México: El Colegio de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004).

<sup>9</sup> Robert Milnor Gleaves, *Fantasy in the contemporary mexican short-story: a critical study* (Nashville, Tennessee: Vanderbilt University, 1968). Tesis doctoral.

<sup>10</sup> Cynthia K. Duncan, *The fantastic and magic realism in the contemporary mexican short story as a reflection of «lo mexicano»* (Chicago: University of Illinois, 1983). Tesis doctoral.

<sup>11</sup> Rosario Fortino Corral-Rodríguez, *La narrativa fantástica en México: época moderna* (Arizona: The University of Arizona, 2000). Tesis doctoral.

tástico es aquel que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, presenta fenómenos que violan el código de funcionamiento de la realidad que sería esperable y aceptada como cotidiana y fehaciente. La aparición de este fenómeno anómalo –según las reglas establecidas como operativas de la realidad al interior del texto– provoca una reacción representada –sorpresa por parte de algún personaje o del lector implícito, incredulidad, versiones divergentes entre narrador o personajes, etc.–, que constituye la constatación de que lo sucedido se rige con un código de funcionamiento de realidad diferente o alternativo,<sup>12</sup> es decir, para ser fantástico un texto tiene que dar testimonio de que, por momentos, han convivido dos códigos excluyentes de realidad y que tal convivencia no ha sido del todo pacífica.

Teniendo en mente los límites bastante laxos que señalé arriba, debo reiterar que, en muchas ocasiones, se han presentado como parte del cuento fantástico mexicano relatos de tipo muy diverso: fragmentos de temática sobrenatural, de fantasía o de sucesos poco cotidianos que aparecen en las crónicas del descubrimiento y conquista de México y las historias, hagiografías y misceláneas novohispanas.<sup>13</sup> Tradiciones y relatos entreverados

---

<sup>12</sup> Véase Ana María Morales, “Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)”, en Pampa Olga Arán y otros, *Odiseas de lo fantástico*, ed. de Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, pres. de Ana María Morales (México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004), pp. 25-37.

<sup>13</sup> Muchas de las llamadas “crónicas de la conquista” incluyen episodios o elementos que podrían considerarse de temática fantástica, pero difícilmente podemos considerar que se trate verdaderamente de lo fantástico; son, sobre todo, textos de lo maravilloso. De la *Crónica de la Nueva España*, de Francisco Cervantes de Salazar, podemos, por ejemplo, entresacar, y reivindicar para la literatura de aparecidos, el relato de Alonso de Ávila y el fantasma (libro VI, caps. V y VI) o los hombres descabezados (aquellos que al quitarse el sombrero también se quitaban la cabeza) que menciona Bartolomé de las Casas en su *Historia de las indias* (libro I, cap. XCII). Tampoco se

en obras de muy distinto perfil permiten constatar que los aparecidos, los sucesos truculentos, los choques entre la normalidad y la rareza se filtran de la mano del milagro y la maravilla y van preparando el camino para lo que será después el cuento de aparecidos y de anécdotas curiosas, que surge en muchos de los primeros cuentistas de las postrimerías del Virreinato y los inicios del México independiente. Por ejemplo, José Bernardo Couto esboza la historia de “La mulata de Córdoba” (1837)<sup>14</sup> con un rasgo de sobrenaturalidad asumida, que, sin embargo, provoca una fuerte sorpresa en los testigos del hecho.<sup>15</sup>

Sin embargo, y entrando ya de lleno a la definición que he dado de fantástico –y algunos dirían que también aceptando

---

puede olvidar el cuento, netamente afrancesado, de fray Manuel de Rivas: “Sicigias y cuadraturas”, que narra las aventuras de un naturalista en la luna –véase Ana María Morales, “Un viaje a la luna novohispano, de fray Manuel Antonio de Rivas”, en *Literatura mexicana* (México, UNAM, 1994), núm. 5, pp. 555-568. Igualmente, no se puede olvidar que en muchos textos novohispanos, hagiografías, sermones, y en muchos documentos, que no se han considerado realmente literarios (declaraciones, relaciones, cartas), aparecen cuentos y narraciones de sucesos sobrenaturales, mágicos o extraños que, si bien no caben en una definición restringida de fantástico, sí sirven para enfatizar una tradición mexicana de literatura de imaginación antigua, sólida y perdurable, misma que no siempre es reconocida.

<sup>14</sup> José Bernardo Couto, “La mulata de Córdoba y la historia de un peso”, en *El Calendario de las Señoritas Mejicanas para el Año 1841* (México, Imprenta de Mariano Galván, 1841), pp. 87-102.

<sup>15</sup> En el extremo opuesto de quienes reivindicar textos de cualquier tipo para conseguir precursores de la corriente fantástica en México, y sin que quede claro exactamente a qué se refieren con corriente fantástica, pues en realidad están hablando de ciencia ficción, podríamos citar a José Emilio Pacheco, quien, en su *Antología del Modernismo*, declara que “‘La última guerra’ (en *Almas que pasan*, 1906) inicia la corriente fantástica en la literatura mexicana y al narrar la rebelión de los animales en 5532 se convierte en el primer cuento de *Science fiction* escrito en México, anticipa el tema de *Animal Farm* y *Le planet des singes*”. *Antología del Modernismo (1884-1921)*, introd., sel. y notas de José Emilio Pacheco (México: UNAM/ERA, 1999), t. I, p. 158.

la de cuento propiamente dicho—, puede decirse que el cuento fantástico hace su aparición en México tempranamente, ya que es posible que, con su ambiente de misteriosa ambigüedad y romanticismo ligeramente patético e irónico, “Un estudiante”, de Guillermo Prieto,<sup>16</sup> publicado en 1842,<sup>17</sup> sea el primer cuento fantástico del continente. La importancia de este cuento es capital para cualquier cronología de literatura fantástica latinoamericana, empero, tal vez sea posible correr ese límite aún un poco más: en “La calle de don Juan Manuel” (1835), del Conde de la Cortina,<sup>18</sup> se pueden encontrar enunciados, aunque no claramente problematizados, dos órdenes de realidad excluyentes, que se contrastan en dos soluciones antagónicas que jamás se resuelven del todo. Un poco más tarde, Manuel Payno publica “El diablo y la monja: cuento fantástico” (1849),<sup>19</sup> un cuento que tal vez no es sino maravilloso, pero que, al autodenominarse fantástico, da testimonio claro de que las formas de la maravilla negra ya se abrían paso en las letras mexicanas y que estaban buscando un referente de iden-

---

<sup>16</sup> Guillermo Prieto, *Crónicas de teatro y variedades literarias*, comp., pres. y notas de Boris Rosen Jélomer, pról. de Leticia Algaba (México: CNCA, 1994), t. X de *Obras completas*, pp. 329-336.

<sup>17</sup> La fecha de este cuento es anterior a la de “Gaspar Blondín”, escrito, en 1858, por el ecuatoriano Juan Montalvo y que para Óscar Hahn es el primer cuento fantástico del continente —véase Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (México: Premià, 1982), p. 23. Con el texto de Prieto, estaríamos hablando de un cuento muy anterior, absolutamente fundador del género en Hispanoamérica. Hasta donde sé, la primera en caer en cuenta acerca de la importancia de este cuento fue Rosario Fortino Corral. Véase Corral-Rodríguez, *La narrativa fantástica en México: época moderna*, pp. 97-98.

<sup>18</sup> José Justo Gómez de la Cortina, *Poliantea*, pról. y sel. de Manuel Romero de Terreros (México: UNAM, 1944), pp. 144-156.

<sup>19</sup> Manuel Payno, “El diablo y la monja: cuento fantástico”, en *El Álbum Mexicano* (México, 1849), t. I, pp. 451-454.

tificación con literaturas europeas, derivadas sobre todo de Hoffmann y su resonancia en Francia.<sup>20</sup>

Estos y otros textos similares de temática sobrenatural o misteriosa empiezan a poblar la literatura mexicana con modestia y timidez y muchas veces enlazados con las tradiciones y leyendas; y en la segunda mitad del siglo XIX, ya abundan los relatos que viven a caballo entre la leyenda de tradición oral y el relato fantástico. Así, sin que haga su aparición plena el conflicto entre dos realidades, pero partiendo de argumentos que se suelen relacionar con lo fantástico, hay que considerar a Vicente Riva Palacio, que escribió y publicó, en México, “El buen ejemplo”<sup>21</sup> –donde lleva al extremo el problema de la credibilidad, con el uso de un narrador que podríamos considerar oral y perdido en los orígenes del texto– y, en España, “La horma de su zapato”<sup>22</sup> –donde puede verse a un pobre diablo (un demonio auténtico, aunque en desgracia) engañado y puesto en ridículo; y junto con él, varios recursos del romanticismo, que tanto había gustado del tema diabólico. Sin embargo, es a este escritor, que paradójicamente es tan buen conocedor del pasado colonial de México y sus historias,<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Otro tanto se puede decir de dos textos mucho más tardíos: *Memorias de un muerto, cuento fantástico*, de Manuel Balbotín –(México: Ignacio Cumplido, 1888)–, y *Una buena acción del diablo: cuento fantástico*, de José María de Pereda –sin pie de imprenta, pero de principios del siglo XX.

<sup>21</sup> Vicente Riva Palacio, *Cuentos del General/Los Ceros, Galería de Contemporáneos*, pról. de José Ortiz Monasterio (México: PROMEXA, 1979), pp. 31-34.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 6-12.

<sup>23</sup> Un poco como en el caso de Carlos Fuentes, en quien se privilegia su temática de acercamiento a la identidad mexicana, a Riva Palacio se le conoce, sobre todo, por sus novelas históricas, ubicadas en el pasado colonial mexicano –*Monja y casada: virgen y mártir*, *Martín Garatuza* o *Memorias de un impostor*, *Don Guillén de Lampart*, *Rey de México*– y se olvidan un poco los cuentos, que abarcan varios tipos de registros de imaginación, y que en un momento dado llegan a lo fantástico.

que debemos los primeros cuentos fantásticos mexicanos que pueden considerarse independientes del “espectro de la leyenda” que Hahn ve que acecha a los textos decimonónicos.<sup>24</sup> Con “Un viaje al purgatorio” (1869),<sup>25</sup> tenemos una de las primeras ocasiones en que las doctrinas de la teosofía, que tanto hicieron por la literatura de Darío y Lugones, aparecen en la literatura mexicana; y en “El matrimonio desigual” (1893),<sup>26</sup> también relacionado con la trasmigración de las almas y el espiritismo, se muestran con claridad los dos órdenes de legalidades irreconciliables (natural y sobrenatural), que son claramente expuestos por el protagonista, que ha vivido la inusual experiencia de reencarnar. Para los personajes que han oído su historia, y visto sus actitudes, es imposible reconocer si es o no verdadero su relato.

Más o menos al mismo tiempo, Justo Sierra se encuentra incorporando, en textos como “Playera”, “La sirena”, “La fiebre amarilla”, “666 Nero” o “Marina” (todos escritos entre 1869 y 1879),<sup>27</sup> distintas técnicas que hacen creíble el conflicto de dos órdenes de realidad que exige lo fantástico: lo mismo se mina la credibilidad del narrador con enfermedades que se recurre al ambiente exótico, a la leyenda, a los sueños, etc.

Es claro que, a pesar de ser tardío en relación con los textos que anteriormente he mencionado, “Lanchitas”,<sup>28</sup> de José

---

<sup>24</sup> Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, p. 62.

<sup>25</sup> Vicente Riva Palacio, *Cuentos del General/Martín Garatuza*, pról. de Rafael Rutiaga (México: Grupo Editorial Tomo, 2005), pp. 109-110.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 74-79.

<sup>27</sup> Justo Sierra, *Cuentos románticos*, ed. y pról. de Antonio Castro Leal (México: Porrúa, 1969), pp. 187-196, 117-127, 105-115, 17-28 y 7-15, respectivamente.

<sup>28</sup> José María Roa Bárcena, *Noche al raso*, “Notas para una lectura de José María Roa Bárcena” de Jorge Ruffinelli (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1984), pp. 226-234.

María Roa Bárcena,<sup>29</sup> se ha convertido en el patriarca oficial del cuento fantástico en México. Este cuento, inspirado en la “Leyenda de la calle de Olmedo”, al incorporar como prueba del suceso sobrenatural un pañuelo (auténtica flor de Coleridge), abre la puerta a la aparición, esta vez claramente diferenciados, de dos órdenes de realidad en conflicto, característica ineludible de lo fantástico. La imposibilidad de reducir a una explicación aceptable, dentro de los límites de la normalidad, la presencia de ese pañuelo en una habitación clausurada ejemplifica, muy exactamente, cómo funciona la alusión fantástica: no se afirma que lo sucedido sea sobrenatural, pero si no aceptamos esa explicación, no se puede entender cómo el pañuelo del Padre Lanzas terminó en ese lugar, ni la transformación del inteligente jesuita en el simple Lanchitas. La presencia de un narrador testigo y personaje aporta la suficiente distancia entre versiones como para imaginar más de una solución, pero para tender hacia la sobrenatural. Estamos claramente ubicados en el camino que señaló M. R. James para el cuento fantástico: y la puerta entreabierta para una explicación natural es más difícil de aceptar que la sobrenatural.

Dejando aparte el hecho de que los dos autores considerados los creadores del cuento mexicano (Riva Palacio y Sierra) escribieran cuentos fantásticos, no se debe olvidar que en este periodo hay otros escritores que produjeron relatos que pueden llegar a serlo. De hecho, en el siglo XIX se hace visible una línea que ronda insidiosamente lo fantástico y que puede trazarse desde “El diablo y la monja: cuento fantástico”, de Payno, hasta aquellos otros que Todorov no dudaría incluir dentro de “lo ex-

---

<sup>29</sup> Roa Bárcena escribió otros dos cuentos que podrían considerarse fantásticos: “El hombre del caballo rucio” y “El rey y el bufón”, pero su calidad es muy inferior a la de “Lanchitas”. Véase Roa Bárcena, *Noche al raso*, pp. 198-207 y 243 y 252, respectivamente.

traño”: “El nahual”, “Encuentro pavoroso” y “Coro de brujas” (publicados en 1903) de Manuel José Othón.<sup>30</sup> Es cierto que la mayor parte de las historias mexicanas que se agolpan en los repertorios de cuentos denominados fantásticos tratan sobre fantasmas y aparecidos, empero es importante señalar que los espectros de finales del siglo XIX y principios del XX ya no son los de la leyenda tradicional; se trata de espíritus más bien violentos, que irrumpen en la cotidianeidad –“El espejo” (1887) de José López Portillo–,<sup>31</sup> y cuya existencia se pone en duda, dando lugar a la clásica hesitación sobre la naturaleza de los sucesos –“El fantasma” (ca. 1920) de Victoriano Salado Álvarez<sup>32</sup> y “La casa de los espantos” (ca. 1930) de José García Rodríguez.<sup>33</sup> Al mismo tiempo, una tradición diferente, alejada de la línea de los aparecidos, pero cercana a la locura y la imaginación insana, a la característica de exotismo que se busca en un México que apenas empieza a reconocer su identidad, se abre paso con los relatos de José María Barrios de los Ríos, quien, en “El buque negro” (1907),<sup>34</sup> crea *suspense*, temor y angustia suficientes para admitir lo fantástico que descansa en una solución irreductible a la univocidad, y Francisco Zárate Ruiz, este último no precisamente fantástico, pero sí lo suficientemente alienado como para reclamar un lugar cerca de los cuentos de Maupassant.

---

<sup>30</sup> Manuel José Othón, *Obras completas*, comp. e introd. de Joaquín Antonio Peñalosa (México: FCE, 1997), pp. 189-202, 161-169 y 173-186, respectivamente.

<sup>31</sup> José López Portillo y Rojas, *Obras*, introd. de Victoriano Agüeros (México: Imprenta de Victoriano Agüeros, 1900), pp. 301-342.

<sup>32</sup> Victoriano Salado Álvarez, *Cuentos y narraciones*, pref. de Ana Salado Álvarez (México: Porrúa, 1980), pp. 198-206.

<sup>33</sup> José García Rodríguez, *Obras completas* (Saltillo: Universidad Autónoma de Coahuila, 1983), t. II, pp. 169-179.

<sup>34</sup> José María Barrios de los Ríos, *El país de las perlas y Cuentos californios* (México: Biblioteca Estarsiana, 1908), pp. 84-100.



Con el inicio del modernismo, puede marcarse un auge del cuento fantástico o de estética afín (maravilloso, milagroso, simbólico, de fantasía). Esta hibridación de estéticas y la decidida preferencia de algunos autores, como Manuel Gutiérrez Nájera, por la fantasía, siempre que sirva para reflejar alguna lección moral, producen algunos cuentos que se tambalean al borde del calificativo de fantásticos. De “Rip-Rip el aparecido” (1890),<sup>35</sup> que suele considerarse cuento fantástico, puede decirse que el autor somete la posibilidad del suceso fantástico a la tesis que está exponiendo y termina por poner el énfasis en un lugar diferente a la inquietud que podría producir el fenómeno inexplicable, amenazando con esto el estatuto fantástico del relato.<sup>36</sup> Otro tanto se puede decir de “La pasión de Pasionaria” (1882) y la “Historia de un peso falso” (1890),<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos*, pról., ed. y notas de E. K. Mapes, est. prel. de Francisco González Guerrero (México: FCE, 1983), pp. 279-284.

<sup>36</sup> Sin atenerme estrictamente a las consideraciones de Todorov –*Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972)– o de Ana María Barrenechea –“Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en *Revista Iberoamericana* (Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1972), núm. 38, pp. 391-403– sobre el carácter no fantástico de la alegoría, yo pensaría que este cuento es una verdadera prueba del problema que enfrenta un discurso que no se presenta directamente referencial, sino que connota un mensaje diferente: al perderse la referencia real del suceso que ha roto las leyes de funcionamiento de la realidad, con el largo sueño de Rip-Rip (perfectamente problematizado por la extrañeza e incredulidad del protagonista), y focalizar la percepción del suceso en la crueldad del mundo, la falsedad de los amigos, la casi nula importancia que tenemos incluso para los seres que más queremos, aquello que de inquietud podría provocar el cuento (incluso en los personajes, sobre todo en el protagonista) se disipa en la melancolía y la aceptación de que una ruptura del orden natural de las cosas no es comparable a la constatación de una norma de comportamiento social y humano.

<sup>37</sup> Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos*, pp. 200-204 y 269-278, respectivamente.

también calificados como fantásticos. A pesar de que este es el estilo de Gutiérrez Nájera, sus preocupaciones ideológicas y estéticas, con frecuencia, desvían lo fantástico. En “Berta y Manón” (1882), “El sueño de Magda” (1883) y “La cucaracha” (1883),<sup>38</sup> si se quiere ser purista, declaradamente maravillosos, llegan a emplearse recursos técnicos que, por un momento, acercan estos cuentos a lo fantástico.

Tal desvío no sucede con Carlos Díaz Dufoo, quien, en “El centinela”, “Catalepsia”, “El vengador” y “El primer esclavo” (1901),<sup>39</sup> logra construir la mecánica de ambigüedad necesaria para la aparición plena de lo fantástico. En ocasiones, Díaz Dufoo se vale de lo macabro para darle entrada. La misma pareja se da la mano en “El aparato del doctor Tolliman”, de Alejandro Cuevas,<sup>40</sup> una prueba de que Mary Shelley tenía seguidores en México. En otro de los *Cuentos macabros* (1909) de Cuevas, “El vampiro”,<sup>41</sup> lo fantástico se abre paso, al igual que en “El hombre de arena” de Hoffmann, a través de la percepción de un niño que vive aterrado ante la presencia de un usurero, de presencia equívoca, que acosa a su familia.<sup>42</sup> Y si de horror se trata, Rubén M. Campos emplea, en “El dictado del muerto” (1901),<sup>43</sup> el recurso de los espíritus que regresan y el de un *medium* para transmitir la angustia de un hombre enterrado vivo.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 220-224, 252-256 y 385-392, respectivamente.

<sup>39</sup> Carlos Díaz Dufoo, *Cuentos nerviosos* (México: J. Ballezá y Comp., Sucesor, 1901), pp. 67-74, 17-23, 123-131 y 25-34, respectivamente.

<sup>40</sup> Alejandro Cuevas, *Cuentos macabros*, pról. de Juan de Dios Peza (México: J. R. Garrido y Hermano, 1911), pp. 165-196.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 67-79.

<sup>42</sup> Cuevas tiene otros textos que rozan el cuento fantástico, aunque se quedan en el terreno del cuento cruel, como sucede en “El drama del taller” o “El fin de Mariana”. Véase Cuevas, *Cuentos macabros*, pp. 17-23 y 9-16, respectivamente.

<sup>43</sup> Rubén M. Campos, *Cuentos completos, 1895-1915*, comp. y pres. de Serge I. Zaïtzeff (México: CNCA, 1998), pp. 59-64.

Muchos de los cuentos de Campos rozan o llegan a lo fantástico y son una prueba de la influencia de autores como Maupassant, Poe o Barbey d'Aurevilly. Los modernistas –María Antonieta Camarillo, Ciro B. Ceballos, Alberto Leduc, entre otros– fueron aficionados a las tendencias finiseculares (espiritistas, decadentistas, esteticistas) y grandes experimentadores en el terreno de la escritura ficcional; y por ello, durante este periodo se da la madurez de un cuento fantástico mexicano que podría cambiar varios de los asertos sobre el carácter de la literatura nacional que manejamos por costumbre. Es verdad que el modernismo cuenta con importantes cuentistas; sin embargo, en este periodo, el gran escritor fantástico es Bernardo Couto Castillo, quien, con “Una obsesión” –amor que se impone a la muerte–, “Rayo de luna” –alucinaciones, amores con un ser de naturaleza diferente, locura– y “Lo que dijo el mendigo”, incluidos los tres en *Asfódelos* (1897),<sup>44</sup> produce verdaderos relatos fantásticos en los que la locura y la imaginación patológica se entrelazan.

La importancia de Amado Nervo para la literatura fantástica apenas empieza a reconocerse. Una mera nómina de sus más de cuarenta relatos relacionados con recursos poéticos que pretenden crear irrealidad en los textos podría bastar para dejarla en evidencia.<sup>45</sup> Mucho de lo fantástico en este autor

---

<sup>44</sup> Bernardo Couto Castillo, *Asfódelos*, pres. de Josefina Estrada, “Bernardo Couto Castillo” de Ciro B. Ceballos, “*Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo” de Rubén M. Campos (Puebla: Premià, 1984), pp. 33-41, 86-90 y 91-97, respectivamente.

<sup>45</sup> Amado Nervo, *Obras completas*, recop., pról. y notas de Francisco González Guerrero (México: Aguilar, 1991), t. I. Entre otros, “El «ángel caído»” (pp. 397-400), “El país en que la lluvia era luminosa” (pp. 407-409), “La Lámpara y la Estrella” (pp. 102-103), “La diablesa” (pp. 129-135), “Como en las estampas” (pp. 402-403), “La serpiente que se muerde la cola” (pp. 394-395), “El sexto sentido” (pp. 360-371), “El castillo de lo Inconsciente” (pp. 424-425), “Besos que matan (Historia, que no cuento)” (pp. 72-74), “El colmo... (Cuento de Reyes)” (pp. 95-96), “La increpación” (pp. 96-97), “El coscorrón” (pp. 97-99),

está vinculado al erotismo, a las fracturas de la identidad, a la pasión mística y enfermiza, a la vez, que despierta la mujer a la relación amorosa, pero es sobre todo la veta esotérica y las influencias de diversas doctrinas ocultistas las que le dan a sus cuentos el toque de misterio que el mismo Nervo deseaba. Tal vez el mejor relato fantástico de Nervo sea “Mencia”, donde el sueño y la realidad se intercambian con preocupante facilidad, pero “La serpiente que se muerde la cola”, que da testimonio de una de las preocupaciones que obsesionan la cuentística de Nervo: el Eterno Retorno, es también un texto insustituible en cualquier antología de fantástico en México.

Al periodo modernista le siguió un momento de crisis social que cambió varios de los criterios con que la literatura mexicana era percibida. No sólo se trata de ver cómo la Revolución Mexicana excluyó con más fuerza que nunca del canon de literatura nacional a obras que no parecían cuadrar dentro de la imagen de literatura social que se privilegió, sino de reconocer dentro de los nuevos parámetros cómo lo fantástico se reabrió un espacio por dos vías diferentes.

A la par que los escritores del modernismo, y otros que seguían fieles a escuelas y movimientos anteriores, trazaban

---

“Polen e ideas” (p. 106), “Cristal opaco” (pp. 108-109), “Dos infortunados” (pp. 118-120), “Las crisantemas” (pp. 137-138), “La última guerra” (pp. 239-245), “Dos rivales” (pp. 252-254), “Las casas” (pp. 259-261), “El diamante de la inquietud” (pp. 275-293), “Un cuento infantil” (p. 426), “Los esquifes” (pp. 418-419), “El obstáculo” (pp. 419-420), “La novia de Corinto” (pp. 375-377), “Diana y Eros (Cuento astronómico)” (pp. 382-383), “Los congelados” (pp. 400-402), “Historia de un franco que no circulaba” (pp. 403-405) y “Amnesia” (pp. 344-360). Varios de estos textos no son propiamente cuentos —*Mencia (Un sueño)* (pp. 325-344), *El donador de almas* (pp. 199-226), sino novelas cortas. Con esto, Nervo también se sitúa en el origen de la práctica de lo fantástico en este género, que le es particularmente propicio, como se puede ver en *Aura* —(México: ERA, 1962)— y las historias de *Constancia y otras novelas para vírgenes* —(México: FCE, 1990)— de Carlos Fuentes.

un camino en el que las drogas, la locura, el esoterismo y lo maravilloso ceñían fuertemente a lo fantástico, otras corrientes se abrían paso y con ellas se reformulaban temas. Sin olvidar a escritores como Raúl Ortiz Ávila, Octavio G. Barreda, Francisco L. Urquizo, Fernando Benítez y Guillermo Jiménez –de quien Emiliano González dice: “en su libro *La canción de la lluvia* (1920) reúne varios cuentos fantásticos de elevadísima calidad y escritura singular, efervescente”–,<sup>46</sup> hay que recordar otra de las vertientes del cuento fantástico que siguió el camino tradicional y que durante la primera mitad del siglo XX son los textos que escriben Francisco Rojas González y los colonialistas Artemio de Valle-Arizpe, Manuel Romero de Terreros o Luis González Obregón, que emprenden la construcción de una edad heroica, romántica y tradicional ubicada durante el Virreinato de la Nueva España y que consiguieron colocar al cuento de temática sobrenatural en una posición de valoración y aprecio popular como no se ha logrado en otra época o corriente de la literatura mexicana.<sup>47</sup>

Siguiendo con las temáticas finiseculares, y también relacionados con las doctrinas esotéricas, están los relatos del Doctor Atl (Gerardo Murillo), que en “El reló del muerto” (1936)<sup>48</sup> impone, entre los fenómenos que al parecer suceden y

---

<sup>46</sup> *El libro de lo insólito (Antología)*, sel. de Emiliano González y Beatriz Álvarez Klein (México: FCE, 1994), p. 183.

<sup>47</sup> De Manuel Romero de Terreros, es necesario mencionar “El papagayo de Huichilobos” (1922) –*La puerta de bronce y otros cuentos* (México: Jus, 1957), pp. 157-171– que es, posiblemente, el relato que inaugura, en las letras mexicanas, la temática de las mitologías y dioses prehispánicos que invaden la vida moderna, misma que dará origen a textos tan importantes como “Chac Mool” de Carlos Fuentes –*Los días enmascarados* (México: Novaro, 1966), pp. 13-29– y “La fiesta brava” de Pacheco –*El principio del placer* (México: ERA, 1998), pp. 65-98.

<sup>48</sup> Gerardo Murillo (Dr. Atl), *Cuentos de todos colores* (México: Botas, 1936), vol. II, pp. 141-152.

la perspectiva del protagonista, la distancia esencial para que lo fantástico pueda hacer su aparición. Las numerosas explicaciones que el personaje busca para justificar lo que ve delimitan con propiedad dos órdenes de legalidades que no pueden dejar de estar en conflicto. Igualmente vinculados con la transmigración de las almas y este tipo de doctrinas se presentan “El fusilado (Cuento mexicano)” y “La sonata mágica” (ambos de 1933) de Vasconcelos,<sup>49</sup> empero, este autor opta, en general, por dar una solución de tajante sobrenaturalidad, asumida en los sucesos, colocando sus relatos fuera de lo estrictamente fantástico. En el otro extremo, en textos como “Una cacería trágica”<sup>50</sup> (tres cazadores que quedan atrapados en un árbol ante el empuje de una feroz piara de cerdos salvajes que terminan devorando a dos de ellos), la realidad, lo natural, parecieran no violarse desde ningún punto de vista, sin embargo, ateniéndonos directamente al testimonio del narrador y protagonista del cuento, no cabe duda de que el comportamiento de los cerdos no era natural. Es probable que Vasconcelos sea más un representante del realismo mágico<sup>51</sup> que de lo fantástico, pero valdría la pena releer con atención varios cuentos.

Por el otro lado, el de la narrativa que se apartó de las modalidades convencionales del relato y se acercó a expresiones vinculadas con las vanguardias literarias, encontramos a Bernardo Ortiz de Montellano –inolvidables *Cinco horas sin corazón* (1949) y *El caso de mi amigo Alfazeta* (1946)<sup>52</sup>: casi todos los cuentos

---

<sup>49</sup> José Vasconcelos, *La sonata mágica* (México: CNCA, 1990), pp. 14-20 y 37-43, respectivamente.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 44-52.

<sup>51</sup> Corriente que, al considerarse netamente americana, tiene mejor acogida dentro de la crítica mexicana.

<sup>52</sup> Bernardo Ortiz de Montellano, *Obras en prosa*, recop., ed., prels., notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls (México: UNAM, 1988), pp. 93-155 y 79-86, respectivamente.

de Ortiz de Montellano están relacionados con lo fantástico, o estéticas afines, pero habría que destacar el relato llamado “El cabo Muñoz”<sup>53</sup> y “La calle de los sueños” y también “*Cinq heures sans coeur*”,<sup>54</sup> que, sin ser estrictamente fantástico, recrea la idea del homúnculo. También encontramos a Arqueles Vela. Pero los nombres más importantes para la transformación y auténtica modernización del cuento fantástico mexicano en el siglo XX son los de Alfonso Reyes y Juan José Arreola. Alfonso Reyes, en “La cena” (1912)<sup>55</sup> –onírico, ambiguo, con dobles y una flor de Coleridge– mezcla técnicas del surrealismo con una historia que parece relacionarse con la “Leyenda de la calle de Olmedo” y “Lanchitas” y da lugar a uno de los cuentos más importantes de la literatura fantástica mexicana, preparando así el terreno para Carlos Fuentes y sus “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”<sup>56</sup> y *Aura*. A su vez, Juan José Arreola, heredero de Julio Torri,<sup>57</sup> emplea una estética que va de la literatura del absurdo a la imaginación desbocada y transforma el cuento fantástico en un ejercicio lúdico que no deja de ser, a la par, inquietante y alegórico.

---

<sup>53</sup> Este texto –véase Ortiz de Montellano, *Obras en prosa*, pp. 87-92– apareció en el volumen *El caso de mi amigo Alfazeta*, que son dos relatos breves: el primero de ellos da título al libro y el segundo no venía titulado en el tomo. Lourdes Franco, en su edición de las obras en prosa de Montellano, sugiere que la falta de título pudo haber sido un mero error de imprenta y le asignó el título de “El cabo Muñoz”. Véase Franco Bagnouls, “Estudio preliminar” a Ortiz de Montellano, *Obras en prosa*, p. 31.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 115-117 y 143-150, respectivamente.

<sup>55</sup> Alfonso Reyes, *Cuentos*, ed. y pról. de Alicia Reyes (México: Océano, 2001), pp. 33-40.

<sup>56</sup> Fuentes, *Los días enmascarados*, pp. 39-51.

<sup>57</sup> Julio Torri tiene varios cuentos breves que han sido considerado fantásticos. Poot Herrera, “Fantastic-hitos mexicanos. Breve apunte bibliográfico”, en Morales y otros, *Lo fantástico y sus fronteras*, pp. 127 y 135. Tales cuentos son “Mujeres” y “Circe”. Julio Torri, *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas* (México: FCE, 1964), pp. 60 y 9, respectivamente.

Aunque Arreola publicó *Varia invención* en 1949, sus principales cuentos fantásticos están en *Confabulario*, de 1952;<sup>58</sup> de manera que “Sinesio de Rodas”, “El guardagujas”, “La migala” y “El converso”<sup>59</sup> pueden contarse entre los mejores cuentos fantásticos de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Una de las equiparaciones corrientes en la literatura mexicana de menor compromiso mimético es la de Arreola y Rulfo. Puede decirse que el primero escribió muchos cuentos fantásticos;<sup>60</sup> en contraste, Juan Rulfo, siempre parco, nos legó una literatura más cercana al realismo mágico; sin embargo, en “Luvina”<sup>61</sup> algunos especialistas han visto un cuento fantástico.<sup>62</sup> Yo creo que Rulfo casi no escribe literatura fantástica, pero quien sí lo hace –y casi nunca se le considera así, pues también se suele inscribir dentro de la corriente mágico-realista– es Elena Garro, quien, en “La culpa es de los tlaxcaltecas”,<sup>63</sup> construye un cuento

---

<sup>58</sup> Juan José Arreola, *Varia invención* (México: FCE, 1949). *Confabulario* (México: FCE, 1952).

<sup>59</sup> Juan José Arreola, *Narrativa completa*, pról. de Felipe Garrido (México: Alfaguara, 1997), pp. 214-215, 200-206, 198-199 y 273-277, respectivamente.

<sup>60</sup> Algunos de los más memorables son “El guardagujas”, “Parábola del trueque” (pp. 262-265), “La migala”, “El rinoceronte” (pp. 196-197), “El converso”, “En verdad os digo” (pp. 192-195), “El prodigioso miligramo” (pp. 218-224), “El soñado” (pp. 165-166), “El silencio de Dios” (pp. 278-283), “Un pacto con el diablo” (pp. 266-272), en *Narrativa completa*.

<sup>61</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1972), pp. 131-146.

<sup>62</sup> Por ejemplo, Óscar Hahn y Roger Caillois lo incluyen en sus antologías de literatura fantástica. Para Rose Schatzky Minc, “Luvina entra en lo fantástico porque no es posible determinar fronteras. ¿Es realmente el pueblo ese purgatorio que describe el narrador o estamos frente a los delirios de una mente alucinada?” Faltaría considerar la filiación de *Pedro Páramo* con lo fantástico y decidirse a enfrentar al texto sin gran parte de la carga de prejuicio nacionalista que signa una buena parte de los acercamientos.

<sup>63</sup> Elena Garro, *La semana de colores* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964), pp. 7-33.



fantástico perfecto, en el que la alteridad aparece plenamente representada cuando la historia se desdobra en trama y argumento. En varios de los cuentos de *La semana de colores* (1964) o *Andamos huyendo Lola* (1980),<sup>64</sup> Garro emplea técnicas y recursos de lo fantástico para producir irrealidad. En “¿Qué hora es?”<sup>65</sup> estamos ante una raqueta que cumple la función de flor de Coleridge; en “El mentiroso”,<sup>66</sup> en presencia de un narrador sin credibilidad y en la confrontación de dos perspectivas que crean los dos órdenes de significado que sustentan lo fantástico.<sup>67</sup>

Los principios de la segunda mitad del siglo XX son una época de cuentistas destacadísimos que no desdeñaron el acercarse al cuento fantástico. A partir de este momento, que coincide con el considerado periodo dorado de la literatura fantástica hispanoamericana, hacer una revisión apenas detallada, ya no exhaustiva, sería imposible. Pero, ¿cómo olvidar que Francisco Tario inicia una “década prodigiosa” para la literatura mexicana fantástica con *Yo de amores qué sabía* (1950)?<sup>68</sup> Francisco Tario da principio, con *La noche* (1943),<sup>69</sup> al singular recorrido de una obra que, con *Tapioca*

---

<sup>64</sup> Elena Garro, *Andamos huyendo Lola* (México: Joaquín Mortiz, 1994).

<sup>65</sup> Garro, *La semana de colores*, pp. 55-74.

<sup>66</sup> Garro, *Andamos huyendo Lola*, pp. 57-68.

<sup>67</sup> Otro tanto podría decirse de “El día que fuimos perros”, “Perfecto Luna” –Garro, *La semana de colores*, pp. 97-108 y 173-189, respectivamente– o “Las cuatro moscas” –Garro, *Andamos huyendo Lola*, pp. 207-216. En estos tres últimos relatos, la postura de los narradores ilustra bien la nueva frontera que lo fantástico estableció con las corrientes más características del *boom*, como son el realismo mágico y lo real maravilloso. La discusión entre los partidarios del realismo mágico y lo fantástico, sobre qué autor pertenece a cada corriente, continúa. Sobre la pertinencia de inscribir a Elena Garro en lo fantástico, puede verse Raúl Calderón Bird, “Lo fantástico en dos libros de Elena Garro”, en *Signos Literarios y Lingüísticos* (2000), vol. 2, núm. 2, pp. 111-122.

<sup>68</sup> Francisco Tario, *Yo de amores qué sabía* (México: Los Presentes, 1950).

<sup>69</sup> Francisco Tario, *La noche* (México: Antigua Librería Robredo, 1943).

*Inn. Mansión para fantasmas* (1952),<sup>70</sup> se adentra ya de lleno en el viaje al sueño y la alucinación y es una zambullida en lo *Unheimliche*, que asoma de repente en un mundo que se había presentado como familiar y deja de serlo para siempre. Francisco Tario es de los pocos escritores mexicanos dedicados casi completamente a lo fantástico y se ha dicho que produjo el mejor cuento fantástico mexicano: “Entre tus dedos helados”, de *Una violeta de más* (1968).<sup>71</sup> No sé si esto es así, pero *Una violeta de más* es uno de los libros fantásticos más logrados y uniformes de la literatura mexicana. Como en el caso de Nervo, su importancia ha sido descubierta y cada vez hay más estudios sobre su obra. Dueño de una escritura que combina la sorpresa y la predestinación, hace que, en “Entre tus dedos helados”, caigan fluidamente las barreras del sueño, para enfrentar a sus personajes con las consecuencias del escape onírico en la realidad. Tario ameritaría un espacio del que no dispongo, pero no se puede dejar de citar “El mico”,<sup>72</sup> donde una presencia inexplicable invade el espacio del protagonista, obligándolo a cambiar su naturaleza; “El balcón”, “La Vuelta a Francia”, “La banca vacía”, “Fuera de programa”, “La mujer en el patio”,<sup>73</sup> “Ciclopropano”,<sup>74</sup> “La noche del féretro”, “La noche del loco”, “La noche de Margaret Rose”,<sup>75</sup> todas muestras de cuán permeables pueden ser las fronteras entre lo real y lo irreal.

---

<sup>70</sup> Francisco Tario, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (México: FCE, 1952).

<sup>71</sup> Francisco Tario, *Una violeta de más* (México: Joaquín Mortiz, 1968), pp. 183-199.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 9-31.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 85-90, 41-54, 176-182, 138-156 y 115-122, respectivamente.

<sup>74</sup> Tario, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, pp. 91-119.

<sup>75</sup> Francisco Tario, *La noche del féretro y otros cuentos de la noche* (México: Novaro, 1958), pp. 7-13, 20-34 y 80-102, respectivamente.

No hay posibilidad de ensayar un itinerario de cuento fantástico en México sin mencionar a Carlos Fuentes. Preocupado por las identidades nacionales, Fuentes ha sido reconocido sobre todo por *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*,<sup>76</sup> pero no debemos olvidar que se inició como narrador cultivando las estéticas de lo irreal en literatura —y ha regresado a ellas en sus más reciente publicaciones: *Constancia y otras novelas para vírgenes*, *Instinto de Inez* e *Inquieta compañía*.<sup>77</sup> En Fuentes, tenemos motivos y seres bien delineados en la tradición fantástica, tales como el romántico tema del amor que es más poderoso que la muerte —que aparece en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y en la noveleta *Aura* (donde también pueden verse dobles y hechiceras), así como en *Constancia y otras novelas para vírgenes*— o el vampiro en “Vlad”,<sup>78</sup> pero dos de los cuentos de su primer libro, *Los días enmascarados* (1954), “Chac Mool” y “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” no sólo son fantásticos, también permiten ver ya delineadas grandes obsesiones del Fuentes posterior: el pasado, la identidad mexicana, la cultura nacional, pero de la mano con motivos familiares a lo fantástico: la figura del dios antiguo que, al no recibir la adoración que merece, regresa hecho parodia y suplanta a la realidad y el amor que es más poderoso que la muerte. La fusión de nacionalismo y fantástico es una de las cartas que cimentaron la fama de Fuentes.

A finales de la década de 1950, se publicó *Tiempo destrozado* (1959).<sup>79</sup> Amparo Dávila da testimonio con este libro,

---

<sup>76</sup> Carlos Fuentes, *La región más transparente* (México: FCE, 1958). *La muerte de Artemio Cruz* (México: FCE, 1962).

<sup>77</sup> Carlos Fuentes, *Instinto de Inez* (México: Planeta/Agostini, 2001). *Inquieta compañía* (México: Alfaguara, 2004).

<sup>78</sup> Carlos Fuentes, *Inquieta compañía*, pp. 213-287.

<sup>79</sup> Amparo Dávila, *Tiempo destrozado* (México: FCE, 1959).

*Música concreta* (1964) y *Árboles petrificados* (1977)<sup>80</sup> de que es una de las mejores escritoras de cuento fantástico del continente. “Final de una lucha”, “El huésped”, “Tiempo destrozado”, “El espejo”, “La señorita Julia”,<sup>81</sup> “La carta”, “Estocolmo 3”<sup>82</sup> o “Música concreta”<sup>83</sup> son pruebas de ello. Como en los maestros de lo fantástico, la herramienta que Amparo Dávila emplea para orientar la narración a lo fantástico es la ambigüedad. De los cuentos de su primer libro, dice José Miguel Sardiñas:

La ambigüedad se encuentra en el agente del efecto perturbador u horrorífico sobre el personaje, y específicamente en los elementos de su descripción y de su identidad, desde el punto de vista de su especie o de su tipo. No es una vacilación, textualmente codificada, entre dos sistemas de leyes o dos lógicas narrativas opuestas y excluyentes, sino una ausencia de ciertas marcas en la presentación de un tipo de ejercicio o de cierto personaje.<sup>84</sup>

Los motivos del doble y la identidad, los juegos con el tiempo y el espacio, lo siniestro, la enfermedad mental se convierten, en los relatos de Amparo Dávila, en una poética de la ambigüedad, de la otredad sin nombre; la sugerencia y la falta de referencias crean el ambiente misterioso, gótico, inquietante de sus cuentos.

Entre los grandes nombres, y ya en los años de la década de 1970, aunque su primera incursión en lo fantástico puede

---

<sup>80</sup> Amparo Dávila, *Música concreta* (México: FCE, 1964). *Árboles petrificados* (México: Joaquín Mortiz, 1977).

<sup>81</sup> Amparo Dávila, *Tiempo destrozado y Música concreta* (México: FCE, 1978), pp. 56-62, 19-25, 86-93, 94-104 y 73-85, respectivamente.

<sup>82</sup> Dávila, *Árboles petrificados*, pp. 83-88 y 89-96, respectivamente.

<sup>83</sup> Dávila, *Tiempo destrozado y Música concreta*, pp. 130-152.

<sup>84</sup> José Miguel Sardiñas, “La ambigüedad fantástica en *Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila”, en Morales y otros, *Lo fantástico y sus fronteras*, pp. 228-229.

datarse en 1958, no es posible olvidar a José Emilio Pacheco y los excelentes cuentos de *El principio del placer*. Con “Tenga para que se entretenga” –que recurre, como “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, de Fuentes, a ubicar la nueva edad fantástica de México durante el Segundo Imperio–, “Langerhaus” –donde el doble o el desdoblamiento amenazan cada noche y lo fantástico va deslizándose poco a poco en la realidad, hasta hacer nítidos y sensibles los fantasmas de una época previa en la vida del narrador– y “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” –postergación infinita, pero también un cuento donde podemos encontrar la visión y la voz del fantasma–<sup>85</sup> estamos en presencia de otro de los hitos del cuento fantástico mexicano. Para completar la lista, habría que añadir “La fiesta brava”, de *El principio del placer* (1972), y varios relatos de los que se reelaboraron para la edición de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, de 1990, como “La noche del inmortal” y “No perdura”.<sup>86</sup>

Con antecedentes como éstos, ¿cómo dar cuenta de lo sucedido en el último tercio del siglo XX y los primeros años del XXI sin caer en un caos de nombres y fechas? Tal vez asumiendo que no puede sino aceptarse la vitalidad de lo fantástico en el cuento mexicano, pero sin enfrentar el problema de los límites de lo fantástico. Es cierto, entonces, que el relato fantástico en México ha tomado los más diversos caminos, pero sigue siendo fantástico, a pesar de que, en ocasiones, se ha vestido con trajes que parecen no tener nada en común. Una prueba está en

---

<sup>85</sup> Pacheco, *El principio del placer*, pp. 113-128, 99-112 y 129-140, respectivamente.

<sup>86</sup> Estos cuentos, aparecidos originalmente en 1958, se volvieron a publicar en 1976 y, corregidos y aumentados, en 1990. José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (México: ERA, 1991), pp. 27-37 y 85-87, respectivamente.

dos autores que escriben en la década del 80. Por una parte, está Emiliano González, de los pocos discípulos de Lovecraft en español.<sup>87</sup> De esta escuela, dan testimonio la noveleta “El discípulo”<sup>88</sup> o cuentos como “El devorador de planetas”, de *Casa de horror y magia* (1989),<sup>89</sup> donde impera el horror sobrenatural que acecha a un mundo que enloquece apenas sabe de su existencia, pero que no son cuentos sólo de horror y de sobrenaturalidad asumida, sino de realidad trastocada. Por la otra, encontramos un Guillermo Samperio lúdico, satírico y feroz, a la vez que, en relatos sorprendidos como “Tiempo libre” o “Las sombras”, de *Textos extraños* (1981),<sup>90</sup> juega a no tomar en serio la certidumbre y la realidad, que se deshacen entre sus dedos sin que las leyes de funcionamiento de la realidad se pierdan del todo. Si Emiliano González es un esteta, y sus relatos son auténticas flores de invernadero, los textos de Samperio son jugosamente cotidianos. Ambos pueden dar la medida de qué tan amplio puede ser lo fantástico y cómo, aunque parece diluirse en terrenos afines, sigue presente en las letras mexicanas.

En 1996, Sara Poot Herrera editó un homenaje a Luis Leal.<sup>91</sup> Entre los relatos que compila, se encuentra uno de Óscar de la Borbolla: “Dios sí juega a los dados”.<sup>92</sup> El cuento, moderno

---

<sup>87</sup> Junto con Beatriz Álvarez Klein, con quien compiló la hermosa y extraña antología *El libro de lo insólito*.

<sup>88</sup> Emiliano González, *Casa de horror y magia* (México: Joaquín Mortiz, 1989), pp. 7-50.

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp. 53-59.

<sup>90</sup> Guillermo Samperio, *Textos extraños* (México: Folios, 1981), pp. 13-14 y 43-45, respectivamente.

<sup>91</sup> Víctor Fuentes y otros, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, ed. y pról. de Sara Poot Herrera, corresponsables de la edición: Pablo Brescia y Alejandro Rivas (México: UNAM, 1996).

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 581-586.

y clásico, a la vez, regresa sobre algunos de los motivos más típicos de lo fantástico: el doble, el espacio vedado, la casualidad que no es sino destino, las trasgresiones y los umbrales. Ese mismo año salió a la luz *Mantis religiosa*, de Mauricio Molina.<sup>93</sup> Estudioso de las literaturas de la fantasía, Molina recrea, en “La máscara”,<sup>94</sup> el tema del doble, llevando a su personaje a ser sacrificado (como en “La noche boca arriba” de Cortázar), en un sangriento y desesperado intento por restaurar el equilibrio de un Valle de México perdido en la anónima prehistoria.

De 1996 también, extraordinario en varios sentidos, data la primera edición de *Nostalgia de la luz*, de Mario González Suárez.<sup>95</sup> Este libro, que ha sido declarado de difícil clasificación, mezcla la tesitura del relato sagrado con la desengañada crudeza de la cotidianeidad más gris. El matrimonio, no por extraño, deja de ser eficaz. Si bien es cierto que el libro crea un universo mitológico y primigenio, más allá del espejo, del desierto, del agua y del muro que cercan a sus personajes, es con la yuxtaposición de otro mundo, de alusiones miméticas muy marcadas, que aparece lo fantástico. Si el mundo primordial fuese completamente autónomo; si existiera sin ser sobresaltado por un eco de normalidad trasgredida en el momento mismo en que la sobrenaturalidad aparece; si fuera un universo de *illo tempore*, que explicaría las razones del mundo moderno que lo sigue, estaríamos de lleno en ese modo específico de irrealidad que es la *fantasy*,<sup>96</sup> pero organizado como está –un cuento de los orígenes seguido de otro con codificación de entorno realista

---

<sup>93</sup> Mauricio Molina, *Mantis religiosa* (México: Aldus, 1996).

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 91-103.

<sup>95</sup> Mario González Suárez, *Nostalgia de la luz* (México: UAM, 1996). *Nostalgia de la luz* (México: Tusquets, 2003).

<sup>96</sup> Como sucede, por ejemplo, con los cuentos de *El país de los hablitas* de Alberto Chimal –(México: Libros del Umbral, 2002).

y moderno—, no puede sino ilustrar un juego de umbrales que permiten los vislumbres inquietos al otro lado y que otorgan la certeza de que la realidad, lo cotidiano y la vida son sólo la costra aparental de ese gran absurdo que apenas puede ser entendido como la consecuencia de una red de correspondencias indescifrables y que existe con el propósito único de permitir al hombre subsistir, a pesar de la podredumbre que lo acecha y distrae de la luz incorpórea que ocupa el lugar de Dios.

A lo largo de sus tres breves colecciones de cuentos, *Técnicamente humanos* (1996), *Inventiones enfermas* (1997) y *Registro de imposibles* (2000),<sup>97</sup> Cecilia Eudave se ha mostrado como una cuentista afecta a escudriñar la realidad con una mirada penetrante y desazonada, que en muchas ocasiones la destruye. En “Cocodrilocabezas”, de *Inventiones enfermas*,<sup>98</sup> vemos, en un cuadro de Escher, completarse finalmente el rompecabezas con la niña que lo arma. La fiebre, la enfermedad, el mismo personaje infantil son suficientes para completar el esbozo de los dos códigos de realidad excluyente, que no se contradice, sino se refleja cuando el cuento dice “todo es real cuando te fijas bien en ello”.<sup>99</sup> Cuando es necesario aclarar que todo es real, resulta evidente que hay una instancia que de entrada no lo considera así. De los textos de *Técnicamente humanos*, donde los cuerpos ensayan los límites entre el sujeto y el objeto, se puede pasar a los relatos de *Inventiones enfermas*, que demuestran que esos umbrales ya han sido traspasados, y

---

<sup>97</sup> Cecilia Eudave, *Técnicamente humanos*, (Guadalajara: Eds. del Plenilunio, 1996). *Inventiones enfermas* (Guadalajara: Ediciones del Plenilunio, 1977). *Registro de imposible* (México: Fondo Editorial Tierra Adentro/CNCA, 2000). *Registro de imposibles*, introd.. de Carlos Bustos (Guadalajara: Eds. del Plenilunio, 2006).

<sup>98</sup> Eudave, *Inventiones enfermas*, pp. 17-19.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 18.



prepararnos para *Registro de imposibles*, donde se ha abolido del todo la frontera.

Y ya entrando en el siglo XXI, ¿cómo no hablar de Gerardo Piña? Es un novísimo narrador que ha recogido la lección de Borges para construir pequeñas obras maestras, como “La erosión de la tinta”<sup>100</sup> o “Feimar”.<sup>101</sup> En ambos cuentos, se borda uno de los temas que más han obsesionado a escritores como Anderson Imbert o Bioy Casares: las “letras inquietantes” que se convierten en un pasaje a la otredad. Leer “Feimar” sin recordar a Lovecraft, Machen y Howard, pero con el prisma de los compiladores de la *Antología de la literatura fantástica*, es perderse la mitad del cuento. Piña es una buena muestra de cómo el cuento fantástico más clásico –el que se toma en serio lo ominoso y está hecho de referentes literarios y dialoga con una buena parte de sus antecesores– no sólo no está muerto, sino que goza de excelente salud en México.

Otro “borgeano” es Pablo Soler Frost, narrador exquisito y preciso, que, en “Siempre hubo tigres”, de *El misterio de los tigres*<sup>102</sup> –que reúne textos primero publicados en 1994, en *El sitio de Bagdad y otras historias del doctor Greene*, con otros de *Birmania* (1999)–,<sup>103</sup> conduce al relato fantástico mexicano a China –de la mano de su raro doctor Greene, al que, parafraseando, “tienden a pasarle cosas raras”–<sup>104</sup>, para enfrentar la

---

<sup>100</sup> Gerardo Piña, “La erosión de la tinta”, en Maritza M. Buendía y otros, *Moscas, niñas y otros muertos*, pres. de Carmina Estrada (México: UNAM, 2004), pp. 69-75.

<sup>101</sup> Gerardo Piña, *La erosión de la tinta y otros relatos* (México: Cuadernos de Literatura Fantástica, 2001).

<sup>102</sup> Pablo Soler Frost, *El misterio de los tigres* (México: ERA, 2002), pp. 86-95.

<sup>103</sup> Pablo Soler Frost, *El sitio de Bagdad y otras historias del doctor Greene* (México: Eds. Heliópolis, 1994). *Birmania* (México: Libros del Umbral, 1999).

<sup>104</sup> Soler Frost, *El misterio de los tigres*, p. 101.

rebelión de los animales de los espejos. En “Un cuento de alta montaña”,<sup>105</sup> podemos ver a Patrocínio Greene internándose en el Popocatepetl y asistimos a su dudoso rapto por parte de seres increíbles, que parecen guardar un lugar de ofrendas antiquísimas. Leer este cuento es recordar a Fuentes, a Pacheco, a Garro, pero también a un nutrido grupo de escritores que se dejan seducir por las posibilidades que brinda la oposición entre dos mundos culturalmente opuestos, que se acechan mutuamente y se atacan a la menor oportunidad.<sup>106</sup>

En 2005, Adriana Díaz Enciso publicó *Cuentos de fantasmas y otras mentiras*,<sup>107</sup> un pequeño volumen donde reúne,

---

<sup>105</sup> Soler Frost, *El sitio de Bagdad y otras historias del doctor Greene*, pp. 38-51.

<sup>106</sup> Me refiero aquí a una variante de lo que primero Vax llamó “la horda de los monstruos adormecidos y de los dioses muertos” y después Sardiñas denominó “La horda de los dioses muertos”. Véase, respectivamente, *Arte y literatura fantásticas* –(Buenos Aires: EUDEBA, 1971), p. 34– y *Los objetos fantásticos* –(Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002), pp. 18-22. Ellos hacen referencia, principalmente, a objetos (estatuas) que encarnan a deidades que deberían estar muertas, pero que, cuando no reciben la reverencia adecuada y son tratados sin el debido cuidado, aparecen para reclamar su derecho a estar en este mundo. Uno de los ejemplos más conocidos es “La Venus de Ille” de Merimé y, para México, “Chac Mool”, de Fuentes. En el caso del cuento de Soler Frost, el pasado indígena está representado en unos apenas aludidos caballeros tigre, guerreros mexicas que lo arrastran a las profundidades de un volcán que parece estar a la vuelta de un México moderno, pero que a la vez se encuentra a cientos de años de ahí. Esta temática, que se centra en la vigencia del mundo prehispánico y que es una forma del conflicto presente por la alteridad cultural, es el tema de grandes cuentos fantásticos en Hispanoamérica: baste citar “La fiesta brava”, de José Emilio Pacheco; “La noche boca arriba”, de Cortázar; “Por boca de los dioses”, de Carlos Fuentes; “Huitzilopochtli”, de Rubén Darío; “Rapa Nui”, de José María Arguedas; o “El extraño caso de Ciro Doral”, de Gustavo Agrait, por citar sólo algunos ejemplos.

<sup>107</sup> Adriana Díaz Enciso, *Cuentos de fantasmas y otras mentiras* (México: Aldus, 2005).

entre otros, cuentos que escribió mientras dirigía un taller de literatura de terror en la ciudad de México. Transitar por este libro es hacerlo por una historia de la literatura fantástica; reconocer motivos y tradiciones que normalmente identificamos como suyas; y reconocer el giro que los hace nuevos. Los fantasmas pueden ser constantes y corrientes en la literatura mexicana –creo que en todas las literaturas–; una mera nómina de sus apariciones en crónicas y relatos de la Conquista y la Colonia, la hagiografía, los testimonios populares, las tradiciones decimonónicas o los textos de los colonialistas daría cuenta precisa de la presencia continua del cuento fantástico. Pero los fantasmas de Díaz Enciso son el otro tipo de fantasmas, el que sí pertenece a lo fantástico, no las pálidas almas en pena y buscando descanso, que sí las hay en sus textos; fantasmas que son recuerdos, equívocos y sueños a la vez, que circulan entre la gente, aterrados por la indiferencia. Los cuentos de este libro están contruidos sobre motivos que tradicionalmente aparecen en el cuento fantástico y de miedo (vampiros, fantasmas, casas encantadas, el doble), pero que son el punto de partida para un mundo en el que la confusión no se da en la discusión sobre la existencia de los seres sobrenaturales, sino en la imposibilidad de descubrir cuál es el límite del sueño, cuál el umbral de la vida y la muerte. En “La envoltura del alma”,<sup>108</sup> una vieja despierta y se palpa, sorprendida e incrédula por haber sido tan joven y tan bella apenas la noche anterior; en “Una fantasía”,<sup>109</sup> una mujer desaparece de los espejos y se regodea con la posibilidad de haberse transformado en vampiro –aquello que tiene nombre no es tan temible–, sólo para descubrirse un jirón incorpóreo de una mujer

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, pp. 37-44.

<sup>109</sup> *Ibid.*, pp. 93-103.

patética, soñada e insomne. “Por los túneles”<sup>110</sup> sitúa una casa encantada, con todo y sus fantasmas, al lado mismo de la vida cotidiana, apenas al cruzar la calle, para demostrar cómo la peculiaridad invade la normalidad y termina consumiéndola, demostrando que tratar de develar un misterio sólo puede conducir a otro mayor. “Siguiendo sus pasos”,<sup>111</sup> tal vez el mejor de los cuentos del libro, da cuenta de la fragilidad de lo cotidiano cuando se enfrenta a lo imposible. Valiéndose de otro argumento caro a lo fantástico –el lugar, calle, casa que son borrados del mundo real del protagonista del cuento–, la narración conduce a la incredulidad, a la angustia, a la persecución y, finalmente, a la constatación de que no es posible alcanzar lo vedado sin perder todo en el intento.

Es evidente que en un recorrido tan breve como ha sido éste no se puede menos que dejar fuera a muchos autores, a muchos textos, a grandes libros de la literatura fantástica en México. Para evitar que este trabajo fuera una mera nómina, me centré en el cuento y, casi sin darme cuenta, dejé fuera *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro;<sup>112</sup> *Aura*, de Fuentes; “La fiesta brava”, de Pacheco; *Mejor desaparece*, *Llanto* e *Isabel* de Carmen Boullosa;<sup>113</sup> *Proceso a Faubritten*, de Marcela del Río;<sup>114</sup> *Auliya*, de Verónica Murguía.<sup>115</sup> No he

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 105-130.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 131-142.

<sup>112</sup> Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (México: Joaquín Mortiz, 1963).

<sup>113</sup> Carmen Boullosa, *Mejor desaparece* (México: Océano, 1987). *Llanto. Novelas imposibles* (México: ERA, 1992). *Isabel* (México: Unomásuno, 1992). Novela por entregas.

<sup>114</sup> Marcela del Río, *Proceso a Faubritten*, carta-prólogo de Ray Bradbury, nota de Juan José Arreola (México: Aguilar, 1976).

<sup>115</sup> Verónica Murguía, *Auliya*, carta-prólogo de Carlos Fuentes (México: CNCA, 1997).

mencionado, siquiera, a Elvira Bermúdez, a quien la literatura fantástica mexicana debe más que su antología; a Ignacio Solares y el inolvidable *Hombre habitado*;<sup>116</sup> a Guadalupe Dueñas, con quien se confirma que lo fantástico surge con la conciencia del cuerpo; a Raquel Barba Farfán, a caballo entre la superstición y el cuento; a René Rebetez, conocedor de la literatura fantástica y de la ciencia ficción por igual; a Salvador Elizondo y la espiral eterna que confunde a mariposa y hombre soñadores y soñados; a Sergio Pitol, exótico, misterioso, macabro y melancólico; a Agustín Monsreal, el desencantado, el descarnado de *Los ángeles enfermos*, antes del cruel y mordaz de *La banda de los enanos calvos*;<sup>117</sup> a Fabio Morábito, otro raro en la literatura mexicana: *La lenta furia* es un libro que aún queda por revisar a fondo;<sup>118</sup> a Mauricio Montiel Figueiras, alguna vez llamado “hiperfantástico”;<sup>119</sup> a Héctor de Mauleón, Emilio Carballido, Sergio Galindo, Francisco Hinojosa y Javier García-Galiano, entre un largo etcétera que ni siquiera abarca a los autores de los inicios de lo fantástico en México: Ignacio Rodríguez Galván, Juan de Dios Peza, Julio Torri, José García Rodríguez. Preferí dejar fuera a una serie de autores que hay quien puede echar de menos, pero que, a la luz de la definición de fantástico que dí al principio de este trabajo, no podría considerar aquí: Inés Arredondo, que escribe principalmente cuentos de gran simbolismo, a Guadalupe Dueñas, Martha Cerda o Brianda Domecq. A dos de las tres autoras

---

<sup>116</sup> Ignacio Solares, *Hombre habitado* (México: Samo, 1975).

<sup>117</sup> Agustín Monsreal, *Los ángeles enfermos* (México: Joaquín Mortiz, 1979). *La banda de los enanos calvos* (México: SEP, 1986).

<sup>118</sup> Fabio Morábito, *La lenta furia* (México: Vuelta, 1989).

<sup>119</sup> José Eduardo Serrato Córdova, “La narrativa de Mauricio Montiel Figueiras”, en Luis Alberto Navarro y otros, *Ni Cuento que los aguante (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1997), pp. 179-185.

que Ana Rosa Domenella propone como “Tres cuentistas neofantásticas”:<sup>120</sup> Ana García Bergua y Adriana González Mateos, pues no creo que sean ni fantásticas ni neofantásticas, aunque, aceptando la categoría, habría que considerar en el grupo a Cristina Rivera Garza. A Manú Dornbierer, más cercana a la ciencia ficción, aunque tiene cuentos que podrían ser considerados fantásticos; a Octavio Paz, que, en “El ramo azul”,<sup>121</sup> se acerca más al cuento cruel o al surrealismo que al texto fantástico. Sin embargo, más allá de los nombres que podrían acumularse en un intento por justificar un trabajo sobre lo fantástico en México, el propósito no es probar que la literatura fantástica existe en nuestro país, sino que es una corriente nítida, pero subterránea. Es verdad que la literatura fantástica, muchas veces ligada a los relatos sobre supersticiones o prácticas no consideradas modernas, pudo no corresponderse con el ideal de nación que intentaban reflejar en su literatura los escritores románticos y realistas del siglo XIX; pudo no ser la que hablara del México nuevo de la revolución o el México profundo del conflicto inmediato. En otra parte he dicho que quizá por eso la literatura fantástica fuera la que tuvo la mayor difusión o el reconocimiento más inmediato en México.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Ana Rosa Domenella, “Tres cuentistas neofantásticas”, en Ignacio Díaz Ruiz y otros, *Cuento y figura (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1997), pp. 351-375. La tercera narradora sería Cecilia Eudave, a quien menciono más arriba.

<sup>121</sup> Octavio Paz, *¿Águila o sol?* (México: FCE, 1990), pp. 33-37.

<sup>122</sup> Ana María Morales, “El cuento fantástico en México: fin de siglo, nuevo siglo”, en *Negociando identidades, traspasando fronteras: tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno del milenio*, ed. de Thomas Stauder y Susanne Iglar (Nuremberg: Universität Erlangen-Nuremberg, 2006). En prensa. Este trabajo, junto con “Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral” —en Arán y otros, *Odiseas de lo fantástico*, pp.

No hay que olvidar que la literatura fantástica, hasta antes de que escritores tan prestigiosos como Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares la colocaran dentro del canon de la gran literatura, era considerada un mero entretenimiento, obra menor, mero escarceo imaginativo, sin importancia para los autores y menos aún para los críticos que se consideraban serios. Empero, creo que es evidente que, a pesar de todas estas razones –y de que en la literatura fantástica, el cuento fantástico, en particular, muchas veces no se refleje la imagen que la literatura mexicana sueña de sí, la imagen que la crítica desea de esa literatura–, la literatura fantástica existe, y existe con muchas caras, con vertientes insospechadas, y es una de las de mayor vitalidad en español.

---

25-37– y “El cuento fantástico en México: los últimos cincuenta años” –en *AlterTexto* (2004), vol. 2, núm. 3, pp. 67-79–, son la base de este artículo.





## EL NUEVO CUENTO MEXICANO<sup>1</sup>

*Luis Leal*

¿Existe un nuevo cuento mexicano? Algunos críticos y lectores al tanto del desarrollo del género tal vez lo nieguen. No nos contamos dentro de ese número; es nuestra premisa que se puede hablar de un *nuevo* cuento mexicano, un cuento que es diferente del que escribían los vanguardistas y los escritores de la revolución. Es, por supuesto, una nueva manifestación del proceso evolutivo que ha sufrido el género, no sólo en México, sino en la mayor parte de los países hispanoamericanos; no pretendemos que sea un nuevo género, un género por completo desligado de la tradición narrativa mexicana. Nos proponemos demostrar que los cuentos que se han escrito durante las últimas décadas forman una nueva rama (no un nuevo árbol) de la frondosa narrativa mexicana. Para poder hacerlo es necesario que tracemos brevemente su larga historia.

Durante el virreinato, el cuento no se cultiva en la Nueva España como género autónomo.<sup>2</sup> En el siglo dieciocho, sin embargo, los editores de las famosas *Gacetas* utilizaban anécdotas y cuentecillos para rellenar los huecos que a veces quedaban por la falta de noticias. Con los diarios, que comenzaron a publicarse durante los primeros años del siglo diecinueve, nace

---

<sup>1</sup> Véase José J. Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, dir. y pról. de Enrique Pupo-Walker (Madrid: Castalia, 1973), pp. 280-295.

<sup>2</sup> Sobre el cuento colonial, véase el capítulo 11 de nuestra *Breve historia del cuento mexicano* —(México: Ediciones De Andrea, 1956).

el cuento en México. El primero en cultivarlo es José Joaquín Fernández de Lizardi, creador también de la novela. En 1814, comenzó a ensayar la narrativa, publicando sus cuentos y cuadros en los numerosos periódicos que editaba, entre otros, la *Alacena de Frioleras* y *El Pensador Mexicano*. En este último, aparece el “Viaje a la Isla de Ricamea”,<sup>3</sup> verdadero cuento, en el que se hace uso de un marco literario y se desarrolla el tema de la utopía. La influencia de Lizardi sobre los románticos, la generación activa entre 1830 y 1867, fue, sin embargo, casi nula. Esos cuentistas imitaban tanto a los costumbristas españoles (Mesonero, Larra) como a los cuentistas franceses, a pesar de que Lizardi ya les había proporcionado un modelo.

Para que se establezca una tradición en el cuento, una tradición que pueda ser considerada como mexicana, hay que esperar hasta que termine el Segundo Imperio, con la muerte de Maximiliano de Austria y el triunfo de Juárez, en 1867. Por esos años, Ignacio Manuel Altamirano aconsejaba a los jóvenes, desde las páginas de sus revistas literarias, que se dejaran de imitar los modelos europeos y que se dedicaran a crear una narrativa que reflejara el ambiente nacional. Él mismo puso el ejemplo, escribiendo novelas y cuentos como *Clemencia* (1869) y *La navidad en las montañas* (1871),<sup>4</sup> con los cuales reanuda el cultivo de la narrativa nacional, iniciado por Lizardi.

Dos de los discípulos de Altamirano, José María Roa Bárcena y Vicente Riva Palacio, por fin logran escribir lo que

---

<sup>3</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano* (México, Imp. de doña María Fernández de Jáuregui, 20 de enero de 1814), t. III, núms. 2-4. Véase *Obras III. Periódicos - El Pensador Mexicano*, recop., ed. y notas de María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky, pres. de Jacobo Chencinsky (México: UNAM, 1968), pp. 385-399.

<sup>4</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “Clemencia”, en *El Renacimiento* (México, 1869), t. II. “La navidad en las montañas”, en *Álbum de Navidad* (México, Imp. de I. Escalante y Cía, 1871).

podríamos considerar como los primeros verdaderos cuentos. Ambos publicaron relatos que son interesantes, tienen unidad, desarrollan una sola anécdota, subordinan lo costumbrista a lo anecdótico y están escritos en un estilo en el que se refleja una conciencia nacional. Esas son las características que encontramos en los cuentos que forman las colecciones *Noche al raso* (1870) de Roa Bárcena<sup>5</sup> y los *Cuentos del General* (1896) de Riva Palacio.<sup>6</sup>

Los libros de estos dos autores pueden ser ejemplos de la narrativa que pedía Altamirano. No así los de los modernistas, sus contemporáneos. Este nuevo grupo de escritores olvida los consejos de Altamirano y una vez más vuelve los ojos a Europa, y sobre todo a Francia. El resultado es la creación del cuento modernista por Manuel Gutiérrez Nájera, quien, en 1883, publica los *Cuentos frágiles*.<sup>7</sup> Un poco más tarde, Amado Nervo, Luis G. Urbina y otros elevan el cuento modernista a un nivel artístico insospechado, ya que su interés se centra en los elementos formales, que con frecuencia participan de lo poético. En cambio, lo anecdótico, que forma el meollo de los cuentos de Roa Bárcena y Riva Palacio, casi desaparece en el cuento modernista. Pero tal vez la contribución más importante de los modernistas sea la creación de un nuevo estilo, sin el cual los cuentos y las novelas de las generaciones postmodernistas son inconcebibles.

Paralelamente al movimiento modernista, como es bien sabido, se desarrolla otra corriente narrativa, la realista-

---

<sup>5</sup> José María Roa Bárcena, "Noche al raso", en *Novelas originales y traducidas* (México: Ed. de la Unión/Imp. de Díaz de León y White, 1870).

<sup>6</sup> Vicente Riva Palacio, *Cuentos del General* (Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1896).

<sup>7</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos frágiles* (México: Imp. del Comercio de E. Dublán y Cía, 1883).

naturalista, representada por José López Portillo y Rojas, Rafael Delgado y Federico Gamboa. Dentro de esta modalidad, el caso de Ángel de Campo, *Micrós*, es único, ya que trata de sintetizar las dos corrientes, la modernista y la realista, lo que no debe de hacernos creer que *Micrós* es un autor imitativo. Todo lo contrario: sus cuentos son originales, personalísimos. En ellos, crea un microcosmos en el que se mueven seres sumamente humanos, seres preocupados por las actividades diarias del drama que es la vida de la clase media en una gran ciudad; por los pequeños incidentes que dan forma a la existencia. Sus personajes son seres transidos de dolor, de soledad, de angustia. Cuentos como “El niño de los anteojos azules”,<sup>8</sup> “El Chato Barrios”,<sup>9</sup> “Notas de cartera”<sup>10</sup> son verdaderos dramas de la sufrida humanidad; algunos, como “El fusilado”,<sup>11</sup> ya apuntan hacia el cuento de la revolución; en otros, se vale de símbolos sociales (como en el caso de “El Pinto”,<sup>12</sup> donde un perro representa a los pobres) para protestar contra el olvido en que se mantiene a un sector de la sociedad: la clase baja urbana.

A partir de 1906, la influencia francesa es sustituida por la inglesa y la norteamericana. Los jóvenes que ese año se agruparon en torno a la revista *Savia Moderna* y después formaron el Ateneo de la Juventud, la sociedad literaria de mayor influencia durante esa época, escribieron cuentos que no siempre reflejan la realidad mexicana. Torri, Silva y Aceves, Reyes, se interesan en cultivar el cuento cosmopolita, a veces

---

<sup>8</sup> Ángel de Campo, *Ocios y apuntes y La Rumba*, ed. y pról. de María del Carmen Millán (México: Porrúa, 1976), pp. 175-181.

<sup>9</sup> Ángel de Campo, *Cosas vistas y Cartones*, ed. y pról. de María del Carmen Millán (México: Porrúa, 1985), pp. 11-17.

<sup>10</sup> Campo, *Ocios y apuntes y La Rumba*, pp. 139.

<sup>11</sup> Campo, *Cosas vistas y Cartones*, pp. 79-87.

<sup>12</sup> Campo, *Ocios y apuntes y La Rumba*, pp. 35-42.

de naturaleza fantástica. “La cena”<sup>13</sup> de Alfonso Reyes es un excelente ejemplo de esta tendencia. Inspirado en un motivo ya utilizado por Henry James (la flor inexistente), recrea un ambiente de fantasía que nos mantiene en suspenso desde la primera hasta la última línea. En “La mano del Comandante Aranda”,<sup>14</sup> recientemente analizado por Enrique Anderson Imbert,<sup>15</sup> Reyes no sólo escribe un cuento original sobre un tema bien conocido (la mano despegada del cuerpo que continúa viviendo), sino que también nos demuestra su erudición literaria en torno al tema al que ha de dar nueva perspectiva.

El «Ateneo de la Juventud» perdura hasta 1913, año en que Madero es asesinado y se desata la cruenta lucha entre revolucionarios y antimaderistas. En ella participan varios jóvenes que pronto han de dar expresión, en obras narrativas, a sus experiencias como revolucionarios; destacan, entre otros, los nombres de Azuela, Guzmán y Muñoz. Sus cuentos y novelas han de predominar en la narrativa mexicana por dos décadas y pasar a ser representativos de la narrativa mexicana en el extranjero, como en la pintura lo eran los murales de Rivera y Orozco.<sup>16</sup>

A su vera, sin embargo, se sigue cultivando el cuento característico de los escritores del Ateneo. Los relatos de los

---

<sup>13</sup> Alfonso Reyes, *El plano oblicuo (Cuentos y diálogos)* (Madrid: Tipográfica Europa, 1920), pp. 7-17.

<sup>14</sup> Alfonso Reyes, *Obras completas* (México: FCE, 1994), t. XXIII, pp. 234-241.

<sup>15</sup> Enrique Anderson Imbert, “La mano del Comandante Aranda’, de Alfonso Reyes”, en *Exilio* (Nueva York, verano de 1971), vol. V, núm. 2, pp. 109-116. Véase Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, pp. 81-91.

<sup>16</sup> Para un estudio pormenorizado del cuento de la Revolución Mexicana, véase nuestro artículo, “La Revolución Mexicana y el cuento”, en Edmundo Valadés y Luis Leal, *La revolución y las letras* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960), pp. 97-133.

Contemporáneos (Torres Bodet, Ortiz de Montellano) introducen nuevas técnicas y, al mismo tiempo, dan nueva vida al estilo, que se anquilosaba en manos de los cuentistas de la revolución. El grupo, sin embargo, se interesa esencialmente en la poesía y no da al cuento la atención que merece.<sup>17</sup> Un cuento semejante al de los Contemporáneos, empero, se escribía al mismo tiempo por varios escritores no asociados al grupo. Los relatos de José Martínez Sotomayor, Efrén Hernández y Agustín Yáñez, escritos en estilo refinado y en torno a temas intrascendentes, sin duda tienen una influencia preponderante sobre los jóvenes de la siguiente generación. De los tres, Hernández tal vez sea el que mayor influencia ejerció sobre ellos. Si bien había publicado cuentos desde 1928 (“Tachas” aparece ese año),<sup>18</sup> no es hasta 1941 cuando, con la publicación de sus *Cuentos* por la Universidad Nacional Autónoma de México,<sup>19</sup> su influencia verdaderamente se deja sentir. Juan Rulfo ha confesado que fue Hernández quien lo enseñó a escribir cuentos: “Efrén –dice Rulfo– me señaló el camino y me dijo por dónde [y] con unas enormes tijeras podadoras me fue quitando toda la hojarasca, hasta que me dejó como me ves, hecho un árbol escueto.”<sup>20</sup>

El libro de Hernández rompe definitivamente con la tradición narrativa mexicana. En sus cuentos, la anécdota deja de constituir la parte medular del relato; con gran pericia, logra

---

<sup>17</sup> No hay estudios sobre el cuento de los Contemporáneos. Sobre la prosa de Torres Bodet, véase Merlin H. Forster, “Las novelas de Jaime Torres Bodet”, en *La Palabra y el Hombre* (Xalapa, Universidad Veracruzana, abril-junio de 1965), núm. 34, pp. 207-212. Véase también el capítulo IV del libro de Sonja Karsen, *Jaime Torres Bodet* –(Nueva York: Twayne Publishers, 1971).

<sup>18</sup> Efrén Hernández, *Tachas*, epílogo de Salvador Novo (México: SEP, 1928).

<sup>19</sup> Efrén Hernández, *Cuentos* (México: UNAM, 1941).

<sup>20</sup> Elena Poniatowska, “Charlando con Rulfo”, en *Excélsior* (México, enero de 1954), 2a. sec., p. 1.

subordinarla a los otros elementos del discurso. Este desplazamiento de lo anecdótico a lo ornamental, a lo ambiental, a lo inconsecuente, es una de las características del nuevo cuento, del cuento cultivado por Juan José Arreola y sus adeptos. El material de los cuentos de Hernández es inconsecuente, lo que los distingue de aquellos escritos por los narradores de la revolución, que giran en torno al realismo trágico.

El cuento etéreo, “literario”, de Hernández capturó la imaginación de los jóvenes, lo que no significa que ni él ni Martínez Sotomayor o Yáñez lograran desplazar con sus relatos el interés del público lector mexicano y extranjero, aficionado a los cuentos sociales. Cuentistas como Gregorio López y Fuentes y Francisco Rojas González eran los más populares, con sus relatos indigenistas y de protesta social. Sus obras representan la culminación de esta modalidad. Pero estos cuentos no abren nuevos caminos a la narrativa mexicana, más bien representan las últimas manifestaciones de una importante tendencia en el cuento mexicano: la del realismo social.

Durante la década de los años cuarenta aparece una nueva preocupación entre los jóvenes escritores, como Octavio Paz y José Revueltas: desean crear una nueva literatura mexicana. Los ensayos del primero y la narrativa del segundo reflejan la gran desilusión experimentada al darse cuenta de que los dirigentes abandonaban las reformas sociales y encauzaban las actividades hacia la industrialización del país y la creación de una nueva burguesía. Esa desazón se manifiesta en todo lo que esos dos autores escriben, ya sea novelas –*El luto humano* (1943)–,<sup>21</sup> cuentos –*Dios en la tierra* (1944)– o ensayos –*El laberinto de la soledad* (1950).<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> José Revueltas, *El luto humano* (México: Ed. México, 1943).

<sup>22</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Cuadernos Americanos, 1950).

En sus cuentos, Revueltas combina varios elementos ya presentes en las obras de sus precursores. El material es semejante al que utilizaban los narradores de la revolución; en el estilo, se nota la influencia de los Contemporáneos, de Hernández y de otros escritores de la misma escuela. Pero añade una nota nueva, una nota que ha de informar la nueva narrativa hispanoamericana: la técnica se deriva del norteamericano William Faulkner.<sup>23</sup> El resultado fue una obra de contenido social de gran intensidad dramática, que ofrece, a la vez, una estructura y un punto de vista novedosos, razones más que suficientes para que podamos considerar el libro *Dios en la tierra*<sup>24</sup> ya como representante de un nuevo cuento mexicano, un cuento que ha de cuajar en tres escritores que representan la siguiente generación: Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes. La influencia de Revueltas sobre esa generación, y hasta sobre la más joven, es ineludible. El nuevo cuento mexicano no puede ser explicado satisfactoriamente sin tener en cuenta la obra de Revueltas, ya que fue él quien primero trató de resolver los problemas de técnica narrativa que los escritores de la revolución (si excluimos los efímeros experimentos de Azuela en sus novelas herméticas) no habían logrado conquistar al dar expresión a asuntos y temas nacionales. Si Revueltas no logró resolver esos problemas satisfactoriamente, su lección no se perdió, ya que muy pronto han de surgir cuentistas que logran realizar obras de alto valor estético, ya dentro de una sólida tradición narrativa.

Entre esos escritores, los primeros que lograron crear un cuento verdaderamente nuevo son Juan José Arreola y Juan

---

<sup>23</sup> Véase el estudio de James E. Irby, *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* (México: UNAM, 1957), pp. 40-131. Los otros tres son Lino Novás Calvo, Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo.

<sup>24</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra* (México: Eds. El Insurgente, 1944).



Rulfo. A sus obras es necesario recurrir para encontrar las tendencias que predominarán durante dos décadas en la narrativa mexicana. Arreola publicó su primer cuento, “Hizo el bien mientras vivió”,<sup>25</sup> en la revista *Eos*, de Guadalajara, en 1943, el mismo año en que Revueltas daba a conocer su novela experimental, *El luto humano*. En forma de diario, el cuento de Arreola ya anuncia lo que será el autor de *La feria* (su única novela),<sup>26</sup> ya que es la sátira de la sociedad burguesa lo que da significado a ese relato. Han de pasar seis años antes de que Arreola publique su primer libro de cuentos, *Varia invención* (1949),<sup>27</sup> colección de dieciocho relatos, entre los que se encuentran algunos tan celebrados como “Un pacto con el diablo” y “La migala”.<sup>28</sup> Precisamente, son estos dos cuentos los que abren nuevos derroteros a la narrativa mexicana. En ambos, revela Arreola su dominio del género: en el primero, demuestra que sabe dar expresión a lo fantástico; y en el segundo, al horror. Tanto en éstos como en los otros relatos que forman la colección se introducen temas, ambientes y personajes cosmopolitas, con los cuales inicia una tradición. Al mismo tiempo, Arreola se revela como gran prosista. Las dieciocho narraciones, algunas en estilo poético, sirven para introducirnos en su mundo; es un mundo que se distingue del que Borges creaba al mismo tiempo, porque en él predomina la ironía y la sátira.

En el *Confabulario* (1952),<sup>29</sup> la obra maestra de Arreola, encontramos la misma actitud. Esta colección de veinte cuen-

---

<sup>25</sup> Juan José Arreola, “Hizo el bien mientras vivió”, en *Eos. Revista Jalisciense de literatura* (Guadalajara, julio de 1943), pp. 17-29. *Confabulario definitivo*, ed. e introd. de Carmen de Mora (Madrid: Cátedra, 2006), pp. 193-216.

<sup>26</sup> Juan José Arreola, *La feria* (México: Joaquín Mortiz, 1963).

<sup>27</sup> Juan José Arreola, *Varia invención* (México: FCE, 1949).

<sup>28</sup> Arreola, *Confabulario definitivo*, pp. 157-163 y 75-76, respectivamente.

<sup>29</sup> Juan José Arreola, *Confabulario* (México: FCE, 1952).

tos, escritos en estilo cuajado de imágenes poéticas, representa el punto culminante en su desarrollo como escritor. No es fácil decir cuáles son los mejores cuentos dentro de los que lo integran, ya que todos son pequeñas obras maestras. Las más populares han sido “El guardagujas”, “El rinoceronte”, “En verdad os digo”, “Pueblerina”, “Corrido” y “El prodigioso miligramo”,<sup>30</sup> todos dignos de figurar en las mejores antologías del cuento hispanoamericano. Pero en verdad, los veinte son significativos, no solamente por el estilo, sino también por la compleja visión del mundo que nos ofrecen, el tono satírico y la penetrante psicología. El elemento esencial en la narrativa de Arreola, como podemos ver en el cuento “En verdad os digo”, no es la creación de ambientes y personajes fantásticos, sino la sutil manera en que se burla de las más caras ideas y respetadas instituciones del hombre contemporáneo. La anécdota bíblica del camello y la aguja le sirve para burlarse no sólo de la ciencia, sino también de las instituciones filantrópicas. Con gran sentido del humor, desarrolla la historia del hombre de ciencia que ha ideado un procedimiento por medio del cual hará pasar al camello por el ojo de la aguja. El satírico desenlace nos revela la agudeza de ingenio de Arreola: si el experimento tiene éxito, se salvarán los ricos; si fracasa, también se salvarán, ya que, tras de haber financiado el experimento, ya no serán ricos.

En “El guardagujas”, el más popular de los cuentos de Arreola, encontramos una compleja estructura que va de lo obvio –la crítica de los ferrocarriles– a la sutil sátira de las instituciones sociales; y a través del cuento, una penetrante inquisición de la naturaleza de la realidad. A estos tres niveles

---

<sup>30</sup> Arreola, *Confabulario definitivo*, pp. 77-84, 72-74, 68-71, 90-92, 183-185 y 99-106, respectivamente.

de significado se les da unidad por medio de un tema central: la vida como engaño: al pueblo lo engaña la Empresa, a los ciudadanos los engañan sus dirigentes y a los sentidos los engañan las percepciones que reciben como estímulos. El guardagujas, simbólico del diablo –lleva una linterna roja–, engaña al viajero, simbólico de la humanidad:

Hay estaciones que son pura apariencia: han sido construidas en plena selva y llevan el nombre de alguna ciudad importante. Pero basta poner un poco de atención para descubrir el engaño. Son como las decoraciones del teatro, y las personas que figuran en ellas están llenas de aserrín. Esos muñecos revelan fácilmente los estragos de la intemperie, pero son a veces una perfecta imagen de la realidad: llevan en el rostro las señales de un cansancio infinito.<sup>31</sup>

Para Arreola, la realidad empírica es falsa, ya que es fácil que los sentidos se engañen; esos barrotes que se interponen nos prohíben aprehenderla.<sup>32</sup>

Uno de los cuentos del *Confabulario* (“Pueblerina”) es una narración típica del bestiario. Y bien podría figurar en el libro *Punta de plata* (1958),<sup>33</sup> colección de 24 dibujos de animales por Héctor Xavier, dieciocho de los cuales llevan texto de Arreola. En el *Confabulario total* (1962),<sup>34</sup> estos textos ya aparecen bajo el título “Bestiario”. Allí también incorpora la

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>32</sup> Se encontrará un estudio más detallado de este cuento en nuestro artículo “Un cuento de Juan José Arreola” –en *El Rehilete* (México, diciembre de 1969), 2a. época, núm. 29, pp. 46-48.

<sup>33</sup> Juan José Arreola, *Punta de plata* (México: UNAM, 1958). Con 24 dibujos de animales de Héctor Xavier.

<sup>34</sup> Juan José Arreola, *Confabulario total 1941-1961* (México: FCE, 1962).

“Prosodia”, conjunto de 29 prosas poéticas cortas que rebasan los límites tanto del cuento como del ensayo. Algunas, como “El diamante”,<sup>35</sup> son verdaderas alegorías; otras, como “El mapa de los objetivos perdidos”,<sup>36</sup> se aproximan al minicuento, tan popular en nuestros días entre los cuentistas hispanoamericanos (Anderson Imbert, Marco Denevi, Augusto Monterroso, etc.). De los cuentos de Arreola se puede decir, en términos generales, que se caracterizan por la flexible estructura y la variedad de formas (el diario, el anuncio, el bestiario, el apólogo, etc.); son formas que nos hacen pensar en los cuentos de Alfonso Reyes, para quien no había géneros puros.<sup>37</sup> En los mejores cuentos de Arreola, como en los de Reyes, predomina la nota intelectual, aunada a la penetrante observación de toda manifestación literaria. Como narrador, Arreola sobrepasa a Reyes, para quien el cuento era una forma subsidiaria. Su actitud ante la realidad, en la que se nota la influencia de Kafka y los expresionistas alemanes, es mucho más contemporánea que la del autor de “La cena”. Estos elementos y estas actitudes, enriquecidos por la sutil imaginación, el buen gusto y el alto nivel poético de la prosa, contribuyen a que los cuentos de Arreola ocupen un alto puesto en la literatura mexicana de nuestros días. En su último libro, *Palindroma* (1971),<sup>38</sup> recoge dieciséis prosas satíricas divididas en dos partes (“Palindroma”, “Variaciones sintácticas”) y una farsa de circo en un acto. El último del libro puede ser engañoso; no

---

<sup>35</sup> Juan José Arreola, *Confabulario personal* (México: Planeta-Agostini, 1985), p. 280.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>37</sup> Véase nuestro estudio “Teoría y práctica del cuento en Alfonso Reyes”, en *Revista Iberoamericana* (Pennsylvania, Universidad de Pittsburg, 1965), vol. XXXI, núm. 59, pp. 101-108.

<sup>38</sup> Juan José Arreola, *Palindroma* (México: Joaquín Mortiz, 1971).

se trata de una colección de palíndromas, que sólo aparecen al iniciarse las secciones y al fin del libro, sino de prosas satíricas, cuentos, apotegmas y lo que Arreola llama “doxografías”, o sea, frases epigramáticas. En el estilo, no notamos decaimiento alguno; al contrario, parece que en algunas páginas se supera, si eso es posible.

Juan Rulfo, contemporáneo de Arreola (ambos nacieron en 1918) y nativo del mismo estado de Jalisco, le dio a la narrativa mexicana una nueva dimensión cuando publicó los relatos que forman su único libro de cuentos. Como Arreola, Rulfo publicó sus primeros relatos en las revistas de Guadalajara, capital del Estado y el centro cultural más importante después de la ciudad de México. Esos cuentos fueron recogidos, en 1953, bajo el título *El llano en llamas*,<sup>39</sup> quince narraciones únicas en su género. El libro, que ya anuncia lo que será la novela *Pedro Páramo* (1955),<sup>40</sup> fue más que suficiente para sacar a su autor del anonimato. En el cuento, Rulfo da preferencia a los ambientes mágicos, ambientes con los que crea la ilusión de lo fantasmal. Al mismo tiempo, el conflicto –casi siempre social, entre personajes o entre el hombre y su ambiente– gira en torno a lo trágico; el contraste que se establece entre el ambiente y el personaje da al cuento un aire original. Los personajes, verdaderos seres de carne y hueso, se mantienen en constante lucha contra el hostil ambiente, contra sus semejantes o contra las fuerzas sociales que los amenazan. En cambio, los escenarios dentro de los cuales se mueven reflejan un aire de misterio, una irrealidad fantasmal que informa al cuento en su totalidad. Esos escenarios son casi siempre rurales o de aldea: la Cuesta de las Comadres, Talpa, Luvina,

---

<sup>39</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1953).

<sup>40</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México: FCE, 1955).

San Gabriel, Alima, Amula. Con frecuencia –como vemos en “Macario”, “Acuérdate” y “Nos han dado la tierra”–,<sup>41</sup> la historia se desarrolla en algún lugar innominado, con lo cual se da intensidad al elemento irreal, que siempre se encuentra sutilmente equilibrado en relación con lo fantasmal. Si el escenario es rural, el medio ambiente siempre es hostil al hombre; si de aldea, siempre primitivo o fantasmal. El hombre se encuentra en constante lucha, pero sin protestar, siempre callado, como los ríos mansos; se acepta con resignación fatalista esas atroces condiciones que les impone la vida.

Lo que distingue a Rulfo de los escritores de la revolución es la nueva técnica que emplea; casi siempre da preferencia a la narración en primera persona, siendo el narrador con frecuencia un testigo ocular de los hechos, recurso que coloca al lector inmediatamente dentro del mundo del personaje. Para darnos una visión original de los hechos, a menudo el narrador es una persona de capacidades limitadas, como es el caso del niño idiota en el cuento “Macario”;<sup>42</sup> o de mentalidad primitiva, como Esteban en el intenso y trágico relato “En la madrugada”;<sup>43</sup> o a quien las condiciones físicas en que se encuentra le prohíben captar la realidad en su totalidad, como ocurre en “No oyes ladrar los perros”,<sup>44</sup> en donde el padre, que lleva al hijo sobre los hombros, no oye y casi no puede ver. Un recurso que se repite con frecuencia es el que consiste en fingir que un personaje cuenta la historia a otro que sólo escucha

---

<sup>41</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1972), pp. 9-17, 154-159 y 18-26, respectivamente.

<sup>42</sup> Es común confundir este cuento con un texto de B. Traven, que lleva el mismo nombre. No hay nada en común entre ambos relatos. El texto de Traven ha sido llevado a la pantalla, mas no el de Rulfo. Véase B. Traven, *Macario* (México: Selector, 2005).

<sup>43</sup> Rulfo, *El llano en llamas*, pp. 66-74.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 160-167.

y cuya presencia el lector tiene que intuir a través del parlamento del narrador. En cuanto a la estructura, podríamos decir que es diametralmente opuesta a la del cuento policial.<sup>45</sup> Rulfo nunca engaña o juega con el lector, como es frecuente en los cuentos de Borges. Los hechos nunca se le ocultan al lector con el propósito de aumentar el interés; pero tampoco estriba el valor del cuento en el desenlace sorprendente o la introducción de motivos o índices falsos. Los hechos se nos revelan lentamente, de modo que cada uno vaya añadiendo una dimensión más a la historia, pero tampoco es posible decir que el resultado es siempre claro, ya que Rulfo desea, a veces, introducir la ambigüedad, como lo hace en el cuento “En la madrugada”. El placer estético se desprende del modo en que se desarrolla la fábula; del interés que el narrador despierta en el destino de los personajes; de los elementos mágicorrealistas que componen los ambientes; y en general, de las poderosas emociones que se expresan. Todo esto, Rulfo lo comunica en un estilo sumamente terso, que refleja un substrato popular al que se le ha impartido una dimensión artística. Las imágenes, de procedencia rural, nunca desentonan dentro de la estructura total del cuento. El tono mágicorrealista del relato es el resultado de la presencia de motivos paisajistas imbuidos de sugerencias emotivas: el viento, con sus largos aullidos; el sol, que chupa la sangre; las nubes, que buscan el calor de la gente; el polvo, que amarra con sus hebras; el cielo gris, que aplasta a la gente; el río, que mulle sus aguas; el camino sin orillas. “Juan Rulfo –dice Octavio Paz– es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen –no una descripción– de nuestro paisaje... No nos ha entregado un documento fotográfico o una

---

<sup>45</sup> La posible excepción sería el cuento “En la madrugada”, en donde se trata de descubrir quién mató a don Justo.

pintura impresionista, sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de otro mundo.”<sup>46</sup>

No menos importante que la imagen del paisaje en los cuentos de Rulfo lo es el problema del tiempo. Los hechos, por lo general, no ocurren cuando el narrador los cuenta; ya han ocurrido y sólo está recordándolos. Por eso se repiten con tanta frecuencia las frases “me acuerdo que”, “me acuerdo cuando”, “te acuerdas”, “te acuerdas cuando”; uno de los cuentos, en verdad, se titula “Acuérdate”. Los cambios del presente al pasado y del pasado al presente no se rigen por un orden cronológico; aparecen sin orden aparente alguno, como ocurre en la vida cuando pensamos o recordamos. La historia (menos en “El llano en llamas”<sup>47</sup> y “Paso del Norte”)<sup>48</sup> se desarrolla dentro de un tiempo muy limitado, hecho que da gran intensidad al relato.

Un excelente ejemplo del arte de Rulfo lo encontramos en el cuento “Luvina”,<sup>49</sup> si bien cualquiera de los 15 cuentos del libro serviría para ilustrarlo. En “Luvina”, recrea un ambiente mágico por medio de la combinación de motivos realistas y fantasmales. Luvina es un lugar donde anida la tristeza, una tristeza que uno puede ver a la hora que quiera: “Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón.”<sup>50</sup> El aire es negro y se prende a las caras

---

<sup>46</sup> Octavio Paz, “Paisaje y novela en México”, en *Corriente alterna* (México: Siglo XXI, 1967), p. 18.

<sup>47</sup> Rulfo, *El llano en llamas*, pp. 91-117.

<sup>48</sup> En la edición de 1970, de *El llano en llamas* –(México: FCE, 1970)–, Rulfo quita este cuento y añade dos: “El día del derrumbe” y “La herencia de Matilde Arcángel”. La de 1970 es la segunda edición de la Colección Popular.

<sup>49</sup> Rulfo, *El llano en llamas*, pp. 131-146.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 135.



como si las mordiera: “Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos.”<sup>51</sup> Para intensificar el ambiente mágico de Luvina, se le compara al mundo de afuera, el mundo donde ahora se encuentra el narrador, el maestro que vuelve de allá. Así pasamos de un mundo real a un mundo irreal, fantasmal. Los motivos asociados al mundo real aparecen contrapuestos a los del mundo evocado: la aldea cuya desolación va de lo físico a lo espiritual. El maestro exclama: “San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio, pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades.”<sup>52</sup>

Después de Arreola y Rulfo, el narrador que más se ha distinguido es Carlos Fuentes. En su primer libro, *Los días enmascarados* (1954),<sup>53</sup> logró combinar elementos ya presentes en ambos cuentistas y forjar un relato diferente, que no es ni arreolesco (fantástico o satírico) ni rulfesco (neorrealista o de realismo mágico); es, más bien, una síntesis de ambas tendencias, un verdadero cuento nacional, en el sentido de que por

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 145-146. Para un análisis de este cuento, véase nuestro estudio “El cuento de ambiente: ‘Luvina’ de Juan Rulfo”, en *Nivel* (México, 25 de febrero de 1962), núms. XX-XXVIII, p. 4. Véase también Hugo Rodríguez Alcalá, *El arte de Juan Rulfo* (México: INBA, 1965).

<sup>53</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Los Presentes, 1954). Si bien este primer libro se publicó un año después que *El llano en llamas*, su autor es diez años menor que Arreola y Rulfo (nació en 1928) y por lo tanto pertenece a la generación siguiente.

primera vez, en la narrativa mexicana, encontramos una obra que borra las fronteras entre lo regional y lo cosmopolita. No menos importante en la narrativa de Fuentes es el hecho de que logra incorporar una ideología nacional, una ideología que expresa el descontento con los resultados de la revolución.

En el cuento “Chac Mool”,<sup>54</sup> que es el más conocido, descubrimos una preocupación, por parte de Fuentes, por los mitos nacionales, sobre todo por la presencia de lo indígena en el carácter nacional y en la vida contemporánea, tema que aflora en casi toda su narrativa. Si bien la estructura de este cuento es tradicional (el diario), lo que verdaderamente cuenta es la dramática historia del protagonista, el hombre acosado por el pasado indígena, que lo lleva al suicidio. Ese pasado lo simboliza el ídolo maya (Chac Mool) que, en el sótano humedecido de su casa, en la ciudad de México, cobra vida y llega a dominar a su dueño. La misma preocupación por el pasado indígena la encontramos en los cuentos “Por la boca de los dioses” y “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”,<sup>55</sup> en éste, Fuentes se vale de otro tema: la pugna entre los nacionalistas y los partidarios de la cultura europea. Con gran pericia, logra presentar dos tiempos, dos épocas históricas.

Carlos Fuentes no ha dado tanta importancia al cuento como a la novela. Además de su primer libro, volvió al género en 1964, con *Cantar de ciegos*,<sup>56</sup> en donde recoge siete excelentes narraciones, entre las que destacan “Las dos Elenas” y “La muñeca reina”.<sup>57</sup> Pero estos dos libros son suficientes para considerarle como el cuentista de mayor importancia después de

---

<sup>54</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Novaro, 1966), pp. 13-29.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 61-79 y 51, respectivamente.

<sup>56</sup> Carlos Fuentes, *Cantar de ciegos* (México: Joaquín Mortiz, 1992).

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 9-24 y 25-48, respectivamente.

Arreola y Rulfo. Sus cuentos tuvieron gran influencia sobre aquellos jóvenes a quienes no les atraían la sátira de Arreola o las tragedias de Rulfo,<sup>58</sup> lo que no indica, por supuesto, que Arreola y Rulfo no hayan creado una tradición. Para comprobarlo es suficiente leer los cuentos de Augusto Monterroso –*Obras completas y otros cuentos* (1959)-;<sup>59</sup> Amparo Dávila –*Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964)-;<sup>60</sup> Juan Vicente Melo –*Los muros enemigos* (1962), *Fin de semana* (1964)-;<sup>61</sup> Juan García Ponce –*Imagen primera* (1963), *La noche* (1963)-;<sup>62</sup> José Emilio Pacheco –*El viento distante* (1963)-;<sup>63</sup> Salvador Elizondo –*Narda o el verano* (1966), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969)-;<sup>64</sup> Juan Tovar –*Los misterios del reino* (1966)-;<sup>65</sup> Sergio Pitól –*Infierno de todos* (1964)-;<sup>66</sup> Ulises Carrión –*La muerte de Miss O* (1966), *De Alemania* (1970)-;<sup>67</sup> y René Avilés Fabila –*Alegorías* (1969), *Hacia el fin del mundo* (1969), *La lluvia no mata las flores*

---

<sup>58</sup> Véase Richard Reeve, “Los cuentos de Carlos Fuentes: de la fantasía al neorrealismo”, en Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, pp. 249-263.

<sup>59</sup> Augusto Monterroso, *Obras completas y otros cuentos* (México: Imprenta Universitaria, 1959).

<sup>60</sup> Amparo Dávila, *Tiempo destrozado* (México: FCE, 1959). *Música concreta* (México: FCE, 1964).

<sup>61</sup> Juan Vicente Melo, *Los muros enemigos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962). *Fin de semana* (México: ERA, 1964).

<sup>62</sup> Juan García Ponce, *Imagen primera* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1963). *La noche* (México: ERA, 1963).

<sup>63</sup> José Emilio Pacheco, *El viento distante* (México: ERA, 1963).

<sup>64</sup> Salvador Elizondo, *Narda o el verano* (México: ERA, 1966). *El retrato de Zoe y otras mentiras* (México: Joaquín Mortiz, 1969).

<sup>65</sup> Juan Tovar, *Los misterios del reino* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966).

<sup>66</sup> Sergio Pitól, *Infierno de todos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964).

<sup>67</sup> Ulises Carrión, *La muerte de Miss O* (México: ERA, 1966). *De Alemania* (México: Joaquín Mortiz, 1970).

(1970).<sup>68</sup> Estos son los escritores que hoy representan el género y su presencia atestigua la existencia de una tradición narrativa mexicana. Estos autores se distinguen de Fuentes porque ya no se preocupan por la identidad nacional. Este cambio de dirección –de lo nacional a lo cosmopolita– es lo que los cuentos de estos jóvenes tienen en común. Los autores ya no se interesan por escribir exclusivamente para un público mexicano. Escriben para ser también traducidos y leídos en el extranjero: desean seguir la tradición cosmopolita establecida por Reyes, Paz, Borges, Cortázar, el mismo Fuentes. Con pocas excepciones, sus cuentos, tanto en la creación de mundos, como en la actitud ante los problemas del hombre, son universales.

No podemos terminar este somero estudio sin mencionar a un grupo de cuentistas todavía posterior al anterior, esto es, la última generación, que, si bien todavía no se identifica con precisión, ya cuenta con algunos nombres que prometen continuar la rica tradición narrativa mexicana: las antologías *Narrativa joven de México* (1969) y *Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33* (1971) han sido dedicadas a dar a conocer esta nueva generación. De sus filas saldrán los futuros cuentistas, los cuentistas que dominarán el decenio que tan bien se inicia con estos dos libros.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> René Avilés Fabila, *Alegorías* (México: INJM, 1969). *Hacia el fin del mundo* (México: FCE, 1969). *La lluvia no mata las flores* (México: Joaquín Mortiz, 1970).

<sup>69</sup> *Narrativa joven de México*, pról. de Margo Glantz, sel. de Xorge del Campo (México: Siglo XXI, 1969). *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, estudio prel., comp. y notas de Margo Glantz (México: Siglo XXI, 1971).

## EL CUENTO EN MÉXICO (1934-1984)<sup>1</sup>

*Carlos Monsiváis*

Como alternativa cultural y social, el cuento en México surge relativamente tarde y casi se diría *a petición del público*. En la segunda mitad del siglo XIX —entre las conmociones que definen los rasgos de la nación nueva—, se difunde el interés por los temas, los escenarios, los personajes y el habla de la sociedad que hace su confuso debut. Añádase a esto la vitalidad del Sector Instruido en vías de emanciparse de la cultura clerical y se entenderá por qué, de pronto, hay quienes ya no le confían todas las posibilidades expresivas a la poesía y no esperan pacientes la aparición de una novelística que, para su adecuado desarrollo, necesitará casas editoras y en los escritores, más tiempo disponible y más destreza técnica. Por lo pronto, hay que satisfacer la demanda de “espejos en el camino”, y mientras llegan las grandes novelas, conviene prodigar crónicas, cuentos, textos sin clasificación posible. Se reiteran el color local, la recolección de personajes inolvidables, el gusto por el paisaje, el encomio de los buenos sentimientos. Aflige todavía el culto omnívoro por la poesía, que centuplica los lirismos por página y le otorga “carta de naturalización” al ritmo ensoñador y divagador, en donde naufraga cualquier intención (ex-

---

<sup>1</sup> Véase *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*, sel., pres. y notas de Carlos Monsiváis (México: Aeroméxico, 1984), pp. 11-26.\* *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*, sel. y pres. de Carlos Monsiváis (México: Cal y Arena, 1989), pp. 11-29.

cepciones notables: Machado de Assis, en Brasil, y el Payno de *Los bandidos de Río Frío*, en México).

Los románticos son los primeros en ver en el cuento un vehículo idóneo para sus vidas y pasiones. En su periodo de auge (1840-1870, aproximadamente), reafirman una convicción a la vez psicológica y cultural: la vida humana no se explica sólo a través del deber, sino, más profusamente, del amor, de la entrega sin condiciones, de esa fiebre que estruja los sentidos y que no es sino la imposibilidad de ser (o de adueñarse en definitiva de) otra persona. Culturalmente, el amor-pasión es fenómeno nuevo en una sociedad ferozmente represiva desde el lenguaje, reacia a comprender las urgencias físicas y los sacudimientos espirituales que la vehemencia romántica interpreta. Por la exageración habla la necesidad de liberar un tanto el comportamiento: en los cuentos y en las novelas románticas, las jovencitas pálidas y hermosísimas se marchitan como flores; son páginas del alma en donde sólo se consignan epitafios o son criaturas cuya existencia se apaga suavemente en medio del sollozo de un enamorado de rostro convulso. La calidad de estos textos es, por lo menos dudosa, pero el impulso moral (negar una realidad a como dé lugar, al precio incluso de ver en el sacrificio extremo el gran escape) le consigue a esta literatura una doble adhesión: las mujeres, gracias a las heroínas, viven lo que no admite su condición reprimida y la monotonía de un hogar-prisión; algunos hombres, observando el desafuero, aprenden a creer en los poderes de la exaltación.

Según Ignacio Manuel Altamirano, las novelas se escriben entonces, fundamentalmente, para el bello sexo. Nos corresponde complementar la afirmación: la famosa “suspensión de la incredulidad” se inicia en el ocio de las mujeres de clase media y burguesía; disponen de más tiempo y en ellas la fantasía es su mejor cómplice, lo que les compensa de no ejercer ciudadanía alguna. El amor-sin-límites es un sentimiento proclamado que

legítima –fuera de los ámbitos eclesiásticos– la subjetividad. Patriotas y amantes, los románticos le entregan la autonomía de los individuos a la glorificación de quienes, por el impulso amoroso, rompen el fatalismo de una conducta marcada de la cuna a la tumba. Si la persona amada es *como un dios* o *como una virgen*, se fomenta la confusión entre lo *sagrado* y lo *profano*, principio inevitable de la secularización.

A los románticos y a los realistas les interesa *normalizar* el relato breve, convertirlo en prontuario de lo que vendrá: sentimientos, sensaciones, experiencias vitales. El criterio es nominalista: si las describimos con suficiente ardor y cuidado, las emociones creadoras florecerán invictamente. Como los modernistas (la tendencia que, sin desplazarlos jamás del todo, los sucede), los románticos ven en la prosa-que-es-poesía un “certificado de licitud” (un estilo llano y seco no se considera literatura). A la expresión de las metáforas y de los adjetivos estremecedores, se presta con holgura el relato “sobrenatural”, apto para un público todavía inmerso en la cultura oral, que es, en buena medida, una cadena infinita de historias de espectros, del tráfico concupiscente entre el más acá y el más allá.

Nobles emparedados vivos por sus amores ilícitos con vi-reinas, mujeres que vagan en la eternidad llorando a sus hijos, sacerdotes que confiesan a seres muertos hace un siglo, transfiguraciones del crimen o de la plena beatitud. El repertorio del “gótico” mexicano es propio del tránsito de una creencia, homogénea en la superficie, a supersticiones diversificadas, que ya implican un principio de libertad de creencias, y le es indispensable a un nuevo género. Con los relatos de vírgenes que penan por haber dejado de serlo y vírgenes que prefirieron morir para no perder tal *status*, románticos y modernistas (como después los “colonialistas”) se amparan tras una “perturbación” admitida: las leyendas, literatura infantil, conversación de adultos, continuación de la enseñanza religiosa por otros medios.

**“Diréte, niña, cosas tan bellas! / lánguidas  
trovas de mi pasión”**

A modo de disidencia moral, los modernistas introducen actitudes insólitas, con frases y palabras destellantes. *Amé hasta la locura...* y en la resistencia al moralismo imperante se filtra la modernidad. Tómese un cuento de fin de siglo, “Fragatita”, de Alberto Leduc.<sup>2</sup> El tema es simple: una prostituta, llamada Fragatita porque sólo gusta de la gente de mar, asesina al gañán que humilló a su hombre y arroja el cadáver al mar. En el brevísimo relato, no hay recriminación, no hay moraleja y el criminal no expía su culpa. La ambigüedad es aquí modernidad que compensa de los centenares de cuentos que en verdad no lo son, “reflexiones poéticas” en loor de la naturaleza, de la belleza y bondad de las costumbres, de la poda de cualquier malicia, de la abnegación que la muerte sólo interrumpe levemente.

El requisito del cuento fantástico es que nunca lo sea en extremo. Una muestra típica —“Un viaje celeste” de Pedro Castera—<sup>3</sup> lleva aclaración adjunta: se trata de una desviación onírica, el quebrantamiento de la verdad a través del sueño. Para estos escritores, la temperatura ideal de la narrativa es la tragedia, y en todo caso, la vida cotidiana no es sino la sucesión de dramas punzantes o de escenas pastoriles. O los acontecimientos son inicuos o son idílicos, y entre ambos extremos nada más queda, a veces, la crónica amable y sentimental. (A lo largo del siglo XIX y todavía a principios del siglo XX, hay cierta indistinción entre cuento y crónica, por lo precario del

---

<sup>2</sup> Alberto Leduc, *Fragatita y otros cuentos*, pres. de Ignacio Trejo Fuentes (México: Premià, 1984), pp. 11-14.

<sup>3</sup> Pedro Castera, *Impresiones y recuerdos/Las minas y los mineros/Los maduros/Dramas de un corazón/Querens*, ed. y pról. de Luis Mario Schneider (México: Patria, 1987), pp. 96-101.



material imaginativo, la pobreza de los recursos humorísticos no basados en la observación directa y el aprecio por los valores testimoniales.)

Algo tienen en común cronistas de costumbres, poetas modernistas, realistas campiranos, realistas urbanos, naturalistas: el interés por persuadir al lector del horror que lo circunda. Eso implica una certeza, que es estadística a favor de las clases en la cúpula: nada más leen quienes tienen tiempo a su disposición, quienes están convencidos de que si hay injusticias, esto es asunto del orden natural. Ante la indiferencia o la ceguera social, conviene presentar con sobresalto los sucesos comunes o “vulgares”: que el lector se pasme con el procesamiento adjetival de la miseria, que se dé el salto positivo y se transfiera la injusticia del reino de la naturaleza al de la sociedad.

En gran medida, a la literatura se le debe un entendimiento distinto de lo real, que precipita el derrumbe de las convenciones feudales y, lo más importante, vivifica una cultura reprimida. Con estrépito o con discreción, la literatura subvierte muchos puntos de vista imperantes, aunque esto no se registre en su momento. Así, por ejemplo, el encasillamiento desprecia-tivo de algunos escritores de fin de siglo. A Manuel Gutiérrez Nájera se le aloja en el desván del “afrancesamiento” y a Ángel de Campo, *Micrós*, en el catálogo de las costumbres desvanecidas. Nada menos cierto. Gutiérrez Nájera, en sus colecciones de cuentos y crónicas, es un crítico angustiado por la brutal inarmonía de la sociedad; y *Micrós* es un manejador admirable del rencor social.

Con los criterios de hoy, el cuento mexicano del siglo XIX resulta *ingenuo*. Lo es, si por *ingenuidad* se entiende reclamar como territorio propio de la literatura el aderezo de los buenos sentimientos y el entrenamiento de la mirada poética (verbigracia: la saturación espiritual, la calma *inefable* que suscita la contemplación del paisaje); si es ingenuo sobrevaluar la distin-

ción entre el *bien* y el *mal*, convirtiéndola en la zona donde la ética se vuelve estética. Lo que fue virtud moral es hoy cadena perpetua: como ahora el lector *ya sabe*, la mayoría de estos relatos sólo encuentra acomodo en la historia de la literatura.

### **Jálenle, muchachos, si no, nos alcanzan...**

Al realismo anterior a la década del diez le falta un punto de fusión: la correspondencia entre la virulencia de la crítica y la actitud de los lectores. El hábito de registrar en lo que se lee sólo aquello que no incomoda (hábito universal y permanente) vaporiza logros literarios, denuncias políticas y económicas. La creencia en la literatura como “armonía” es tan potente que la explosión revolucionaria remueve las estructuras nacionales, pero no trae consigo, de inmediato, el reconocimiento a la novedad artística. Así, pasan inadvertidas *Andrés Pérez maderista* (1911), *Los de abajo* (1915) y otras novelas de Mariano Azuela.<sup>4</sup> No en balde, en 1914 o 1915, los poetas predilectos de la élite son Amado Nervo y Enrique González Martínez, con su incitación a la serenidad y al lento discurrir del alma. No en balde cunde, en esos años, la literatura de los “colonialistas”, que, con Artemio de Valle-Arizpe como emblema, reinventan y dulcifican el virreinato, no sólo para distanciarse del presente, sino para urdir una Edad de Oro donde el idioma “churrigueresco” sea inocencia perdida y objeto de lujo.

Lentamente, entre textos “preciosistas” y mitificaciones de la Descansada Vida de Provincia, se introduce el relato de la Revolución Mexicana, que, al ajustar un intenso y extenso

---

<sup>4</sup> Mariano Azuela, *Andrés Pérez maderista* (México: Imp. de Blanco y Botas, 1911). *Los de abajo* (El Paso, Texas, *El Paso del Norte*, octubre-diciembre de 1915).

acontecimiento histórico al tamaño de anécdotas tremendistas y de personajes que son hojas-en-la-tormenta, consigue credibilidad. La novedad cultural de la violencia que se describe es su condición bilateral. Ya no son peones golpeados como perros o perros golpeados como peones, sino seres cuya complejidad se nutre de la compulsión de venganza. Por desdén conservador o con el recelo de los recién instalados en la cumbre, muchos desdeñan la obra de Azuela: “pintoresquista”, “reaccionaria”. En sus (frecuentes) grandes momentos, no lo es en absoluto; con él arraiga una visión literaria y de él muchos desprenderán un acervo de imágenes (mentales y físicas) que cuajarán en la versión más favorecida de la revolución: un tropel de campesinos sacudidos por el odio y ajenos a cualquier comprensión ideológica de su causa que matan por desquite ciego y mueren porque sí.

La conclusión anterior no está en la obra de Azuela y es propia de la óptica que reduce un estallido social a las proporciones del gran guñol: frases brutales, escenas crudas, pléthora de escaramuzas y fusilamientos, rostros vacíos en espera de los rasgos del Archivo Casasola. Pero este conjunto tiene poder hipnótico sobre la imaginación cultural e incluso sobre la memoria individual. Al revelar drásticamente y sin mistificaciones el México subterráneo que, de pronto, se agolpa en la superficie, Azuela requiere de una forma que no niega al tema, de un estilo nervioso y directo, de trazos enérgicos con la menor cantidad posible de digresiones. Consigue su propósito cabalmente en los libros escritos entre 1911 y 1917. Más que Martín Luis Guzmán, aislado en su deslumbrante prosa clásica, Azuela es la gran presencia en la narrativa; de él se toman, en primera instancia, el dibujo inesperado de los personajes, el ritmo de las escenas de violencia, el diálogo que sustituye a la introspección psicológica, la presentación finalmente equilibrada de esa furia popular que el cine rebajará y disfrazará.

Un medio a quien el porfirismo familiariza con la idea de “la literatura, cultivo de la forma” tarda en captar las convulsiones y reelaboraciones históricas. Se requieren la distancia en el tiempo y la convicción de que a los temas los legitima la diferencia entre imaginación literaria y mero testimonio. Eso explica por qué, entre 1915 y 1929, sólo se publican dos libros de relatos con atmósfera revolucionaria: *¡Arriba, arriba!* (1927) de Gerardo Murillo, el Doctor Atl,<sup>5</sup> y *El feroz cabecilla* (1928) de Rafael F. Muñoz.<sup>6</sup> (*Carne de cañón*, de 1915, de Marcelino Dávalos,<sup>7</sup> contiene cuentos escritos entre 1902 y 1908, impublicables bajo la dictadura, por la fogosidad con que denuncia los campamentos de trabajo forzado). Por lo demás, impera la ambición de la Página Perfecta, de la frase cincelada, del adjetivo “burilado”, ya sea en evocaciones pueblerinas o en la especificación de ámbitos “extraños”, poblados de eruditos cuya calma esconde una tragedia, de anticuarios o de seres calladamente demoniacos. Algunos títulos de libros de cuentos avisan del menosprecio ante lo circundante: *El desencanto de Dulcinea* (1916) de Efrén Rebolledo,<sup>8</sup> *Arquilla de marfil* (1916) de Mariano Silva y Aceves,<sup>9</sup> *Vitrales de capilla* (1917) de Manuel Horta,<sup>10</sup> *Novelas triviales* (1918) de Genaro Fernández Mac Gregor,<sup>11</sup> *El libro de las rosas virreinales* (1923) de Jorge

---

<sup>5</sup> Gerardo Murillo, *¡Arriba, arriba!* (México: 1927).

<sup>6</sup> Rafael F. Muñoz, *El feroz cabecilla* (México: Ed. A. Romero, 1928).

<sup>7</sup> Marcelino Dávalos, *Carne de cañón* (México: Imp. del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1915).

<sup>8</sup> Efrén Rebolledo, *El desencanto de Dulcinea* (México: Imp. de J. Ballescá, 1916).

<sup>9</sup> Mariano Silva y Aceves, *Arquilla de marfil* (México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916).

<sup>10</sup> Manuel Horta, *Vitrales de capilla* (París-México: Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1917).

<sup>11</sup> Genaro Fernández Mac Gregor, *Novelas triviales* (México: Ed. Andrés Botas e hijo, 1918).

de Godoy,<sup>12</sup> *Junto a la hoguera crepitante* (1923) de Miguel López de Heredia,<sup>13</sup> *El honor del ridículo* (1924) de Carlos Noriega Hope,<sup>14</sup> *Prosas para la bienamada* (1929) de Luis Mora Tovar.<sup>15</sup> Más que escapismo, imposiciones de una formación moral y literaria.

El mejor libro de relatos del periodo, sean cuentos o crónicas, es *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán,<sup>16</sup> estampas de los años de la revolución armada, donde la exactitud verbal equilibra la voluntad irrefrenable de los personajes, su relativización de la existencia, su dignidad acrecentada ante la muerte. Si algo, el libro es un cantar de gesta invertido y en algunos capítulos —“La fiesta de las balas” y “La muerte de David Berlanga”, los más notorios—<sup>17</sup> la elaboración de personajes definitivos aporta una síntesis del momento y un logro literario autónomo.

Pero *El águila y la serpiente* no es la norma. Lo común son los relatos que dan la impresión de búsquedas tentativas, de ejercicios de vanguardia (los estridentistas), de “nacionalización del freudismo” (algunos escritores del grupo de Contemporáneos), de añoranza de un pasado bucólico y casi siempre inexistente (costumbristas, recopiladores de leyendas). El número de narradores que parecen ignorar el tiempo no es

---

<sup>12</sup> Jorge de Godoy, *El libro de las rosas virreinales* (México: Ed. Herrero Hermanos Sucesores, 1923).

<sup>13</sup> Miguel López de Heredia, *Junto a la hoguera crepitante* (México: Ed. Herrero Hermanos Sucesores, 1923).

<sup>14</sup> Carlos Noriega Hope, *El honor del ridículo*, pról. de Salvador Novo (México: Publicaciones de *El Universal Gráfico*, 1923).

<sup>15</sup> Luis Mora Tovar, *Prosas para la bienamada* (Morelia: Eds. de la Sociedad Netzahualcóyotl, 1929).

<sup>16</sup> Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* (Madrid: M. Aguilar, 1928).

<sup>17</sup> Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* (México: Colección Málaga, 1977), pp. 197-209 y 401-407, respectivamente.

sólo atribuible a enconos o a repugnancias clasistas, sino a una cultura que reserva para el cuento el atildamiento prosístico, la finura, la exquisitez, el patriotismo a escala. Dentro de esta corriente, la gran lección de Julio Torri, la perfección que es juego de inteligencia y afilamiento crítico, permanece como hecho aislado.

### **Volveremos hijo, con un par de ojos de plata**

En 1934, el ascenso del general Lázaro Cárdenas a la Presidencia de la República fortalece a la “cultura proletaria”, al “arte revolucionario”, al “realismo socialista”, al movimiento de generosidad corroída por el sectarismo y que, engendrado al alimón por el impulso nacionalista de la Revolución Mexicana y el entusiasmo ante los bolcheviques, vierte propaganda y afán politizador en cuentos, poemas, novelas y obras de teatro. Los militantes quieren allegarle a la literatura —*¡por fin!*— alguna utilidad, aprovechándola como vehículo de mensajes “incandescentes”. Seguidores de Máximo Gorki, de Makarenko, de realistas norteamericanos como Mike Gold, estos vanguardistas políticos combinan su adhesión al progreso con su indiferencia ante la modernidad. En un país tan determinado por las intrincadas y siempre cambiantes relaciones entre tradición y modernidad, los progresistas continúan la línea del relato romántico del siglo XIX, mientras los mejores de entre sus adversarios usan su “desarraigo” para adentrarse en la literatura contemporánea.

No hay muchas oportunidades para la originalidad entre estas dos líneas de fuego de la dependencia literaria. Los relatos evocativos y los intentos (fallidos) de apresar la psicología de las “clases cultas” no consiguen público y el “compromiso con el pueblo” suele demorarse en el sermón. Pero sí

hay, durante unos años, estímulos para libros como *La línea de fuego. Narraciones revolucionarias* (1930) de Celestino Herrera Frimont,<sup>18</sup> *Marcha roja* (1931) de José María Benítez,<sup>19</sup> *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte* (1931) de Nellie Campobello,<sup>20</sup> *Grito. Cuentos de protesta* (1932) de Francisco Sarquís,<sup>21</sup> *Los fusilados* (1934) de Cipriano Campos Alatorre,<sup>22</sup> *Hoz. Seis cuentos mexicanos de la revolución* (1934) de Alfredo Fabila,<sup>23</sup> *El compadre Mendoza* (1934) de Mauricio Magdaleno,<sup>24</sup> *Si me han de matar mañana...* (1934) de Rafael F. Muñoz.<sup>25</sup> De ellos, seguramente los mejores cuentos son los de este último, por su carga de ironía, humor, desmitificación, y por la adecuada asimilación de la influencia del cine y de la *short story* norteamericana. En la literatura de Muñoz, el juego entre la épica y la picaresca, entre la hazaña y el crimen, es prueba inequívoca de modernidad.

La falta de profesionalismo literario es una de las causas no reconocidas del debate inútil (y ficticio) entre “nacionalistas” y “artepuristas”. Otra es el deseo de imposición, desde el Estado, de una forma narrativa que sea instrumento de afiliación partidaria (“No hay más ruta que la nuestra”). Pero no hay el equivalente literario de la Escuela Mexicana de Pintura

---

<sup>18</sup> Celestino Herrera Frimont, *La línea de fuego. Narraciones revolucionarias* (Xalapa: Talleres Gráficos del Estado de Veracruz, 1930).

<sup>19</sup> José María Benítez, *Marcha Roja* (México: Ed. Letras Mexicanas, 1931).

<sup>20</sup> Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte* (México: Eds. Integrales, 1931).

<sup>21</sup> Francisco Sarquís, *Grito. Cuentos de protesta* (Xalapa: Ed. Gleba, 1932).

<sup>22</sup> Cipriano Campos Alatorre, *Los fusilados* (Oaxaca: Eds. Sur, 1934).

<sup>23</sup> Alfredo Fabila, *Hoz. Seis cuentos mexicanos de la revolución* (Morelia: Talleres Tipográficos de Arte, 1934).

<sup>24</sup> Mauricio Magdaleno, *El compadre Mendoza* (México: 1934). *Cuentos completos*, pról. de Eduardo Antonio Parra (México: Lectorum, 2003).

<sup>25</sup> Rafael F. Muñoz, *Si me han de matar mañana...* (México: Eds. Botas, 1934).

y se da el caso de que, con casi idéntico lenguaje, se expresen puntos de vista opuestos, que se consideran corrientes formales antagónicas. Un movimiento paradigmático de la época, a la vez democrático y paternalista, es la narrativa “indigenista”, que decide, desde una óptica mestiza, representar a los indios. En lugar de eso, se producen relatos “poéticos”, donde la mirada de siglos de los protagonistas nunca delata júbilo. Los indios son tristes... y estos relatos también. El exponente más destacado, Francisco Rojas González, pese a sus hallazgos y a su buena fe, no evita el miserabilismo y la visión “folclórica” que acude a adjetivos piadosos, tramas de finales sorprendidos (donde el consuelo de un niño ciego es que ya nadie le dirá tuerto) y “zonas de misterio” que son turismo interno. En cambio, las recreaciones de los cuentos indígenas (*Los hombres que dispersó la danza*, de Andrés Henestrosa,<sup>26</sup> un ejemplo magnífico) son muestras de una tendencia que sólo se recupera en años recientes y que restaura visiones primordiales.

### **No tenemos a quién darle nuestra lástima**

Gracias a la Segunda Guerra Mundial, el crecimiento industrial de México se intensifica. Hay que contribuir a la causa de los Aliados con materias primas y productos; hay que olvidarse del primitivismo y enviar el chovinismo a donde no desentone: a la comedia ranchera. Sigue siendo predominante la *idea nacional* (es decir, el sentimiento de pertenencia a una entidad llamada México), pero la *idea cosmopolita* (es decir, el sentimiento de pertenencia a la actualidad, que encarna el *american way of*

---

<sup>26</sup> Andrés Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza* (México: Compañía Editora Águila, 1929).



*life*) gana adeptos y crece el amparo del equívoco cultural: ¿qué es *ser mexicanos*? Si ser mexicano es conformarse con lo que aquí hay, a la élite no le atañe la oferta; este es el momento de atender a lo que se escribe y se pinta y se piensa en todas partes. Sin demasiado estruendo, va siendo desplazado el nacionalismo cultural (nunca demasiado fuerte, de cualquier modo). Las vanguardias ya no quieren darse el lujo de la resignación jactanciosa.

Las instituciones despliegan sus rituales, se prodigan las campañas de alfabetización, se disipan las tensiones de una lucha de clases promovida desde el gobierno y hay tiempo para contemplar las muy estrictas reglas de juego de la movilidad social y el crecimiento de una literatura. En la década de los cuarenta, publican sus obras iniciales tres escritores fundamentales: José Revueltas, Juan José Arreola y Juan Rulfo. Su fama vendrá después, pero ya entonces es notable su originalidad (y su calidad). Hay excelentes cuentistas que responden a esquemas conocidos: Efrén Hernández o, enormemente eficaz, Juan de la Cabada, en el justo medio de lo tradicional y lo moderno, pero *Dios en la tierra* (1944),<sup>27</sup> el libro de Revueltas, y los primeros cuentos de Rulfo y Arreola anuncian y ejemplifican una literatura distinta, ajena a las reacciones sentimentales, al compromiso inmediato, a la declamación interna. En los cuarenta, se precisará la importancia de Rulfo (*El llano en llamas* y *Pedro Páramo*)<sup>28</sup> y de Arreola (*Confabulario* y *Varia invención*)<sup>29</sup> y, a partir de 1968, Revueltas multiplicará sus lectores, pero ya antes establecen sus diversas (y unificables)

---

<sup>27</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra* (México: Eds. El Insurgente, 1944).

<sup>28</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1953). *Pedro Páramo* (México: FCE, 1955).

<sup>29</sup> Juan José Arreola, *Confabulario* (México: FCE, 1952). *Varia invención* (México: FCE, 1949).

ideas del cuento: un espacio narrativo autónomo que crea su propio público, que solicita el complemento de una interpretación inteligente, que no funda su destreza en trucos, finales efectistas, chantajes, complicidades.

Si la modernidad es la meta suprema, también el ánimo inaugural debe aplicarse al cuento. Se prodigan las divulgaciones de Marx y de Freud, culmina un ciclo del proceso secularizador, disminuye gradualmente el peso de la sociedad cerrada y a la literatura ya no se le solicita una función profética, sino una más real función formativa. Los partidarios de Hemingway (*In Our Time*), de Sherwood Anderson (*Winesburg, Ohio*) o de Jack London, para citar a cuentistas magistrales, reconocen el nivel extraordinario de algunos mexicanos. Será imposible escribir de una vida rural ensoñadora después de Juan Rulfo; se deberá replantear el sentido de la prosa perfecta después de Juan José Arreola; será forzoso incluir el peso de la política y de la pesadilla urbana después de Revueltas.

Al cuento lo cercan dos incomprendimientos. Primero, el auge de la novela fomenta entre algunos escritores y bastantes lectores la idea del relato breve como actividad secundaria. Segundo, la ausencia de publicaciones especializadas (*El cuento*, dirigida por Edmundo Valadés, será excepción admirable) y el gusto por el relato de *magazine* a la O. Henry, cuyo sentido radica en la sorpresa de las líneas finales, aplaza el gusto por relatos matizados, que requieran esfuerzo de lectura. Esto se compensa, desde mediados de los sesenta, con la difusión de cuentistas cuya obra adquiere nuevo relieve con la frecuentación masiva: Poe, Hawthorne, Horacio Quiroga, Scott Fitzgerald, Henry James, Chéjov. Dos autores en especial pasan de “incomprendibles” a “indispensables”: Franz Kafka y Jorge Luis Borges.

La Revolución Cubana rompe un mito: la dependencia fatalista de los países latinoamericanos con Estados Unidos, lo que obliga a reflexiones de toda índole y conduce al reencuen-

tro con lo latinoamericano. Culturalmente, esto se traduce, en primera instancia, en lecturas sorprendentes. Además de operación comercial, el *boom* de la literatura latinoamericana es descubrimiento conjunto del esplendor de la literatura en lengua española. En todos los países, los jóvenes leen a Lezama Lima, Paz, Vallejo y Neruda, y en el terreno específico del cuento, se sorprenden con Onetti, García Márquez, Cortázar, Fuentes, Bioy Casares, Rulfo. Durante unos años, el peso del descubrimiento es excesivo. Los cuentistas jóvenes describen angustias y desesperanzas a la manera de Onetti; fabulaciones que son cacerías de adjetivos inusitados en seguimiento de Borges; incursiones en la alfombra realista-mágica a la usanza de Carpentier y García Márquez; recapitulaciones de una sociedad y un país en el estilo de Vargas Llosa; fantasías invisibles o previsibles a semejanza de Bioy Casares.

Los modelos no se desgastan, pero el público prefiere a los modelos y, con las debidas excepciones, la mayoría de los narradores de una generación se quedan varados en las imitaciones.

### **Todos hablando de hombres ilustres y de Elvis Presley nadie habla jamás**

¿Por qué se debilita la intimidación de la alta cultura? A la general del crecimiento desorbitado del país, se añade otra respuesta tentativa: la estructura que la hace históricamente posible en un medio colonizado, como aquella expresión del conocimiento y del arte que, fuera de las élites, no tiene sentido, no sobrevive a la sociedad de masas y a la industria cultural. Si cualquiera puede comprar los clásicos en un supermercado, se rebaja el papel de las élites como depositarias únicas de la sabiduría. En estas condiciones, la democratización forzada del trabajo intelectual obliga a un replanteamiento general.

En 1930, el millón de habitantes del Distrito se reduce hasta los diez mil informados de la existencia de la revista *Contemporáneos* y a los mil que entrecruzan su disfrute de Ravel y Stravinsky, de Virgilio y Marcel Proust, de Eugene O'Neill y André Gide. En un medio de barbarie y primitivismo, *ser culto* es ser otro. Quien ha leído a Valéry y a Conrad arregla su exilio interno, ante la zafiedad que le rodea.

Por lo demás, la fe en la excepcionalidad de la literatura corresponde a una creencia común en la educación (la Salvación por el Espíritu), salida providencial de los problemas latinoamericanos. Educar es poblar; leer es aminorar el aislamiento de los ilustrados.

Desde los sesenta, ya no funcionan los métodos de convencimiento y coerción de la “alta cultura”. Verbigracia, el terrorismo lingüístico. Todavía a principios de los cincuenta, una minoría se declara propietaria exclusiva de los secretos del idioma y una mayoría —sepa o no siquiera de la existencia de las reglas académicas— se siente en falta frente a su propio idioma, se considera en desventaja perenne: “Usted ha de perdonar que yo no sepa hablar” / “Ya sé que no me sé expresar, pero usted me entiende.” Las fórmulas de disculpas se evaporan al irrumpir en escena masas desentendidas de cualquier resonancia psicológica que traiga consigo hablar bien o mal o medianamente el español. La tiranía académica se queda hablando sola y con ella su obsesión clasista del habla castiza, que se intenta resucitar periódicamente a nombre de “la pureza de la lengua”.

En correspondencia con los veloces cambios de mentalidad, ocurren transformaciones culturales sustentadas en una acumulación; el crecimiento de la educación media y superior; las ofertas industriales en materia de libros, discos, películas y reproducciones artísticas; el poderío incontestable de los medios electrónicos. Por otra parte, la ampliación de la vida

social (una sociedad urbana ya no puede, aunque quiera, ser “fiel a su espejo diario”), la expansión de las clases medias (con facilidades turísticas añadidas: recuérdese que en el porfiriato no eran más de cien familias las que viajaban regularmente a Europa) y, especialmente, el estallido demográfico, que rehace a diario el porvenir de la nación, vuelven anacrónico el imperio legendario de la “alta cultura” y mitifican, para su explotación comercial, a la “cultura popular”. La formación humanista y clasista pasa de paradigma estatal a especialización erudita y, a principios de los setenta, la presencia ubicua es el colonialismo cultural.

Siempre lo ha habido, y poderosamente, pero su alcance era restringido. Ahora abarca, por el método de trasvasamiento, a vastos sectores populares. Imágenes significativas: el funcionario y su familia retratados en Disneyland; la excursión de los burócratas de tercera categoría a Las Vegas; la desaparición del prestigio inmanente del abogado; un indígena en la sierra con su radio de transistores (ver la extraordinaria foto de Graciela Iturbide). En el camino, la tradición nacional queda visiblemente en manos de una industria cuyos augures son los superalmacenes y los puestos de periódicos; allí alternan, junto al cómic, las reproducciones de Picasso y las interpretaciones de Proust. Se impone un ámbito –entre las clases dominantes– de vulgarización de lo consagrado, la simplificación como técnica, la interpretación predigerida, el vistazo (a través de recetas) a las corrientes artísticas e intelectuales, la actitud de quien lamenta los estragos de la modernidad y el peso muerto de la tradición para mejor abandonarse a la moda. Todo esto consolida lo ya previsto en el régimen de Miguel Alemán: el auge de una “mentalidad capitalista”, celosa del triunfo individual, más adoradora del éxito mientras más cercana al fracaso, anti-intelectual y devota de las superficies culturales, despolitizada e indiferente ante la posibilidad

de vida democrática. Sin confrontación abierta, la “mentalidad capitalista” (nunca genuinamente internacional) desplaza al nacionalismo.

**Tenemos que ir vestidos de murales mexicanos. Más vale asimilar eso de una vez**

Si Octavio Paz representa, desde *¿Águila o sol?* y *El laberinto de la soledad*,<sup>30</sup> la renovación –continua y discontinua– de la literatura mexicana, Carlos Fuentes, desde *La región más transparente* (1958),<sup>31</sup> encarna la modernidad narrativa, la utilización libre de recursos, técnicas, enfoques. El poder verbal de Fuentes todo lo incorpora y rehace y, desde *Los días enmascarados* (1954),<sup>32</sup> se convierte en un nuevo registro, en modelo crítico y práctico de las concepciones narrativas. Sin convertirlo en “año milagroso”, sí le adjudico al 68 la condición de ruptura histórica, social y cultural. Según los criterios del poder, el fracaso del movimiento estudiantil es inequívoco: tantos muertos, tantos presos, tantas frustraciones y ni una sola demanda resuelta. Pero el ensañamiento exhibe la profunda vulnerabilidad del autoritarismo. Se resquebraja la ensoñación burguesa del “desarrollo estabilizador”, la argumentación democrática se filtra en todo el país y, no sólo en el sector intelectual, al país deja de explicarlo la teoría de la Unidad Nacional (según la cual, lo mexicano es una ideología inmanente y un logro político del Estado). En lugar de la conciliación eterna de clases, emerge la visión de un Estado y de

---

<sup>30</sup> Octavio Paz, *¿Águila o sol?* (México: FCE, 1951). *El laberinto de la soledad* (México: Cuadernos Americanos, 1950).

<sup>31</sup> Carlos Fuentes, *La región más transparente* (México: FCE, 1958).

<sup>32</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Los Presentes, 1954).

una sociedad despreocupados ante la injusticia social y justificados, para siempre, por la estabilidad.

Hasta 1968, la modernidad cultural se ha concentrado en la defensa de la crítica como elemento de corrección interna, en la oposición –mundana, antisolemne, informada, irónica– al México tradicional y en un nacionalismo exasperado, al margen de los símbolos y la declamación patriótica. Pero si es justa la demolición de las supervivencias tribales, también lo es el enfrentamiento a las cargas totémicas, a saber: el acaparamiento de la nación por el Estado, el sojuzgamiento del tiempo libre y de los estilos imaginativos a cargo de los medios electrónicos, los abismos de la desigualdad, la cuantía del analfabetismo absoluto y del funcional y la penuria de la infraestructura cultural, la inexistencia de una prensa que alcance en el país algo más que a una minoría selecta... A esto se añade una necesidad categórica: la ampliación de territorios, la representación literaria de esa mayoría a la que se ha marginado, ocultado, nombrado sólo a través del ridículo, despreciado. La narrativa de la Revolución Mexicana es el antecedente más directo de esta representación de lo habitualmente invisible, inaudible, innombrable, pero es, en relación a lo que ya se pretende insuficiente. Sin propagandas adyacentes, en pocos años es muy distinto el panorama de personajes, hablas y referencias en la prosa mexicana. En el examen de nuevas formas de vida urbana, se agregan actores: las mujeres, que ya no son símbolos ni víctimas ni devoradoras, los marginados, los jóvenes despojados de cualquier porvenir, los homosexuales, los nacos que desafían e interiorizan, sin quererlo, el racismo en su contra.

En este gran salto social y cultural, los narradores que desean corresponder debidamente a la nueva temática asumen los requerimientos formales. Desde los sesenta, hay que exponer con nitidez el distanciamiento frente al tema, la inten-

ción evidente, la “producción del texto”. Si “la novela realista presentaba los acontecimientos con la intención de que pareciesen naturales” (Jean Franco), la narrativa contemporánea declara abolidas la fidelidad monógama a las tendencias, la lealtad a sentimientos de “desarraigo” (cosmopolitismo) y sentimientos de “culpa” (realismo social). Se declara anacrónico el oficio de “amanuense de la realidad”.

Cito tres de los muchos cambios perceptibles.

1) Se elimina la distancia entre el narrador y los objetos de su atención. “Martín Luis Guzmán —señala Jean Franco— presenta a los personajes como perteneciendo a su mundo, del que el intelectual queda separado (por ser, en última instancia, superior). A su vez, en Rulfo nunca hay un narrador civilizado que observa un pueblo bárbaro. Al contrario, como se ve claramente en *Pedro Páramo*, cura y pueblo, hombres y mujeres, terrateniente y peón, están en la misma situación porque el desajuste entre palabra y acción resulta, no de una decisión personal o de una coyuntura existencial, sino de la ruptura de un orden.”

2) La problematización psicológica es, con frecuencia, el espacio de la acción y la acción misma. Si en la novela realista latinoamericana la tensión argumental ocurre entre la realidad (lo natural) y las intenciones de los protagonistas (lo cultural), en la nueva narrativa, freudiana o postfreudiana, por gusto y por contagio, los personajes, producto de una sociedad estable, sitúan en primer término a su interioridad. Aparentemente nada sucede. En el texto, los personajes extreman y afirman sus contradicciones; descubren en su yo una cultura y una sociedad concentradas y en evolución; sacian, en sus conflictos amorosos, su nostalgia de hazañas. Esta “vida interior” magnificada no es tanto distorsión de lo real como revaluación —heroica y antiheroica— de lo cotidiano y acatamiento de la gran conquista del cine contemporáneo: la



indicación del riesgo y la aventura sofocados tras las calmadas fachadas del orden y el respeto.

3) La eliminación del mito de las Escuelas Narrativas (con sus exigencias de respeto al género) coincide con el desvanecimiento, en gran medida, de la censura social del arte (defendido por el Estado). Esto libera la expresión en cine, teatro y literatura. Desaparece el tabú de las “malas palabras”, irrumpen sin eufemismos o circunloquios las descripciones sexuales. Todo se vale, siempre y cuando consiga editores y lectores. El fenómeno tiene diversas consecuencias: por un lado, la recreación inmediata del habla popular ahuyenta el pintoresquismo; por otro, surge una retórica disimulada que tiende a comprimir, por reiteración y falsa atrocidad verbal, las libertades expresivas. Pero en conjunto, el resultado es muy estimulante: desgastada la sensación jubilosa de triunfar sobre la censura, queda la certidumbre de una poesía y una narrativa cada vez menos limitadas por las convenciones sociales. Terminan los homenajes hipócritas a la virtud y concluyen los puntos suspensivos. Ya ningún revolucionario gritará: “¡Viva Villa, hijos de la...!”

### **Híjole, y entonces le dije, qué pasó, y ya luego no dijo nada, nomás palabras**

Imposible sintetizar la variedad actual del panorama narrativo y la creciente autonomía del cuento en relación a las expectativas del lector de novelas. En apenas quince años, han desaparecido casi todas las prohibiciones recordables. Si esto es más un asunto sociológico o de historia de la literatura que literario, permite, no obstante, actitudes y desenfadados no minimizables. Las modas tienden a sustituir la opresión de reglas y el espacio de la literatura es mucho mayor, social y técnicamente hablando. La recreación de lo testimonial, fundada en

el “registro científico” de Óscar Lewis, culmina en la aparición de la voz doblemente marginada de las mujeres: *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska.<sup>33</sup> Abunda la literatura de compromiso y denuncia. Se insiste, con regularidad, en la expansión del ánimo sensual como invasión territorial. Se consolida una literatura de mujeres, feminista por exigencia moral y política, pero no proselitista. (Dos puntos de partida en la tradición mexicana: la obra de Sor Juana y, en lo reciente, la poesía final de Rosario Castellanos.)

Un espacio aparte: la narrativa del ánimo juvenil, ligado al avance voraz de una industria, al estallido educativo, al relativo y al no tan relativo auge de las clases medias, al cambio acelerado de las mentalidades urbanas, a la conversión de la “obscuridad” en sinceridad. En la literatura reduccionista llamada de la Onda (representantes emblemáticos: José Agustín y Parménides García Saldaña), se muestran los elementos de la “psicología del chavo” y las verdades complementarias de las buenas y malas vibras: la represión moral y policiaca, el culto del rock como música que moderniza al oyente y de la marihuana como reintegración de las percepciones, la “democratización” del sexo, con la pérdida consiguiente de sus prestigios subterráneos, y, quizá lo central, la presentación en sociedad literaria de un habla urbana, vertiginosa por definición, alivianada, “gruesa”, que depende, para su comprensión cabal, del acento y del ademán y, para su ubicación, del fin del terrorismo de las academias de la lengua.

A fines de los sesenta, se inicia la materialización cultural de la existencia de los marginados: parias urbanos, subempleados y desempleados, homosexuales, prostitutas, barrios y colonias populares. Ya se filtraban en alguna medida, pero

---

<sup>33</sup> Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío* (México: ERA, 1969).

marcados por la prédica moralista o por el gozoso folclor del cine. Esta vez no solicitan filantropías espirituales y prodigan atmósferas brutales —a veces, tristemente realistas—, donde se recrea la violencia que es la matriz urbana (ejemplo drástico: *Pu* de Armando Ramírez)<sup>34</sup> o donde se narran los seres y las situaciones antes sólo descritas por el linchamiento moral o el perdón póstumo (novela de la voz de los gay: *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata<sup>35</sup> y *Las púberes canéforas* de José Joaquín Blanco).<sup>36</sup>

En este panorama, el cuento, arrinconado largo tiempo por las convenciones sociales y el éxito de la novela, establece su sitio y reclama su público. Ha ganado dos batallas fundamentales: la libre expresión y la diversidad estilística y mantiene una última e irreductible regla de juego. A la pregunta clásica: “¿Qué es la moral?”, muchos responden como Gide: “Una dependencia de la estética”, y otros añadirán: “y una función de la voluntad democrática.” Lo que no es contradictorio, sino complementario.

---

<sup>34</sup> Armando Ramírez, *Pu* (México: Organización Editorial Novaro, 1977).

<sup>35</sup> Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma* (México: Grijalbo, 1979).

<sup>36</sup> José Joaquín Blanco, *Las púberes canéforas* (México: Océano, 1983).



## EL CUENTO MEXICANO: DEL POSMODERNISMO A LA POSMODERNIDAD<sup>1</sup>

*Luis Leal*

La publicación, el 6 de octubre de 1985, en *La Jornada Semanal*, de la traducción del artículo "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction",<sup>2</sup> del novelista norteamericano John Barth, sobre el posmodernismo literario, provocó una contundente respuesta de Octavio Paz, quien se queja del desconocimiento que impera entre los escritores norteamericanos en cuanto a la crítica hispana en torno al tema de la modernidad. Le molesta a Paz, sobre todo, que los críticos norteamericanos no se den cuenta de que en Hispanoamérica los términos modernismo y posmodernismo tienen una precisa connotación, ya que se refieren a corrientes literarias bien delimitadas.

Ese aparentemente inocuo descuido, según Paz, implica una perniciosa tendencia, la del despojo de la cultura hispana, actividad que se inicia generalmente por la apropiación de las palabras. Paz termina su carta con esta observación: "el mundo es un mundo de nombres y los nombres son nuestro mundo más nuestro. Si nos quitan los nombres, nos quitan

---

<sup>1</sup> Véase Alfredo Pavón y otros, *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1991), pp. 29-44.

<sup>2</sup> John Barth, "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction", en *Atlantic Monthly* (1980), vol. 245, núm. 1, pp. 65-71.

nuestro mundo.”<sup>3</sup> La tendencia que deplora Paz se manifiesta también en la crítica escrita por hispanos residentes en Estados Unidos, quienes utilizan la terminología de la crítica norteamericana cuando escriben en español sobre el tema de la modernidad.

No quiero caer en la misma trampa y, por lo tanto, utilizaré los términos “modernismo” y “posmodernismo”, con los cuales la crítica norteamericana designa el “vanguardismo” y la “posmodernidad”, en el sentido que les da la crítica latinoamericana. La excepción, como es bien sabido, es el Brasil, donde el “vanguardismo” literario se conoce como “modernismo”, lo que coincide con la crítica norteamericana. El utilizar la terminología hispanoamericana nos obliga a echar mano del término “posmoderno” (y no “posmodernista”) para referirnos al cuento de las últimas décadas.

En “La querella del modernismo”, título de la carta de Octavio Paz a Héctor Aguilar Camín, director de *La Jornada Semanal*, encontramos un apretado resumen sobre el tema del ocaso de la modernidad, la estética que, según el autor, nace con los escritores románticos y muere con los vanguardistas. También nos dice, y con razón, que la nueva estética abarca todas las formas del arte y no solamente la novela, como sugiere Barth. En 1988, Barth, en un segundo artículo sobre el tema,<sup>4</sup> contestó a Paz, si bien muy brevemente. Observa que el uso del término “posmodernista” de la crítica hispanoamericana no se refiere a la literatura de la posmodernidad, sino a una reacción contra el modernismo de Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío. Si bien nuestro tema, hoy, no es ese debate, sí

---

<sup>3</sup> Octavio Paz, “La querella del modernismo”, en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 6 de octubre de 1985).

<sup>4</sup> John Barth, “Postmodernism Revisited”, en *The Review of Contemporary Fiction* (otoño de 1988), vol. 8, núm. 3, pp. 16-24.

nos ayuda a trazar los cambios ocurridos en el cuento mexicano desde el posmodernismo hasta el presente, enfocando su desarrollo desde la perspectiva modernidad/posmodernidad.

Si la palabra “modernismo”, en las letras hispanas, la usó primero Rubén Darío, el nombre “postmodernismo” no aparece inmediatamente, sino años después, esto es, en 1934, en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de Federico de Onís. John Barth, en una nota a su artículo de 1988, a propósito de la crítica que le hiciera Paz, se refiere al contexto en que el término “postmodernismo” es usado en Hispanoamérica. Dice Barth que “el modernismo, in Spain and Latin America, has a quite different reference, and when the Spanish writer Federico de Onís coined the term ‘postmodernism’ in 1934, he was describing a Hispanic reaction within Hispanic modernismo”.<sup>5</sup>

Sin embargo, ya en el posmodernismo hispano encontramos algunas de las características que más tarde han de aparecer en el cuento vanguardista y, aún más tarde, en el posmoderno. Los posmodernistas hispanos rompieron con la tradición narrativa de sus precursores, rechazando el gusto modernista por los ambientes aristocráticos, los escenarios exóticos y los personajes asociados a formas de la alta cultura, como el arte y la música; no soslayaban las formas de la cultura popular, que reaparecen en sus cuentos. En la estructura de la narración, el interés no recae solamente sobre la forma, sino también sobre el contenido anecdótico: hay un equilibrio entre los motivos artísticos y los narrativos. El resultado es un cuento al cual imparten mayor libertad formal, nota que

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18. “El modernismo en España y Latinoamérica tiene una referencia muy distinta, y cuando el escritor español Federico de Onís acuñó el término ‘postmodernismo’, en 1934, describía una reacción española dentro del modernismo hispanoamericano.”

lo distingue del cuento anterior. El narrador se ve menos dominado por elementos causativos, resultado de la introducción de nuevas ideas filosóficas. En el cuento, las primeras manifestaciones posmodernistas las encontramos en la *Revista Moderna*. Allí aparece, en 1908, el primer cuento de Alfonso Reyes, “Una aventura de Ulises”.<sup>6</sup>

La querrela en torno a la posmodernidad entre quienes la aceptan y quienes la rechazan, si no ha sido resuelta, cuando menos ha fatigado las prensas con la gran cantidad de artículos, monografías y libros sobre su naturaleza; hasta hay uno, el de Lyotard, que la explica a los niños.<sup>7</sup> Se discute sobre todo, y a veces acaloradamente, el momento en que termina la modernidad y se inicia la posmodernidad. Octavio Paz y otros críticos están de acuerdo en que la modernidad termina con el ocaso de la vanguardia. Mas ¿cuándo termina la vanguardia? En su artículo, “La batalla del surrealismo (Octavio Paz y la revista *Estaciones*)”, José Emilio Pacheco observa que *Piedra de sol*, que Paz publica en 1957, es “la obra maestra del surrealismo entre nosotros... es su apoteosis y su negación”.<sup>8</sup> En la primavera del año anterior, se había publicado el primer número de *Estaciones*, revista en la cual los jóvenes, entre ellos Pacheco, se propusieron combatir el surrealismo. El tercer número (otoño de 1956) contiene artículos de Salvador Echavarría, Salvador Reyes Navares y Rubén Salazar Mallén, en los cuales denun-

---

<sup>6</sup> Alfonso Reyes, “Una aventura de Ulises”, en *Revista Moderna* (México, 1908). *Obras completas* (México: FCE, 1989), t. I, pp. 325-334.

<sup>7</sup> Para la crítica de la posmodernidad en los principales aspectos de la cultura, consúltese el libro de Steven Connor, que contiene amplias bibliografías. Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* (Cambridge, Ma.: Basil Blackwell, 1989). Reimpreso en 1990.

<sup>8</sup> José Emilio Pacheco, “La batalla del surrealismo (Octavio Paz y la revista *Estaciones*)”, en *Surrealismo/Surrealismos: Latinoamérica y España*, ed. de Peter G. Earle y Germán Gullón (Philadelphia, Pa.: s/f), p. 53.



cion la literatura de vanguardia. Barth, sin embargo, encuentra los orígenes de la narrativa posmoderna en una época más reciente, los años sesenta, cuando aparece en Hispanoamérica la novela del “boom” y, sobre todo, *Cien años de soledad*, novela de la cual cita la primera frase, donde se proyecta la acción hacia el futuro. Julio Ortega retoma lo dicho por Barth y agrega que en la novela de García Márquez “La representación está por hacerse y depende por entero de su articulación en la escritura: el lenguaje no pone en crisis su relación referencial con el mundo (como hacía el modernismo), sino que pone en crisis la lógica natural, la presencia de ese mundo y sus leyes en el libro”.<sup>9</sup>

La ruptura entre la modernidad y la posmodernidad, según el crítico Ihab Hassan,<sup>10</sup> no fue tajante, ya que algunas de las características de la posmodernidad se encuentran en los escritores vanguardistas y aún en algunos anteriores a ese movimiento. Nos proponemos trazar algunas de ellas en el cuento mexicano a partir del posmodernismo. Primero, sin embargo, es necesario enumerar las principales, conscientes de los errores en que se puede caer cuando se simplifica un concepto tan complejo como el que nos ocupa.

Las más importantes características de la narrativa posmoderna, que la crítica ha señalado, nos parece que son las siguientes: se elimina la distinción que se hacía entre lo erudito y lo popular; se rechazan los géneros puros, dando cabida en la misma composición a varios de ellos; se carnavaliza o se niega la historia; cuando se recrea el pasado, se hace desde una perspectiva irónica; la metaficción y la intertextualidad predominan sobre la ficción tradicional, lo mismo que lo ontológico sobre lo

---

<sup>9</sup> Julio Ortega, “El postmodernismo en América Latina”, en *La Jornada Semanal* (México, *La Jornada*, 9 de octubre de 1988), p. 3.

<sup>10</sup> Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Nueva York: Oxford University Press, 1982).

epistemológico; se actualizan algunos estilos del pasado, como el barroco, y algunos géneros, como los relatos caballerescos o picarescos; se da énfasis a la crítica del lenguaje y de la ideología; y se eliminan las oposiciones binarias. No son éstas, por supuesto, todas las características, ni se encuentran todas ellas en la misma obra, ni siquiera en todas las obras del mismo autor.

Como ha señalado Octavio Paz, el cambio de la modernidad a la posmodernidad se debe, en gran parte, al progreso de los medios de comunicación, lo mismo que a la rebelión de las minorías étnicas, el movimiento feminista y la revolución sexual, y, sobre todo, al desplazamiento del centro hacia lo periférico, con los consecuentes asaltos a las culturas dominantes de Occidente.

La reacción hispana contra el modernismo, de que nos habla Barth, la representan, en el cuento mexicano, Alfonso Reyes, Julio Torri y Mariano Silva y Aceves. Alfonso Reyes, en ciertos aspectos, se adelanta a su época. Nos limitamos en este estudio a la mención de sus cuentos, en los cuales ya encontramos un gran cambio en la temática y los procedimientos formales. Reyes rompe la tajante separación que los modernistas hacían entre el relato culto y el relato popular. Su interés en esas antiguas formas narrativas de origen popular lo encontramos en la introducción a su relato fabuloso “San Jerónimo, el león y el asno”,<sup>11</sup> cuya introducción consiste de un proemio erudito sobre la transformación de los cuentos populares. Reyes se adelanta a Borges en su interés en los más antiguos cuentos de la humanidad. Para escribir “Las babuchas”,<sup>12</sup> se inspiró en esa fuente inagotable de motivos narra-

---

<sup>11</sup> Alfonso Reyes, “San Jerónimo, el león y el asno”, en *Marginalia* (México, 1951), pp. 63-68. *Cuentos*, ed. y pról. de Alicia Reyes (México: Océano, 2000), pp. 184-189.

<sup>12</sup> Alfonso Reyes, *Obras completas*, introd. de José Luis Martínez (México: FCE, 1994), t. XXIII, pp. 115-118. *Quince presencias 1915-1954* (México: Obregón, 1955), pp. 7-12.

tivos, *Las mil y una noches*, de donde tomó el ambiente fantástico y los procedimientos técnicos.

En las ficciones de Reyes, encontramos una tendencia a ampliar, aun más que los modernistas, la rígida forma del cuento propuesta por Edgar Allan Poe. Esto lo consigue por medio del uso de estructuras narrativas que contienen elementos ajenos al cuento, como lo son los ensayos y las notas autobiográficas que intercala, no porque no pudiera escribir un cuento de estructura cerrada, de acuerdo con las normas tradicionales del género, sino por otras razones. Para Reyes, el género literario no es un modelo absoluto. Es, más bien, una simple tipificación en el tratamiento de un asunto.<sup>13</sup> Algunas de las características de su narrativa ya pertenecen al cuento postmoderno: sus cuentos raras veces son impersonales; el punto de vista no es objetivo, ya que Reyes no creía que el cuentista pudiera esconderse tras de su obra o de un “yo” ficticio. El narrador debe, nos dice, expresarse en su obra, no esconderse.

En el cuento “El rey del cocktail”,<sup>14</sup> de Reyes, encontramos una de las características que hoy se atribuyen a la narrativa posmoderna: la presencia de personajes sacados de otras obras literarias, técnica tan socorrida por los novelistas del “boom”. Si es verdad que el precedente se encuentra en Cervantes, quien en la segunda parte del *Quijote* introduce personajes sacados del *Quijote* de Avellaneda, no es hasta la década de los sesenta de nuestro siglo cuando el recurso se pone de moda. En “El rey del cocktail”, se nos informa que entre los espectadores que presenciaban la confección del cocktail, cuyo resul-

---

<sup>13</sup> Sobre este aspecto en la obra de Reyes, véase nuestro estudio “Teoría y práctica del cuento en Alfonso Reyes”, en *Revista Iberoamericana* (Pennsylvania, Universidad de Pittsburg, 1965), vol. 31, núm. 59, pp. 101-108.

<sup>14</sup> Reyes, *Obras completas*, t. XXXIII, pp. 137-147. *Quince presencias 1915-1954*, pp. 37-51.

tado fue una tremenda explosión, se encontraban Lady Godiva y Mrs. Pankhurst. Y su cuento “El fraile converso”, de la colección *El plano oblicuo* (1920),<sup>15</sup> es una continuación de la comedia *Measure for Measure* de Shakespeare. Ambos cuentos son ejemplos de la intertextualidad que practicaba Reyes, técnica que utilizaba para evadir lo impersonal, ya que le permitía expresar sus propias reacciones ante esos personajes.

Otra de las características de los cuentos de Reyes es el empleo de más de un tiempo o un espacio. En la “Fábula de la muchacha y la elefanta”,<sup>16</sup> cuyo posmoderno título nos hace pensar en algunos relatos de García Márquez, se contraponen dos espacios, el subjetivo, irreal, de la muchacha que sueña que es una princesa india sobre una elefanta y el ambiente real de Copacabana, por cuyas playas desfila la comitiva carnavalesca de cirqueros y sus fieras. En “La cena”,<sup>17</sup> cuento escrito en 1912, Reyes se adelanta a Borges, celebrado como el introductor de la narrativa posmoderna, en cuanto al tratamiento del tiempo: la narración toda ocurre en un instante. Cuando el personaje-narrador aparece, se oyen las primeras campanadas del reloj que da las nueve de la noche. Al fin de la fantástica narración, se repite la misma escena. El personaje sigue corriendo para no llegar tarde a la cena; el reloj da la última de las nueve campanadas. Para enlazar los dos mundos, el de doña Magdalena y su hija y el del invitado, Reyes utiliza el motivo de la flor y las ramas. El invitado sabe que la cena debe de haber ocurrido, ya que sobre la cabeza le han quedado algunas ramas del jardín y en el ojal lleva una flor que antes

---

<sup>15</sup> Alfonso Reyes, *El plano oblicuo (Cuentos y diálogos)* (Madrid: Tipográfica Europa, 1920), pp. 83-86.

<sup>16</sup> Reyes, *Obras completas*, t. XXII, pp. 206-210. *Cuentos*, pp. 130-135. *Quince presencias 1915-1954*, pp. 133-139.

<sup>17</sup> Reyes, *El plano oblicuo (Cuentos y diálogos)*, pp. 7-17.

no estaba allí, testimonios de su viaje a un mundo más allá del alcance de sus sentidos.

Julio Torri, como Alfonso Reyes, con los escasos relatos que escribió, logra avanzar la trayectoria del cuento mexicano; y en verdad, su influencia sobre cuentistas posteriores, entre ellos Juan José Arreola y Augusto Monterroso, ha sido preponderante. Una importante contribución a la estructura del cuento es la brevedad de sus relatos, que casi nunca pasan de las dos o tres cuartillas;<sup>18</sup> la principal, sin embargo, no es esa brevedad, sino el tono irónico, o sea, el uso del doble código, característica ya posmoderna, según las teorías expuestas por Umberto Eco, en 1984, en la posdata a su novela *The Name of the Rose*.<sup>19</sup> Como Reyes, Torri escribió cuentos fantásticos, entre los que sobresale el titulado “El vagabundo”,<sup>20</sup> de ambiente carnavalesco, como el de Reyes mencionado. El protagonista, el humilde y tímido acróbata, desaparece verdaderamente al ejecutar ante el público el acto de magia con que se gana la vida: “Introdujose él dentro del saco y pronto sintió sobre su cabeza el tirar y apretar de los lazos. En la oscuridad en que se hallaba le asaltó el vivo deseo de escapar realmente de las incomodidades de su vida trashumante. En tan extraña disposición de espíritu cerró los ojos y se dispuso a desaparecer.”<sup>21</sup> Idea central en el cuento es aquella de la naturaleza de la ilusión que se convierte en realidad. El mismo tema lo había de tratar

---

<sup>18</sup> Véase las páginas dedicadas al concepto de la brevedad en Julio Torri, en Serge I. Zaitzeff, *El arte de Julio Torri* (México: Oasis, 1983).

<sup>19</sup> Humberto Eco, “Postmodernism, Irony, and the Enjoyable”, en *Postscript to a The Name of the Rose* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1984).

<sup>20</sup> Julio Torri, *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas* (México: FCE, 1964), pp. 104-105.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 104.

años después José Emilio Pacheco en su cuento “El viento distante”.<sup>22</sup>

La más importante contribución de Mariano Silva y Aceves al cuento posmodernista se encuentra en la creación de personajes que se distinguen por el aire de doble irrealidad que los caracteriza. No son hombres de carne y hueso, sino simples muñecos de cuerda, puestos en escena para expresar la nociva influencia de la sociedad mecanizada sobre el hombre contemporáneo. Entre esos personajes, encontramos a seres anónimos, como el escritor ingenuo, el cirquero, el maestro olvidado, el pintor plañidero, el componedor de cuentos, todos ellos satíricamente presentados.

“La pluma del ganso”<sup>23</sup> (1917) de Silva y Aceves es una fábula precursora de los bestiarios de Arreola y Monterroso, en la cual la sátira es lo que le da un tono antimodernista. En el Golfo de México se espera el fin del mundo: “Los grandes peces y las sirenas se consolaban mutuamente antes de que sobreviniera la tremenda catástrofe.” Y “Un delfín malhumorado por sus innumerables años fue el autor de la noticia”.<sup>24</sup> Ese delfín había oído, en una isla, a un ganso que peroraba contra los hombres por usar las plumas de sus congéneres para escribir cosas como versos bucólicos en honor de un general o escribir para publicar tanto, con lo cual “la especie humana acelera trágicamente el fin del mundo”.<sup>25</sup>

Otras innovaciones narrativas de Silva y Aceves, que ya apuntan hacia el cuento posmoderno son, entre otras, el cultivo del minicuento, cuatro de los cuales recogió bajo el

---

<sup>22</sup> José Emilio Pacheco, *El viento distante* (México: ERA, 1977), pp. 26-29.

<sup>23</sup> Mariano Silva y Aceves, *Un reino lejano (Narraciones/crónicas/poemas)*, est. prel. de Serge I. Zaïzeff (México: FCE, 1987), pp. 51-52.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 52.

título *A.B.C.*<sup>26</sup> En “El hada Caperuza”,<sup>27</sup> imagina lo que hizo Caperucita Roja cuando salió del vientre del lobo. “Los dos perritos y el perro grande”<sup>28</sup> es una sátira contra los moralistas. “La sombrilla abierta”<sup>29</sup> y “El componedor de cuentos”<sup>30</sup> son dos metarrelatos, ya que el tema en ambos es el cuento como género literario. El primero trata de una sombrilla de mil colores que tiene pintados, en cada uno de sus gajos, “muchos cuentos excelentes que suceden en el país de las nubes”,<sup>31</sup> en el segundo, el protagonista es un viejecito que tiene un taller donde compone cuentos, en un cuarto “lleno de polvosos libros de cuentos de todas las edades y de todos los países”.<sup>32</sup> “Los que echaban a perder un cuento bueno o escribían uno malo lo enviaban al componedor de cuentos.”<sup>33</sup> Y “Cuando terminaba la compostura se leía el cuento tan bien que parecía otro”.<sup>34</sup> El final del relato es típico de Silva y Aceves, ya que es allí donde ancla su fantasía en la realidad cotidiana: “De esto vivía el viejecito y tenía para mantener a su mujer, a diez hijos ociosos, a un perro irlandés y a dos gatos negros.”<sup>35</sup>

Como Reyes, Silva y Aceves no desdeñó el cuento popular; así lo podemos ver en su recreación de las “Aventuras de Tío Coyote”<sup>36</sup> y en su ensayo “La colección folklórica de la

---

<sup>26</sup> Mariano Silva y Aceves, “A.B.C.: El hada caperuza, Los dos perritos y el perro grande, El rey y su globo, La sombrilla abierta”, en *La Falange* (México, 1 de enero de 1923), pp. 97-98.

<sup>27</sup> Silva y Aceves, *Un reino lejano (Narraciones/crónicas/poemas)*, p. 63.

<sup>28</sup> *Loc. cit.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 364-365.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>34</sup> *Loc. cit.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 130-131.

Biblioteca del Museo Nacional”,<sup>37</sup> en el cual hace un detallado estudio de la literatura popular de México. Nos interesa lo que dice sobre el cuento:

¿Y los cuentos? Mucho antes de que Araluce o Calleja nos hicieran conocer los cuentos de Perrault o de Grimm en libros caros o en ediciones minúsculas que parecen salidas de una caja de cerillas, ya Vanegas Arroyo editaba sus cuadernillos de cuentos en que por cinco centavos nuestra primera infancia se deleitaba con las aventuras de Simón Bobito, y en donde conocimos por primera vez aquella historia conmovedora y deliciosa de Barba Azul, ilustrada con unos inolvidables grabados en madera policromados a la anilina con colores planos.<sup>38</sup>

Es Silva y Aceves, también, uno de los primeros escritores interesados en las culturas prehispánicas como material novelesco. En el cuento “La ruta de Aztlán”,<sup>39</sup> se adelanta, como ha observado Serge I. Zaïtzeff,<sup>40</sup> a Carlos Fuentes y su “Chac Mool”;<sup>41</sup> y todavía mejor, podríamos agregar, al cuento “Por la boca de los dioses”,<sup>42</sup> del mismo autor, ya que es allí donde se establece el diálogo con el pasado a través del ídolo, como ocurre en “La ruta de Aztlán”. No menos importante, en Silva y Aceves, es la muy posmoderna tendencia a rechazar toda idea totalizante, toda estructura cerrada, toda obra artísticamente redondeada. Como ha observado

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 80-92.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 270-275.

<sup>40</sup> Zaïtzeff, “Estudio preliminar”, en *Ibid.*, p. 19.

<sup>41</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Novaro, 1966), pp. 13-29.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 61-79.



Beatriz Espejo,<sup>43</sup> fue él quien introdujo el final abierto, como podemos observar en “Recuerdos de mi primera esposa (Traducción de un manuscrito inglés)”,<sup>44</sup> que termina con estas palabras del narrador, el marido viudo: “Bajo la impresión reciente de su desaparición escribo en su memoria estas líneas, que debo resumir con mayor tranquilidad en su epitafio.”<sup>45</sup>

En diciembre de 1924, se inició un acalorado debate en torno a un mal enfocado tema: la presencia, en México, de una literatura viril, una literatura moderna. El resultado benéfico del debate fue el “descubrimiento” de la novela *Los de abajo*,<sup>46</sup> de Mariano Azuela, y el consecuente cultivo del cuento neorrealista, ya fuera de asunto indigenista, social o de la revolución. Rafael F. Muñoz, Nellie Campobello, Gregorio López y Fuentes, Francisco Rojas González y Juan de la Cabada representan esa tendencia, que desplaza a la del cuento de los vanguardistas, herederos de la estética posmodernista. Cuentos como “El pajareador”<sup>47</sup> de Rojas González y “La lloviznita”<sup>48</sup> de Juan de la Cabada son obras en las que el tema social es

---

<sup>43</sup> Véase Mariano Silva y Aceves, *Mariano Silva y Aceves*, sel. y notas de Beatriz Espejo (México: UNAM, 1986).

<sup>44</sup> Silva y Aceves, *Un reino lejano (Narraciones/crónicas/poemas)*, pp. 304-305.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 305. Sobre Silva y Aceves, véase las introducciones de Beatriz Espejo y Serge I. Zaitzeff, lo mismo que el ensayo de Marco Antonio Campos, “Mariano Silva y Aceves: un gran artesano” —*Siga las señales* (México: Premià, 1989), pp. 13-17.

<sup>46</sup> Mariano Azuela, *Los de abajo* (El Paso, Texas: Imprenta de *El Paso del Norte*, 1916).

<sup>47</sup> Francisco Rojas González, *Obra literaria completa*, est. prel., ordenación y bibl. de Luis Mario Schneider (México: FCE, 1999), pp. 188-191.

<sup>48</sup> Juan de la Cabada, *Antología de cuentos*, “Juan de la Cabada” por Ermilo Abreu Gómez (México: Fondo de Cultura Popular/UNAM, 1970), pp. 163-169.

tratado en términos que integran el interés en la fábula y los elementos formales, pero cuya finalidad es reformar la realidad, no cuestionarla.

A la vera del cuento neorrealista, se cultivaba también el cuento vanguardista, cuyos principales exponentes fueron los miembros del grupo formado en torno a la revista *Contemporáneos*. En México, los últimos representantes del vanguardismo son los escritores que se reunían en torno a las revistas *Taller* (1938-1941), *Tierra Nueva* (1940-1942) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946): “La situación de esos años (1940-1950) –dice Paz en su carta– prefigura la de ahora.”<sup>49</sup> En la narrativa corta de esa década, los cambios más importantes que ocurren son los que introduce Jorge Luis Borges en sus cuentos. Si bien “El hombre de la esquina rosada” se había publicado en 1935, no es hasta 1944 cuando su influencia, con el libro *Ficciones*, se deja sentir en el mundo hispano. Jaime Alazraki ha hecho un análisis de la naturaleza transitiva de sus cuentos en su estudio “Borges: entre la modernidad y la posmodernidad”, en el cual nos dice que el crítico Douwe Fokkema, en el libro que editara bajo el título *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, de los escritores hispanoamericanos sólo incluye a Borges, Cortázar y García Márquez. Pero es Borges, para Fokkema, quien introduce la posmodernidad en la literatura: “Se puede argumentar –dice Fokkema– que el posmodernismo –esto es, la posmodernidad– es el primer código que se origina en América que tuvo influencia sobre la literatura europea, con la posibilidad de que sea Jorge Luis Borges el escritor que contribuyó más a la invención y aceptación del código.”<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Paz, “La querrela del modernismo”, en *La Jornada Semanal*.

<sup>50</sup> Cit. por Alazraki (p. 175). Véase *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, ed. de Douwe Fokkema (Amsterdam y Philadelphia: John

Sea como fuere, lo que no podemos negar es la influencia de Borges a partir de 1944. En México, esa influencia la representan, mejor que otros, Juan José Arreola y Salvador Elizondo, lo que no indica, de ninguna manera, que sus cuentos no sean sumamente originales. Como Borges, Arreola es, en México, el escritor de transición entre la modernidad y la posmodernidad. Su interés en las estructuras cerradas, la idea de la perfección formal, la exclusiva consideración de la obra como objeto de arte (véase, entre otros, su cuento “El discípulo”),<sup>51</sup> lo enmarcan dentro de la modernidad; sin embargo, en cuentos como “El guardagujas”, “Corrido”, “En verdad os digo”, “Pueblerina”, “Anuncio”, ya predomina el código posmoderno.<sup>52</sup> En Elizondo, la influencia de Borges se encuentra en su preocupación por el cuento autorreferencial, la naturaleza circular del tiempo y la ficcionalización de la historia. No todos los narradores mexicanos siguen a Borges. Ejemplo destacado de una nueva tendencia es el de José Revueltas, quien, precisamente en 1944, publica su primer libro de cuentos, *Dios en la tierra*,<sup>53</sup> con el cual inicia el realismo social. No son, los suyos, simples documentos sociales, sino la expresión artística de una temática bien definida, que marca otra dimensión de la posmodernidad. Lo mismo ocurre con los cuentos de Edmundo Valadés, recogidos en 1955, en *La muerte tiene permiso*.<sup>54</sup>

Los cuentos de Augusto Monterroso, que aparecen en 1959,<sup>55</sup> pertenecen a la literatura del absurdo, la modalidad

---

Benjamins, 1986). La traducción es mía.

<sup>51</sup> Juan José Arreola, *Confabulario definitivo*, ed. e introd. de Carmen de Mora (Madrid: Cátedra, 2006), pp. 85-87.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 77-84, 183-185, 68-71, 90-92 y 123-128, respectivamente.

<sup>53</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra* (México: Eds. El Insurgente, 1944).

<sup>54</sup> Edmundo Valadés, *La muerte tiene permiso* (México: FCE, 1955).

<sup>55</sup> Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)* (México: Imprenta Universitaria, 1959).

favorita de Samuel Beckett, quien, según Ihab Hassan, es el introductor de la escritura posmoderna. En “Leopoldo (sus trabajos)”,<sup>56</sup> la sátira recae sobre el mismo escritor de cuentos y, en “El dinosaurio”,<sup>57</sup> se burla del minicuento. En su segundo libro, *La oveja negra y demás fábulas*,<sup>58</sup> desde una perspectiva satírica, revitaliza un antiguo género, cuya función era didáctica y que la modernidad había desterrado de su canon. Durante la misma década en que aparece el primer libro de Monterroso, esto es, los años cincuenta, el cuento mexicano se enriquece con libros de Carlos Fuentes y Juan Rulfo. Fuentes introduce la cultura pop, el tema de la ficcionalización de la historia, en cuentos como “Tlatocatzine, del Jardín de Flandes”, y la presencia del mundo prehispánico en el México contemporáneo, en “Por la boca de los dioses” y “Chac Mool”.<sup>59</sup> Rulfo aporta a la narrativa el realismo mágico, citado por la crítica como una de las tendencias en la narrativa posmoderna.

La estética de la modernidad y, sobre todo, la de los formalistas y los nuevos críticos ingleses y norteamericanos exigía que la obra de arte fuera un objeto totalmente independiente del mundo real. En España, Ortega y Gasset proponía la creación de la novela hermética, sin referencias al mundo del autor. En la ficción posmoderna, en cambio, la tendencia es a romper la autonomía de la obra, lo cual se obtiene por medio de las referencias al mundo empírico, la presencia del autor, la intertextualidad y otros recursos semejantes. Es pertinente recordar que, en 1910, Alfonso Reyes, en su estudio “La *Cárcel*

---

<sup>56</sup> Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)* (México: Joaquín Mortiz, 1980), pp. 79-103.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>58</sup> Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas* (México: Joaquín Mortiz, 1969).

<sup>59</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Los Presentes, 1954).

*de amor* de Diego de San Pedro, novela perfecta”,<sup>60</sup> ya nos dice que “la novela impersonal, [...] es irrealizable, y [...] aquellas en que el autor está ausente de lo que escribe y aparenta no influir en los personajes tampoco van acordes con la verdad psicológica”.<sup>61</sup>

Los críticos de la narrativa posmoderna nunca dejan de referirse a ciertos escritores hispanoamericanos. A otros, no menos representativos de la posmodernidad, como Elena Garro, Vicente Leñero, Elena Poniatowska, Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, sin embargo, casi no se les menciona, tal vez porque no se les conoce tan bien como a Borges, de quien siempre se habla. Este grupo de cuentistas ha contribuido a la posmodernidad con su temática orientada hacia la cultura popular, ya que rehúsan separarla de la supuesta alta cultura. Los suyos son cuentos que no pueden ser separados de la realidad circundante mexicana y, por lo tanto, su crítica debe de ser enfocada desde la perspectiva cultural. Es la de ellos la tendencia que se convierte en la característica dominante durante la década de los sesenta, durante la cual también aparecen los cuentistas de la Onda y los que cultivan el nuevo indigenismo.

Durante la década de los sesenta, el cuento posmoderno lo representan, entre otros, José Emilio Pacheco y Marco Antonio Campos, ambos afectos a la intertextualidad y la creación de mundos ficticios, con lo cual destruyen la independencia estética de la obra. En “La fiesta brava”,<sup>62</sup> Pacheco crea dos mundos doblemente ficticios, el del cuento interno escrito por el personaje Andrés Quintana y el del mundo “real” de Quintana, cuentista profesional. Los dos mundos se cruzan

---

<sup>60</sup> Alfonso Reyes, *Obras completas*, pról. de Francisco García Calderón (México: FCE, 1955), vol. I, pp. 49-60.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>62</sup> José Emilio Pacheco, *El principio del placer* (México: ERA, 1972), pp. 78-113.

al fin del cuento, pero sin revelarse el desenlace, que el lector tiene que intuir en este cuento de estructura abierta.

Otra no menos importante característica de la posmodernidad es el considerar la literatura como juego. Con “La mentira”,<sup>63</sup> Marco Antonio Campos crea el cuento-acertijo, ya que el título se refiere a una mentira que el narrador ha introducido en el relato, en el cual se citan no menos de diecisiete autores modernos y posmodernos, entre ellos a dos cuentistas: Borges y Monterroso. No menos importante es el hecho de que con la última frase –“Ah, y por favor fíjese bien, porque en el texto dejé ir una mentira”–<sup>64</sup> se despierta la curiosidad del lector para que participe en el juego –descubrir el acertijo–, para lo cual es necesario la relectura.

Durante la década de los ochenta, algunos de los narradores mencionados (Poniatowska, Garro, Elizondo, Monterroso) publicaron nuevas colecciones. Otros escritores, menos conocidos como cuentistas (Beatriz Espejo, Vicente Leñero, Hugo Hiriart), también han añadido a su bibliografía valiosas colecciones de cuentos.

De capital importancia en la posmodernidad, como ya ha observado Octavio Paz, es la presencia de los escritores marginados –el chicano, por ejemplo– y de las mujeres, con frecuencia desterrados por los defensores de la modernidad, por razones que hoy nos parecen superfluas, como lo es la ausencia de supuestos valores estéticos, valores generalmente determinados por los mismos críticos, en su función de cancerberos del canon literario. En reciente libro, publicado en México, se niega la existencia de las literaturas minoritarias, al decir en el prólogo que “no se trata de hacer una crítica literaria

---

<sup>63</sup> Marco Antonio Campos, *La desaparición de Fabricio Montesco* (México: Joaquín Mortiz, 1977), pp. 75-77.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 77.

particularista que justifique cualquier escrito de mujeres por el hecho de serlo, pues en el análisis y el placer de la lectura no hay masculino ni femenino, negro ni blanco, sino buena literatura". También le parece al mismo crítico que no se puede reivindicar la negritud, el tercermundismo, el exilio, ya que no hay "un nosotras las mujeres": hay buena y hay mala literatura y no podemos permitirnos la complacencia".<sup>65</sup>

A pesar de ello, la crítica sí reconoce la presencia de un discurso femenino. Allí tenemos la antología de Elsa de Llarena, *14 mujeres escriben cuentos* (1975);<sup>66</sup> la de Aurora Ocampo, *Cuentistas mexicanas siglo XX* (1976);<sup>67</sup> y el reciente estudio de Seymour Menton, "Las cuentistas mexicanas de la época feminista, 1970-1988", en el cual examina los cuentos de Elena Garro, Rosario Castellanos —cuyo cuento, "Lección de cocina",<sup>68</sup> nos dice, "ha llegado a ser una especie de manifiesto de la mujer intelectual"—,<sup>69</sup> Amparo Dávila, Inés Arredondo, María Luisa Mendoza, Elena Poniatowska, María Luisa Puga, Beatriz Espejo, Esther Seligson y Ethel Krauze, lista a la cual podemos añadir los nombres de Bárbara Jacobs, Cristina Pacheco y Silvia Molina, entre las numerosas mujeres que hoy cultivan el cuento en México.

Otros cuentistas, cuyas obras han aparecido recientemente, son Emiliano Pérez Cruz, Alejandro Rossi, Guillermo

---

<sup>65</sup> Cit. por Seymour Menton en "Las cuentistas mexicanas en la época feminista, 1970-1988", en *Hispania* (mayo de 1990), vol. 73, núm. 2. Véase Seymour Menton, *Narrativa mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)* (Tlaxcala: UAT/UAP, 1991), p. 132.

<sup>66</sup> *14 mujeres escriben cuento*, sel. y pres. de Elsa de Llarena (México: Federación Editorial Mexicana, 1975).

<sup>67</sup> *Cuentistas mexicanas siglo XX*, antología, introd. y notas de Aurora M. Ocampo (México: UNAM, 1976).

<sup>68</sup> Rosario Castellanos, *Álbum de familia* (México: Joaquín Mortiz, 1988), pp. 7-22.

<sup>69</sup> Menton, *Narrativa mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*, p. 134.

Samperio, Felipe Garrido, Bernardo Ruiz, Óscar de la Borbolla, Juan Villoro, Francisco Hinojosa, Daniel Sada, Álvaro Uribe y Eugenio Aguirre, entre otros.<sup>70</sup> El cuento “1985”, de la colección *Tiempo transcurrido* (1986),<sup>71</sup> de Juan Villoro, es representativo de la nueva tendencia narrativa que estructura el relato en torno a las últimas manifestaciones de la cultura de consumo, que, valiéndose de los *mass-media*, convierte a las personas en autómatas, producto de la excesiva mecanización de la vida cotidiana: el personaje “Había visto tanta televisión que la realidad le pareció opaca, deslavada”,<sup>72</sup> y con razón, ya que vive rodeado de objetos mecánicos. A Richi, lo único que le interesa es poder escuchar dieciséis horas seguidas de rock en vivo. Para él, “Una casa sin antena parabólica revelaba una aturdida realidad: o sus habitantes eran ciegos o no tenían dinero”.<sup>73</sup>

Hay que tener presente, sin embargo, que no todos los escritores que aparecen después del ocaso de la vanguardia son posmodernos, y aun dentro del mismo escritor se da el caso de que no todas sus obras son consideradas como posmodernas. Esto, por supuesto, es natural, ya que algunos no aceptan la nueva estética y otros han cambiado en sus últimas producciones. Ese es, aparentemente, el caso de Carlos Fuentes, cuyas novelas anteriores a *Cambio de piel* (1967)<sup>74</sup> no son consideradas como posmodernas por el crítico Brian

---

<sup>70</sup> Para un estudio de la más reciente generación de cuentistas mexicanos, consúltese el artículo de Lauro Zavala A., “El nuevo cuento mexicano, 1979-1988”, en *Revista Iberoamericana* (Pennsylvania, Universidad de Pittsburg, julio-diciembre de 1989), vol. 55, núms. 148-149, pp. 771-782.

<sup>71</sup> Juan Villoro, *Tiempo transcurrido (Crónicas imaginarias)* (México: FCE, 1999), pp. 92-96.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>74</sup> Carlos Fuentes, *Cambio de piel* (México: Joaquín Mortiz, 1967).



McHale, autor del libro *Postmodernist Fiction*.<sup>75</sup> Esto se debe a que, para McHale, el cambio se encuentra en el énfasis que, en la narrativa de la modernidad, se daba a la epistemología, esto es, a lo que podamos saber de los mundos creados y, en la posmodernidad, a la ontología, o sea, la naturaleza de esos mismos mundos y las relaciones entre sí.

En fin, se podría decir que los cuentistas mexicanos, desde el posmodernismo hasta el presente, se adelantan a su época, puesto que durante el posmodernismo y el vanguardismo ya encontramos algunas de las características que hoy asociamos a la literatura posmoderna; y tal vez en algunos de los cuentos de los últimos cuentistas ya se encuentren los gérmenes de lo que será el cuento del futuro. Sólo me falta agregar que el presente estudio, escrito especialmente para este Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano,<sup>76</sup> aquí, en Tlaxcala, no es definitivo, no es la última palabra. Estoy seguro que muy pronto contaremos con trabajos sobre el cuento mexicano de la posmodernidad mucho más amplios y más bien enfocados que la presente tentativa de rastrear sus orígenes.

---

<sup>75</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (Nueva York y Londres: Methuen, 1987), p. 16.

<sup>76</sup> Se refiere Luis Leal al Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano que, desde 1989, y hasta 2004, organizaba la Universidad Autónoma de Tlaxcala.



## REALISMO E IMAGINACIÓN<sup>1</sup>

*Edmundo Valadés*

Los grandes cuentistas latinoamericanos se fraguan en el siglo XX. Más copia o reflejo de otras literaturas, endeble en su técnica, sin elaboración estilística, sin profundidad psicológica, sin rescatar el lenguaje propio por sumisión al español peninsular, encorsetado en un localismo superficial que le coarta perspectivas, moralista o tendiendo al cuadro de costumbres, anecdótico las más de las veces, oprimido por pudibundeces o represiones tradicionales, detenido en la periferia de una realidad política y social imprevista, inquieta y convulsiva, apenas bordeando un ruralismo que cae en lo pintoresco, el cuento latinoamericano del siglo XIX resbala en ingenuidades, carece de perspicacia, es iterable y no funde una originalidad creadora.

Los cuentistas de esa centuria, aun los mejor dotados, empezaban a “escrutar un mundo y una naturaleza que, a menudo, ahogaban a los personajes”; son víctimas de las eventualidades del atraso o la confusión política, del aislamiento cultural y de la falta de estímulos y de difusión. Sólo escasos autores redondean una obra imperecedera y uno que otro son apenas los relatos antologables o memorables. No hay menosprecio en estos juicios. Quienes ensayaron el cuento distraje-

---

<sup>1</sup> Véase Edmundo Valadés y otros, *Cuento contigo (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1993), pp. 1-7.

ron vocaciones en las luchas políticas, en el periodismo o en ganarse la vida con desventaja. Pero por esa narrativa breve del siglo pasado, pese a sus inevitables carencias, se transmiten costumbres o matices de la época y es parte indispensable de nuestra tradición literaria para comprender el desarrollo de nuestras letras, umbilicalmente atadas a la tardía transformación material y política y al largo proceso para que adviniera una modernidad emparentada con la universal, a veces ahora adelante de ella.

En las primeras décadas del siglo XX, ya el cuento latinoamericano iniciará un despegue hacia formas superadas. Pasará antes cierta posma vernácula o regionalista. (“El cuento, en América, respira con la tierra y esa a veces es su virtud y a veces ¡ay! su pobreza. El cuento, en general, ha sido el pueblo y el paisaje, la humilde costumbre de un lugar escondido. El cuento ha sido provinciano”, ha de exclamar el antologador colombiano Daniel Arango.) En una etapa proliferará su uso como testimonio de acusación o protesta, al colarse en él los impactos de las evidencias inocultables de una demora social y política; el prolongado e irritante espectáculo de peones, indios y obreros esclavizados; y la carga de feroces dictaduras, casi siempre patrocinadas por un imperialismo voraz y su cauda de intervenciones, endemias malignas no extirpadas aún. Parece que la toma de conciencia sobre injusticias abominables, que asumen proporciones siniestras y plurales en Latinoamérica durante esos años, y la militancia de escritores en movimientos sociales y políticos encuentran en el relato vías de escape para la denuncia o la formulación del documento requisitorio. La indignación del cuentista ante una realidad que supura opresiones, violencias, expoliaciones, rebajando la dignidad humana, recurre a exhibirlas. Con los descuidos formales de que adolece, esa propensión cumple una buena tarea: difundir aspectos sociales de la época y probar

identidades y afinidades latinoamericanas. Es una descarnadura útil, así sobrada de denuedo social sea menor el creativo. Amplio es también el repertorio de quienes, en lo que prosigue una corriente, tratan de encarar o sondear la vida precaria del indígena. Dramas y sucesos que sacuden o hieren a Latinoamérica suscitarán otros ciclos determinados, como la Revolución Mexicana, que generará copiosa narrativa.

La evolución del cuento mexicano se inscribe en esta panorámica; y así afloran ciertas similitudes temáticas, se recogerán particularidades específicas. La narrativa en México fluirá en este siglo desde varias vertientes, de las que señalo algunas, que irán fecundando, desde luego, la toma de conciencia de un idioma propio y la inventiva creadora entre realismo e imaginación: la llamada novela de la revolución, el grupo de los Contemporáneos y la presencia de un Julio Torri, un Efrén Hernández o de un poeta como Ramón López Velarde, incitador mayor de la busca de novedades expresivas, que serán valiosa experiencia para los prosistas. Es la Revolución Mexicana, andando en campaña militar, la que propicia matices de un vocabulario que dará aire a la represión puritana que impedía el traslado del habla coloquial, derramándose la libertad lingüística, en giros o vocablos maliciosos, intencionados, broncos, violentos, que circularán gozosamente por el país, imponiendo formas populares que retomarán los escritores alertas a ellas. Si el grupo de los Contemporáneos soslayó el cuento, con la casi excepción del poeta Enrique González Rojo, que dejó algunos rescatables, el manejo de la poesía y la prosa, en manos de ese grupo, cuyo signo fue la curiosidad y la crítica, es importante en la narrativa mexicana, incitada a la conquista de la forma escrita. La obra de Salvador Novo, por ejemplo, caudaloso escritor y extraordinario forjador de crónicas, será ejemplo y lección de un lenguaje intencionado, de inagotable agudeza en el uso de modismos.

Con dos libros editados en el espacio de veintitrés años, *Ensayos y poemas* (1917) y *De fusilamientos* (1940),<sup>2</sup> Julio Torri permanecerá en la literatura mexicana como maestro de la ironía concisa, esgrimido el español sabia y certeramente, con filis de sutil humorismo y una gracia finísima, despertándole impecables texturas, para ser un innovador, un artífice de la prosa en castellano. Torri estrena, en la literatura hispanoamericana, la novedad del texto breve, burilado con ingenio, donaire y fantasía, iniciando una influencia que crecerá muchos años después y que se hará sentir, visiblemente, en la generación de los escritores jóvenes que, por 1950, lo redescubre, lo revaloriza con más atento ojo crítico, prefigurando a algunos de ellos o enriqueciéndolos con el ejemplo de la pureza y perfección de sus apretados textos,<sup>3</sup> en los que “ninguna palabra estuvo de más”.

Efrén Hernández suscitó sorpresa, allá por 1928, por el contraste y singularidad de la suya, con la prosa entonces en boga, la de los novelistas de la revolución y la de los Contemporáneos, con un texto, *Tachas*,<sup>4</sup> por su estilo y temperatura inesperados, y que con otros suyos posteriores, en divagaciones e inquisiciones curiosas, tramadas alrededor de lo nimio, pareciera contemplar su entorno en sus zonas menos advertidas: la visión de una zona leve, precaria, de mínimos personajes, forjados por quien, en lugar de ser atraído por el sonido y la furia de la vida, prefirió captar el ángulo cándido, inocente, que resta entre los seres humanos.

---

<sup>2</sup> Julio Torri, *Tres libros. Ensayos y poemas / De fusilamientos / Prosas dispersas* (México: FCE, 1964).

<sup>3</sup> Véase, respecto a este punto, a Vicente Quirarte, “Los buenos herederos de Julio Torri”, en David Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1990), pp. 119-130.

<sup>4</sup> Efrén Hernández, *Obras*, nota prel. de Alí Chumacero, bibl. de Efrén Hernández por Luis Mario Schneider (México: FCE, 1965), pp. 277-281.

La década de los cincuenta es decisiva para la modernización del cuento en México. En esos diez años prolifera la narración breve, con dos hitos decisivos: la aparición de dos escritores cuyos libros tendrán impactos incalculables en la creación cuentística: Juan Rulfo y Juan José Arreola. Pero antecediéndolos y luego simultáneo a ellos, hay otra figura clave: José Revueltas. Con un inicial libro de cuentos, *Dios en la tierra* (1944), que madurará, en 1960, con *Dormir en tierra*, y luego, en 1974, con *Material de los sueños*,<sup>5</sup> José Revueltas tendrá una repercusión considerable en la conformación del cuento mexicano, al que le aporta gran densidad dramática, con una prosa como bisturí para hender en almas torturadas o alucinadas, de seres en conflicto, sometidos existencialmente a cumplir expiaciones infamantes, si no poseídos de un odio infinito, tan insaciable como la pasión amorosa, y constreñidos a revelar su más íntima identidad, su verdad más secreta, a tirar máscaras, a descubrir zonas deplorables de la condición humana, el territorio de la cizaña y el mal, como fruto de la maldición bíblica, manejando un estilo alargado, admonitorio, en el cual el adjetivo relampaguea oprobios, cóleras y resentimientos extremos.

Juan Rulfo emerge, en 1953, como creador de una cuentística sorprendente, que impone una originalidad excepcional, su culminación estética, al prolongado ciclo rural. Cuentística de precípua malicia y belleza idiomáticas, donde el lenguaje o los modismos campiranos, con verbos y acepciones particulares, son retomados para sustanciar una intención que funde, con la socarronería, imágenes nuevas, “orozquianas, para reflejar el alma mexicana en lo más hondo de sus atavismos”.

---

<sup>5</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra* (México: Eds. El Insurgente, 1944). *Dormir en tierra* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960). *Material de los sueños* (México: ERA, 1974).

La vida de sus personajes, siempre acosada por la violencia y la muerte, parece no tener principio ni fin y es en ellos como un recordar que se confunde entre sueño y realidad, pues el tiempo es siempre impreciso y vaga su noción temporal. Y esa vida transcurre o ha transcurrido en paisajes sin límite ni ubicación; es una geografía seca, sin agua, a veces fantasmal, destinada a desmoronarse irremisiblemente. Buena parte de los cuentos de Rulfo son antologables, por la inolvidable destreza con que han sido armados, en una conjunción ejemplar de historias, personajes, estructuras, ambientes, idioma y estilo. Hay en ellos un arte preciso para narrar, para reinventar un mundo que al mismo tiempo nos es familiar y desconocido: el drama sin interrupción, de gran espacio en México, en el que han perdurado la explotación humana, el despojo alrededor de la tierra y su posesión, desde la Conquista a nuestros días.

La obra de Rulfo lo sitúa como un gran poeta trágico, como un gran narrador de las pasiones, entre el amor y el odio, la violencia y la muerte, donde impera el fanatismo, la ignorancia, la injusticia. Extrayendo del mundo campirano de México temas intemporales, los inserta en la literatura con tal originalidad, arte y maestría, que se vuelve, como en los clásicos, novedad permanente.

El toque que le da Juan José Arreola a la narrativa mexicana es el de una gracia superior, con el manejo sabio y malicioso del idioma, enriqueciendo la veta abierta por Torri, y que lo convierten en uno de los grandes alborozos de nuestra literatura o, quizás, en su gran alborozo. Creador de ingeniosos y perfectos textos, en ellos confluyen una inventiva variada y una fabulación admirable, en las que aletean un deleitoso aire burlón y un juguetón humorismo, que a veces tiende a irónica porfía: la burla al frustrado empeño masculino por arribar a la mujer ensoñada o al reclamo porque su gozo lleva al infierno de la trampa mortal que, al cautivar, esclaviza y duele.



Maestro de la prosa, Arreola es uno de los puntales de la narrativa que se prolongará de la suya.

En esa década, la de los cincuenta, que merece estudio especial, el cuento mexicano se multiplica, se diversifica y amplía su temática y estilística, con rupturas en que jugarán la recreación de lo introspectivo, el conflicto de la pareja, el amor y el desamor, el sexo, el erotismo, el barrio, la ruptura familiar, el aislamiento individual, la enajenación que causa la sociedad de consumo, la violencia urbana y todo lo que afecta la vida en una sociedad mal organizada, recreados por una generación en la que florece la presencia de los narradores, muy escasa anteriormente.

Resaltarán de esa década Elena Garro, Carlos Fuentes, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, José Emilio Pacheco, Ricardo Garibay, Eraclio Zepeda, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Juan García Ponce, José de la Colina, Ramón Rubín, Salvador Elizondo, Emilio Carballido, entre otros que enriquecen la dimensión, la estructura y el interés del cuento mexicano, coincidiendo en mucho en el juego creador de la imaginación, en la inventiva, tendiendo más hacia la exploración del interior del ser humano que hacia su exterior; más a su circunstancia íntima, a su capacidad de fantasía, dejando atrás el mero traslado de la realidad, o recreándolo ahora en sus expresiones más descarnadas, a veces brutales, como signos de sistemas opresivos y de profundas e injustas desigualdades sociales. La sensualidad, el deseo, el erotismo son constantes en la actual cuentística, que desnuda, despliega, detalla el acto amoroso, como afirmación o búsqueda de una liberación vital y por primera vez desde la propia sensibilidad de la mujer, a través de sus cuentistas.

La irrupción tumultuosa de los jóvenes se desata después de 1968, año que establece un parteaguas en la vida mexicana y que se extiende, en un proceso simultáneo a la narrativa,

en una corriente llamada de “la onda”, cuyos pioneros serán Parménides García Saldaña y José Agustín, quienes instauran una temática centrada en los cambios radicales que sufre la relación familiar y en la deshumanización urbana y sus efectos sobre jóvenes, primero de clase media, reflejando sus nuevos hábitos, mentalidad y reacciones contra las normas tradicionales, lanzados a un cierto nihilismo que les estimula la droga y el rock y que condiciona incluso su vestimenta, apelando a una jerga, entremezclada de caló, procedente de la delincuencia, y de anglicismos, con la reinención en significados de palabras usuales; una especie de subdialecto irrespetuoso, burlón, defensivo, en mucho monosilábico, que será su santo y seña, modo de hablar acuñador de vocablos que ingresarán al español hablado en México y que matizará múltiples cuentos de quienes, posteriormente, se remitirán a los adolescentes del barrio marginado. Sus temas incidirán en la desintegración familiar, con el añadido de la violencia urbana, la represión policiaca, el desvalimiento de quienes organizan bandas delictivas ante una sociedad que no les abre las puertas y los acosa y los proscribire. La cuentística mexicana reciente está, en parte, habitada por chavos y chavas que, como se ha dicho, por la libérrima y abierta relación amorosa que imponen, han “democratizado el sexo”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Carlos Monsiváis, “El cuento en México 1934-1984”, en *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*, sel. y pres. de Carlos Monsiváis (México: Cal y Arena, 1989), p. 28.

## UN CUENTO DE NUNCA ACABAR: LOS CUENTISTAS<sup>1</sup>

*Henrique González Casanova*

Estos años el país ha crecido y se ha desarrollado, pero se ha desarrollado y ha crecido de una manera que no sólo no es homogénea, sino que subraya las desigualdades. Lo mismo ha pasado con la cultura que con la economía; y dentro de la cultura, la literatura ha sufrido un proceso semejante. Hay ahora más escritores que en 1953; hay más publicaciones; ya no se puede definir al escritor mexicano porque no escribe. Escribe y publica; a veces, da incluso la impresión de que publica demasiado. En estas circunstancias, hacer el resumen de lo que ha pasado con un género literario como el cuento, favorecido por la gente del oficio, por los aspirantes y por los aficionados, sería una tarea que exigiría una labor tal vez inútil o, al menos, desproporcionada. Más que hablar del cuento habrá que hablar de los cuentistas, tomando por tales a quienes han publicado libros, y lo hacen con propósitos profesionales.

Quien quisiera estudiar el cuento entre sí, prescindiendo de los cuentistas, o viéndolos como accidentes inevitables de aquél, tendrá que leer una multitud de páginas de papel periódico. El suplemento literario de *El Nacional* publica, desde que se fundó, un cuento cada domingo, a veces dos; quizá alguna

---

<sup>1</sup> Véase *La Cultura en México* (México, *Siempre!*, 17 de julio de 1963), núm. 74, pp. xvi-xviii.

vez no lo haga, pero se puede calcular, sin temor a exagerar, que en los últimos diez años se hayan publicado en ese solo periódico no menos de quinientos cuentos. *México en la cultura*, dominical literario de *Novedades*, y el *Diorama de la cultura*, de *Excélsior*, bien pueden haber publicado, en el mismo lapso, cosa de ochocientos cuentos, entre ambos. Otros periódicos han concurrido a esa tarea en forma menos asidua, pero habría que contar con ellos en el caso de hacer un verdadero examen del cuento.

A los periódicos habría que añadir las revistas. Si sólo tomamos en cuenta las que aún se publican con regularidad periódica y las que aspiran a hacerlo así, tendríamos que contar la bimestral *Cuadernos americanos*, la revista *Universidad de México*, *La Palabra y el Hombre*, de la Universidad Veracruzana, *Los cuadernos del viento*, *El rehilete*, la *Revista mexicana de literatura*, *Ábside*, *Letras potosinas*. Habría que asomarse también a otras revistas universitarias, de Yucatán, Guanajuato, Nuevo León, y aún a varias de índole comercial e informativa. El trabajo requeriría un amplio equipo de investigadores y lectores. Los anuarios del cuento publicados por el Instituto Nacional de Bellas Artes, las reseñas y apreciaciones que hacen los periodistas que informan sobre la literatura, la propia crítica, que aún se ejerce de manera irregular en la República, no serían un tamiz suficientemente confiable para prescindir de la lectura directa de todo el material de cuentos publicado en esas revistas. A ellas habría que añadir las que han nacido y muerto —o las que murieron habiendo nacido antes— en ese periodo de diez años.

Nuestra literatura se desarrolla en un proceso que podríamos llamar natural; y en él sobreviven los más fuertes; se destacan los escritores más perseverantes —¿no es una de las características de todo escritor la perseverancia?—, aunque no siempre figuren entre ellos quienes, al iniciarse, fueron consi-

derados promesas de las que había más que esperar. El libro —los libros fuera tal vez mejor decir— es la prueba mejor de que un escritor es de los fuertes. A los libros de cuentos, pues, habrá que ir para ver quiénes son los cuentistas.

Aun en ese caso, lo que hay que leer es mucho, si no se ha ido leyendo al compás de los años. En estos últimos diez, no se puede decir ya que no haya dónde publicar lo que se escribe. Se publica todo. El riesgo está precisamente en eso: el editor ya no es, como antes, un seleccionador; es un promotor interesado en dar a conocer nuevos valores, en hacer que se vendan los libros de los ya consagrados. Bastaría revisar el *Boletín Bibliográfico Mexicano*, de la Editorial Porrúa, para advertir, a vuelo de ojos, que, en los últimos diez años, si se ha publicado un centenar de libros de cuentos, es poco; la mayoría de ellos son de autores mexicanos, o de españoles y americanos residentes en México; los menos son de extranjeros. Y no cuento entre estos libros las traducciones de autores clásicos y modernos, que, por lo demás, en México son relativamente escasas; la mayoría de los cuentistas que escriben en lenguas extrañas son dados a conocer al público mexicano por las editoriales argentinas y españolas, sea que se trate de clásicos o modernos.

La distribución de la riqueza literaria es desigual y es injusta en México. Los procesos para alcanzarla no son suficientes, a pesar de la escuela —primaria, secundaria, preparatoria, profesional—; en México, no se enseña a escribir y no se enseña a leer. La escuela que cumple mejor esas funciones —la primaria— es una oportunidad que no alcanzan cientos de miles de niños; muchos de quienes la tienen sólo la disfrutan por un lapso de dos, tres años, pero quienes la gozan completa y tienen la más escasa oportunidad de concurrir a otros ciclos escolares no aprenden mucho más porque se les enseñe metódicamente del arte de leer y del arte de escribir. Tal vez se pueda decir que, entre más se avanza en los ciclos escolares, más desaliento

se encuentra para la cultura escrita; más se entra en el proceso oral de transmisión de los conocimientos. Y esto no es exclusivo de las carreras no literarias. La actitud pasiva del estudiante se fomenta en todos los ciclos de la enseñanza: debe asistir a las clases a oír al profesor; no tiene tiempo para ir a las bibliotecas, para estudiar en los libros, para demostrar sus conocimientos por escrito. En estas condiciones, la mayoría de quienes aspiran en México a ser escritores, todavía hoy, son desertores de la educación escolar; lo más grave del caso es que la afición no se transforma con frecuencia en oficio; los obstáculos que hay que vencer son múltiples, y rara vez los puede vencer una persona por sí sola, como quien dice, fuera de medio. Todo escritor que lo es de veras fabrica sus propias armas, pero en nuestro país esas armas hay que templarlas sin fuego, y hay que probarlas con demasiada frecuencia con remedos de armas. De aquí el que se piense, a veces, que se tienen, sin haberlas.

El escritor profesional tiene que vencer en México no sólo graves problemas de mercado y terribles ausencias o lagunas escolares. Es hijo de un país cuya memoria de sí es aún insuficiente; la tela de Penélope con que nos ha comparado Fernando Benítez se manifiesta en la literatura por un menosprecio contumaz e ignorante de la obra de los escritores que nos han precedido; quienes vencen ese desprecio, quienes se deciden a leerlos y estudiarlos son raros; más raros son quienes comprenden a los escritores pasados y los aprecian —no en el sentido de exaltarlos, sino en el de saber su valor. Así, el escritor profesional se ve con frecuencia a la deriva de la moda extranjera, para tener conciencia de cuyo pasado no está mejor preparado las más de las veces de lo que está para comprender su pasado nacional mediato e inmediato. Todos esos obstáculos exigen proezas sin fatiga, pero hacen muchas veces que el escritor sea un sujeto confuso respecto a sus propósitos y respecto a los métodos e instrumentos que se requieren para cumplirlos.

Todo eso hace de los lectores mexicanos —y los escritores lo son y lo deben ser— unos lectores peculiarmente injustos y, por consiguiente, unos lectores que exigen ante todo, frente a la literatura y a los críticos, que se haga justicia. Tarea que, además de ser imposible, es impropia de los críticos; pero éstos acceden con frecuencia a la demanda, y la antología se convierte en muestrario, y el ensayo en información preceptiva. La injusticia es inevitable, porque las varas de medio son distintas siempre, porque frecuentemente las perdemos y las sustituimos por otras. Vistos a distintas luces, los mismos escritores pueden ser buenos o malos. Además, los lectores de literatura no tienen por qué no compartir la ansiedad de ser nacional; y de la misma manera que hay otras manifestaciones públicas de esa ansiedad —porque no somos, de acuerdo con los paradigmas encarecidos por la ilusión—, en la literatura se manifiesta la irritada demanda de que los escritores sean buenos, a como dé lugar y desde cualquier punto que se les mire; implícitamente, tal es lo que se les exige cuando, de la manera más arbitraria, se les considera con categorías ajenas a los propósitos visibles, en lo concreto de sus propias obras. Hay, en la mayoría de los lectores —de los profesionales, en particular—, una confusión de anhelos que los lleva a confundir géneros, estilos, tendencias, circunstancias y fines de la obra literaria de los demás, y en particular de sus contemporáneos. La ideología declarada se antepone con frecuencia al juicio que se pueda desprender de la obra de arte y los métodos con que ésta se lleva a cabo, con frecuencia, se pasan por alto, limitándose a calificarla, en sus aspectos más evidentes, por tal o cual influjo literario que en ella se advierta. Hay en esto una especie de terror común a la cultura y, por consiguiente, a lo objetivo. Los propios escritores, que preconizan el realismo, están con frecuencia cargados de idealismo; quieren arrancar de sí mismos y no del mundo que miran, si lo miran.

En semejantes condiciones, la crítica se cohibe, cuando llega a producirse; por lo general lo hace tarde; sin embargo, no es posible negar que hay, actualmente, una más rápida respuesta frente a la obra literaria, pero todavía ésta se da más en la conversación que en el escrito oportuno; la opinión se va formando de una manera social e imprevista; el comentario de una conversación a otra va despertando un mayor o menor interés, casi siempre apasionado, por tal o cual autor, más que por sus obras.

Este procedimiento es el que va destacando de manera paulatina los valores literarios, pero éstos se ligan tanto a las personas de los autores que no es raro que, perdida la simpatía personal hacia el autor, se olvide el valor de su obra. El caso contrario es aún más frecuente. Lo que no quiere decir, ni mucho menos, que la simpatía hacia la persona pueda provocarse originalmente por la simpatía que despierta la obra. El hecho complica aún más las cosas porque la obra, independientemente del autor, puede proseguir su influencia dentro de ciertos límites solamente; me refiero por supuesto al ambiente en que transcurre la vida literaria.

La década que sirve de límite a esta crónica se inicia con la poderosa llamada de atención que representaron los libros de Juan José Arreola, Francisco Rojas González y Juan Rulfo. El primero, con su *Varia invención*,<sup>2</sup> restableció una tradición olvidada, casi al mismo tiempo que creaba los temas y modos comunes de escribir, contagiado por los mejores escritores de América y Europa, todos ellos ligados con una tendencia imaginativa, fantástica, humorística: Borges, Schwob, Kafka. Pero como sustrato se hallaban las resonancias de los cuentistas clásicos: Poe, Maupassant, Chejov; y a su lenguaje, no eran ajenos los hechos literarios de Nervo, Urbina, Reyes, Silva y

---

<sup>2</sup> Juan José Arreola, *Varia invención* (México: FCE, 1949).



Aceves, Torri, López Velarde; como no era ajena a su contemplación creadora la circunstancia mexicana del campo, de la moral provinciana, de los afanes cosmopolitas de la gran ciudad. Todos esos factores, combinados por una pericia extraña, dieron un fruto deslumbrante.

Su obra fue un llamado a la conciencia literaria y a la renovación; quien quiera advertirlo podría ver con facilidad el uso de un método que calaba en lo profundo de la conciencia, que arrancaba máscaras, que acariciaba la expresión como camino único para alumbrar el contenido de la vida, imitada por procesos realistas o simbólicos. A este cuentista debe toda la generación actual de escritores mexicanos un influjo poderoso y, en más de un caso, honestas, generosas lecciones del arte de escribir.

El jalisciense Francisco Rojas González —¿será necesario aclarar que lo era, cuando Rulfo y Arreola también lo son?— llevó también, en los años inmediatos anteriores a esta década, un pequeño libro a la colección Letras Mexicanas; con él, llegó a su perfección un intento largamente ensayado en los años precedentes por muchos que se sintieron llamados: el de los cuentos basados en la experiencia indígena, folklórica, etnográfica, social, de transculturación. Hay, en esos cuentos de *El diosero*,<sup>3</sup> un conocimiento avalado por varios lustros de investigación antropológica y etnográfica, personalmente cumplida por Rojas González; hay una gracia fina, una sonrisa tierna ante el dolor de unos seres frágiles, casi siempre ofendidos; hay un lenguaje idóneo y hábil, verosímil en su afán realista, logrado en su propósito literario. Todo eso hizo que ese libro pusiera un punto y aparte a la búsqueda por ese camino; quien quiera hacer algo más, tendrá que hacer algo mejor que *El diosero*. Hasta ahora no se ha podido.

---

<sup>3</sup> Francisco Rojas González, *El diosero* (México: FCE, 1952).

Otro extremo de innovación literaria fue el que significó *El llano en llamas*,<sup>4</sup> de Juan Rulfo, que, con Arreola, constituye, según Emmanuel Carballo, la pareja inevitable, Scila y Caribdis, del cuento mexicano. Si la brillantez de Arreola sacudió a los lectores, la profundidad de Rulfo los conmovió. Sus temas estaban dentro de la tradición que Rojas González llevó a la culminación; su forma y su estilo, no. El hombre del campo mexicano deja de verse en esas páginas como indígena con características y categorías peculiares; pasa a ser sencillamente otro hombre, inédito acaso, pero con cuyas pasiones y sentimientos es imposible no identificarse. Los indios han dejado de ser paisaje en los cuentos de Rulfo; son gente sencilla y complicada. La astucia de Rulfo como escritor le ha servido para ver el interior de los hombres; el rumor de la leyenda mexicana, las medias voces y el cuchicheo de las gentes humildes dan lugar a un lenguaje portentoso, inusitado en nuestras letras, que durante años se afanaron por captarlo. Arraigado por completo en nuestras letras —es posible establecer símiles, por ejemplo, con los cuentos de Othón— y en los temas de lo que por lo común se considera más representativo de nuestra patria, Rulfo no es ajeno a la cultura universal y ha aprendido de los escritores modernos, como Faulkner, lecciones que sus páginas han comunicado a la prosa mexicana, de una manera perdurable.

La personalidad de Rulfo y de Arreola se sintió con tanta fuerza que Emmanuel Carballo, en una antología del cuento mexicano moderno, publicada en esta década,<sup>5</sup> y en otros ensayos y discursos, insistió, con acierto, en mostrarlos como representantes de las dos corrientes más visibles de nuestra literatura. Pero había otras tendencias, viejas y nuevas. Una de ellas,

---

<sup>4</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1953).

<sup>5</sup> *Cuentistas mexicanos modernos*, sel. y pról. de Emmanuel Carballo (México: Libro-Mex, 1956), 2 t.

culminación, como en el caso de Francisco Rojas González, de esfuerzos pasados, es la que representa Gastón García Cantú con *Los falsos rumores*,<sup>6</sup> sátira festiva y tétrica, en sus cuentos más singulares, de las costumbres políticas mexicanas. Como en el caso de Rojas González, en el de García Cantú la capacidad de oír y mirar se ve acompañada de un lenguaje eficaz y noble. Es el contemplador de un espectáculo que le produce lágrimas y risas sarcásticas; que lo hace sonreír y que, a veces, lo lleva al ensimismamiento y a la remembranza, y mediante ellos, a la niñez azorada del mundo. Su libro es otro punto y aparte a otro capítulo de la literatura mexicana.

No es de extrañar que, por estos años, la actividad editorial mexicana haya abierto, en mayor medida que en las anteriores, oportunidades sistemáticas a la publicación de obras literarias: el campo ha sido más cultivado. Abrió brecha, en ese sentido, *Los presentes*, que, por momentos, pareció un acto de prestidigitación que hacía salir escritores en vez de conejos, y que los hacía aflorar de ninguna parte, ni siquiera de un sombrero; la costumbre de leer revistas juveniles y estudiantiles no es aún común en nuestro medio: hace diez años lo era menos; pero cuando Carlos Fuentes publicó su primer libro, *Los días enmascarados*,<sup>7</sup> se pudo advertir que aparecía un nuevo escritor, original y resuelto. En torno a su libro, se produjo una de esas polémicas violentas que, de cuando en vez, sacuden a nuestra literatura. Estaba escrito con una imaginación infatigable, que lo mismo se remitía a los asuntos prehispánicos, para hacerlos fantásticos y actuales, que a los temas históricos de nuestro siglo XIX, en nuevo paseo de fantasmas —más íntimo, aunque más dislocado que el de las imágenes de

---

<sup>6</sup> Gastón García Cantú, *Los falsos rumores* (México: FCE, 1955).

<sup>7</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Los Presentes, 1954).

Fernández Ledesma—, que a los temas parientes de la ciencia fingida y la sátira política lindante con el ensayo. Era un libro alimentado en lecturas extranjeras y en vivencias mexicanas; era un libro raro y distinto; y además era un libro que tocaba el tema de la guerra fría con una tercera posición. Su lectura suscitó admiración, esperanzas, envidias y rencores. Ahora, tal vez interese más a muchos, si no en vista de las novelas —que han dado la razón a quienes advirtieron en *Los días enmascarados* el nacimiento de un nuevo y poderoso escritor—, sí en virtud de sus artículos políticos, que han dado más de un gusto a quienes se escandalizaron en aquel entonces.

No sólo en el camino de la fantasía se fue haciendo más diversa la búsqueda de los cuentistas mexicanos, también el realismo poético y el realismo objetivo, que se acercó a campos domésticos y dejó un poco los públicos, fueron cada vez más propicios a la diversidad. El realismo condujo a veces a lo inverosímil. Así le pasó a Alberto Bonifaz Nuño, con su novela *La cruz del Sureste*,<sup>8</sup> aunque no le haya sucedido con sus hermosos cuentos del *Juego de espejos*,<sup>9</sup> donde, en cambio, se alcanza a ver su asedio a la novela breve, que él y otros escritores empiezan a arraigar en nuestras letras. La fantasía, por su parte, llevó a Guadalupe Dueñas a crear un mundo portentoso en su pequeño y estremecedor libro de cuentos titulado *Tiene la noche un árbol*,<sup>10</sup> lleno de símbolos y experiencias mexicanos, descubrimiento de intimidades chocarreras y dramáticas, fantasía pura, emanada de lo acostumbrado; cruel y graciosa, la autora está en esta tradición mexicana que hace ridícula y alegre la muerte, sólo para presentárnosla, al fin y al cabo,

---

<sup>8</sup> Alberto Bonifaz Nuño, *La cruz del Sureste* (México: FCE, 1954).

<sup>9</sup> Alberto Bonifaz Nuño, *Juego de espejos* (México: Imprenta Universitaria, 1959).

<sup>10</sup> Guadalupe Dueñas, *Tiene la noche un árbol* (México: FCE, 1958).

más sombría. El lenguaje popular, sus matices y los hechos que lo producen, sometidos a un estudio incesante por Luis Córdova, lo han conducido hasta *La sirena precisa*,<sup>11</sup> cuyas páginas son ya inevitables para cualquier escritor que desee avanzar en el manejo literario —poético, cierto y eficaz— del habla de los mexicanos. En el mismo sentido, es valioso el esfuerzo de Edmundo Valadés, que alcanza varias dimensiones, imprevistas en cada cuento de *La muerte tiene permiso*,<sup>12</sup> al abrir y cerrar puertas a lo viejo y a lo nuevo, en tentativas que no alcanzan siempre a madurar, pero que señalan rumbos, como el que sigue Jorge López Páez, nuevo cuentista, inusitado a fuerza de acercarse, con timidez que lo lleva a la audacia, a las emociones más íntimas, aunque sean también más triviales, de la gente que ha conocido a través de sí mismo y de observar su conducta en las situaciones más nimias de la vida diaria en que se mueve, y desprender de ellas, sin embargo, capítulos de su vida recóndita. Valadés, sustraído a la literatura por afanes múltiples de su actividad periodística, le es a pesar de todo fiel, y con su mirada experta abre a los cuentistas nuevos veneros. Es ya, como López Páez, un cuentista de la gente de la ciudad contemporánea, aunque no haya renunciado del todo a incidir en la búsqueda del mundo de los campesinos.

Amparo Dávila representa en el cuento a quienes han optado, siguiendo ciertos pasos de Arreola, por hacer objetos preciosos; representa también, con Carmen Rosenzweig, Guadalupe Dueñas, María Lombardo de Caso, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Ema Dolujanoff, Judith Martínez Ortega y otras mujeres notables, la venturosa y fecunda incursión de las mujeres de hoy a la literatura

---

<sup>11</sup> Luis Córdova, *La sirena precisa* (México: Imprenta Universitaria, 1960).

<sup>12</sup> Edmundo Valadés, *La muerte tiene permiso* (México: FCE, 1955).

mexicana, y al enriquecimiento de ésta con nuevas dimensiones de sensibilidad, vivencias y experiencias. Todas las que he mencionado han escrito cuentos; algunas son autoras de libros hermosos. María Lombardo de Caso, por ejemplo, en sus *Muñecos de niebla*,<sup>13</sup> ofrece una perspectiva nueva de las anécdotas familiares de la villa provinciana; Carmen Rosenzweig pelea con el lenguaje para poder decir, en planos simultáneos, cosas íntimas, objetivas, personales y ajenas; *El Reloj* es una bella muestra de su propósito, aún en vías de lograrse; Luisa Josefina y Rosario son, de todas ellas, las que se dedican de manera más profesional a la literatura y, por lo mismo, abarcan un campo de acción más amplio. Rosario Castellanos es la más versátil. Ha logrado firme prestigio como novelista, ensayista y poetisa. Sus cuentos son de una prosa limpia y bien organizada, y están regidos por una hermosa inteligencia de lo humano, por sencilla que sea su manifestación. Así lo prueban los relatos reunidos en *Ciudad Real*.<sup>14</sup>

Otras colecciones literarias que han dedicado varios volúmenes al cuento son la serie Ficción, de la Universidad Veracruzana, y la serie que publicó la Universidad de México, en 1959.<sup>15</sup> En ambas, han aparecido, al lado de escritores conocidos, los nuevos, de la misma manera que ha ocurrido con Letras Mexicanas. Tan sólo con los cuentos de temas indígenas, casi etnográficos, pero de innegable belleza literaria, que se han publicado en estas colecciones, se podría hacer un estudio sobre esta modalidad del género en México. Habría

---

<sup>13</sup> María Lombardo de Caso, *Muñecos de niebla* (México: Imprenta Nuevo Mundo, 1955).

<sup>14</sup> Rosario Castellanos, *Ciudad Real* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960).

<sup>15</sup> Véase la serie Imprenta Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México.

que destacar, en primer lugar, *Los hombres que dispersó la danza*,<sup>16</sup> libro famoso de Andrés Henestrosa; los *Testimonios del tecuán*,<sup>17</sup> de Francisco Salmerón, cuentan también en primera línea; y *Vinnigulasa*,<sup>18</sup> de Gabriel López Chiñas —otra versión de los cuentos de Juchitán—, que también muestra la riqueza literaria que ofrecen los cuentos indígenas para los escritores que saben las lenguas originales y conocen bien el español. El Instituto Nacional Indigenista, sin propósitos literarios, ha publicado, en estos años, algún libro y varios folletos que recogen cuentos indígenas de distintas zonas del país.

Esas colecciones han permitido reponer libros agotados, como en el famoso *Paseo de mentiras*,<sup>19</sup> de Juan de la Cabada, cuentista de la anterior generación, que, como Mauricio Magdaleno (*El ardiente verano*),<sup>20</sup> César Garizurieta, Ermilo Abreu Gómez, Antonio Castro Leal, Ramón Rubín, dio nuevos o viejos testimonios de su eficiente calidad de cuentista, sea publicando algún libro o algunos cuentos aislados en distintas revistas.

De los jóvenes, aparte de Jorge López Páez, quizá el que más publicó fue Carlos Valdés, inquieto e inquietante, con su

---

<sup>16</sup> Andrés Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza* (México: Compañía Editora Águila, 1929). *Los hombres que dispersó la danza*, pról. de Luis Cardoza y Aragón (México: Imprenta Universitaria, 1945). *Los hombres que dispersó la danza*, ilustraciones de Julio Prieto (México: Imprenta Universitaria, 1960).

<sup>17</sup> Francisco Salmerón, *Testimonios del tecuán* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960).

<sup>18</sup> Gabriel López Chiñas, *Vinnigulasa. Cuentos de Juchitán*, pról. de Rafael Heliodoro Valle (México: Ed. Neza, 1940). *Vinnigulasa. Cuentos de Juchitán* (México: Imprenta Universitaria, 1958). *Vinnigulasa. Cuentos de Juchitán* (México: Imprenta Universitaria, 1960).

<sup>19</sup> Juan de la Cabada, *Paseo de mentiras* (México: Ed. Séneca, 1940). *Paseo de mentiras* (México: Imprenta Universitaria, 1959).

<sup>20</sup> Mauricio Magdaleno, *El ardiente verano* (México: FCE, 1954).

mirada que penetra aspectos de la vida que se suelen callar y que los revela con frases agudas y concisas; que además ensaya cosas nuevas sobre lo que parecía caduco y va integrando, poco a poco, la imagen de los nuevos mexicanos, con fórmulas de imaginación y realidad, a las que no es ajena la sátira y el humor negro. Él ha preguntado, ante los cuentos de Mauricio Magdaleno: “¿Será que estamos todavía tan dentro de una etapa de violencias que el cuento y la novela no pueden librarse de ella? ¿Acaso nuestras miserias se agotan sólo en la muerte? ¿O es que todas nuestras demás tragedias no son perfectamente naturales? ¿Qué es lo que nos hace desembocar en la muerte como solución cínica y final?” Él ha intentado describirnos las demás tragedias. A veces, me lo represento como un hombre con hambre que roe un pan duro y que, con la masilla que desprende, opta por hacer muñecos de miga. Ha publicado tres libros de cuentos: *El nombre es lo de menos*, *Dos y los muertos*, *Ausencias*.<sup>21</sup> Su primera novela, *Los antepasados*,<sup>22</sup> se ha empezado a publicar en el número 31 de *Los cuadernos del viento*. En esa revista, como en *Universidad de México* y *La Palabra y el Hombre*, se han empezado a dar a conocer los más jóvenes cuentistas mexicanos. Algunos son, también, poetas y ensayistas, dramaturgos. De ellos, recuerdo con emoción los cuentos de Juan García Ponce, Homero Aridijs, José Emilio Pacheco, Angelina Muñiz Huberman, Enrique Alatorre, Gustavo Sáinz, Eduardo Lizalde, que ha publicado un libro atractivo, *La Cámara*,<sup>23</sup> donde se advierte

---

<sup>21</sup> Carlos Valdés, *El nombre es lo de menos* (México: FCE, 1961). *Dos y los muertos* (México: Imprenta Universitaria, 1960). *Ausencias* (México: Los Presentes, 1955).

<sup>22</sup> Carlos Valdés, *Los antepasados* (México: Ediciones Cuadernos del Viento, 1963).

<sup>23</sup> Eduardo Lizalde, *La Cámara* (México: Imprenta Universitaria, 1960).



una pugna constante entre su capacidad creadora y su tendencia a razonar a costas de todo y a explicarlo todo, aun lo que inventa, lo que hace que el lector, animado por la imaginación del autor, sienta, al final, una frustración y un desencanto.

Entre los jóvenes, que ya no lo son, Sergio Galindo (*Polvos de Arroz*)<sup>24</sup> y Emilio Carballido (*El norte*)<sup>25</sup> han hecho bellas novelas cortas; y el primero ha abierto nuevos planos a la perspectiva de nuestros escritores con su estilo moroso, un poco a lo Henry James, que emplea a maravilla para hablar de los objetos, los sentimientos, los actos de una mujer. En este mismo grupo cuentan también Augusto Monterroso (guatemalteco de quien no querrá prescindir nunca la literatura mexicana), autor de uno de los libros más celebrados de los últimos años, *Obras completas (y otros cuentos)*,<sup>26</sup> de humor penetrante, de esos que dan comezón a la conciencia y hacen sentir a la inteligencia por la manera —no sabría yo decir si metafísica o dialéctica— con que emplean la ironía que produce el ser humano. Es su libro uno de los actos de mayor salud que se hayan librado en estos años que han hecho gritar a tantos.

Cuentan también, en este último grupo, Arturo Souto Alabarce y José de la Colina, nacidos en España, criados en México, nuestros también, como Monterroso, mestizos del sentimiento y del lenguaje, productos de nuestra política internacional revolucionaria, de los ajustes dolorosos, de la inteligencia personal que cada quien puede hacer florecer sólo cuando se tiene una gran fuerza vital y creadora, tan grande que permite ser transterrado y hacerse de la tierra. *Ven, caballo*

---

<sup>24</sup> Sergio Galindo, *Polvos de arroz* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958).

<sup>25</sup> Emilio Carballido, *El norte* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958).

<sup>26</sup> Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)* (México: Imprenta Universitaria, 1959).

*gris*,<sup>27</sup> de José de la Colina, es un bello libro de cuentos. Hay en él “dominio en los varios elementos de la creación, sobre todo en el lenguaje”; el clásico español se mezcla con el español mexicano. Carlos Valdés, que observa todo esto, dice, con un entusiasmo que podrá apreciar mejor quien sepa de su severa y fría crítica, que “prefiere el realismo; sus personajes solitarios son esencialmente humanos; sus fantasías están lejos de los malabarismos conceptuales. Por el camino de lo real desemboca en lo fantástico. Analiza los estados más escondidos de la mente. La belleza —la armonía— parece ser su ética y su estética”.

Casi exactamente lo mismo se podría decir de *La plaga del crisantemo*,<sup>28</sup> de Arturo Souto. Es como los libros de Arreola y de Rulfo: una piedra miliar en la historia del cuento mexicano. Lo es en sí, pero podría serlo por su proyección. De inmediato, no la ha tenido. Acaso sus pocas páginas, sus cubiertas negras, las letras y la orla plateadas de la portada, que le dan un aspecto funerario, el título que sugiere lo exótico, han ahuyentado a los posibles lectores, pero sus breves páginas llevan al lector de sorpresa en sorpresa: la del lenguaje, la de la imaginación que penetra la realidad hasta descubrir lo inusitado y, la mayor de todas, la que proviene de ver nuestro mundo inmediato con otros ojos, que nos lo descubren tal como es, cuando nada de ello se había advertido: extraño en lo habitual, distante en lo próximo.

La crónica del cuento en estos diez años podría ser un cuento de nunca acabar. Los nombres de los cuentistas se escapan inadvertidamente. A última hora, pensamos en Ricardo

---

<sup>27</sup> José de la Colina, *Ven, caballo gris* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959).

<sup>28</sup> Arturo Souto Alabarce, *La plaga del crisantemo* (México: Imprenta Universitaria, 1960).

Garibay, con su *Mazamitla*<sup>29</sup> y sus breves cuentos de niños, publicados en la sección de letras del diario *Ovaciones*. Pensamos en alguien más que se nos olvida y que fue registrado en la puntual historia del cuento mexicano publicada por su autor, el infatigable Luis Leal, en la colección *Studium*;<sup>30</sup> recordamos a alguien más a quien conocemos y cuyos cuentos no hemos leído aún, y de los cuales nadie nos ha dicho nada. Tenemos miedo de olvidar a algún escritor a quien admiramos por otros motivos, a quien queremos y de cuyos cuentos no nos hemos podido acordar, y no porque no queramos, lo que es peor (como diría ese gran escritor que es Max Aub, y que también es un gran cuentista, y autor de buenos cuentos mexicanos, con pilón y todo).<sup>31</sup> Pero, perdón, señores, ya decíamos que la crónica era cuento de nunca acabar; o de volver a empezar, si ustedes prefieren. No es, en todo caso, ni lo pretende, un acto de justicia, ni literaria ni de la otra.

---

<sup>29</sup> Ricardo Garibay, *Mazamitla* (México: Los Presentes, 1955).

<sup>30</sup> Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano* (México: Eds. De Andrea, 1956).

<sup>31</sup> Max Aub, *Cuentos mexicanos (con pilón)* (México: Imprenta Universitaria, 1959).



## APORTES DEL CUENTO MEXICANO DEL SIGLO XX<sup>1</sup>

*Mario Muñoz*

El cuento es uno de los géneros literarios que han gozado de amplia aceptación en México, junto a la novela y la poesía. El prestigio que ha conseguido en la actualidad entre críticos, académicos y público se debe a varios factores socio-literarios, dignos de poner a consideración si tratamos de encontrar explicaciones a la crecida nómina de cuentistas que está en activo y al elevado porcentaje de narraciones cortas publicadas en años recientes en los medios impresos del país. Así, pues, antes de entrar en materia acerca de las contribuciones del cuento a la literatura nacional, es pertinente hacer un apresurado y mínimo recuento de esos factores que contextualizan, en parte, su evolución. Ello permitirá establecer, con cierta propiedad, la vigencia y la constante transformación del género.

En el desarrollo de los géneros, intervienen elementos e influencias de diversa intensidad, que incluyen desde la tradición cultural en la que se ha formado el escritor hasta las exigencias editoriales, dictaminadas a menudo no tanto por criterios de calidad artística, sino por el gusto de los lectores, como sucede actualmente con los temas de la violencia y el ero-

---

<sup>1</sup> Véase Emilio Carballido y otros, *Ensayos literarios*, coord. y pres. de Nidia Vincent (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005), pp. 45-73.

tismo.<sup>2</sup> En la segunda mitad del siglo XX, el cuento mexicano fue afianzando su lugar gracias a las innovaciones formales, a la renovación de contenidos y a los cambios de enfoque sobre la realidad que pusieron en práctica –en los textos cortos que publicaron en la década del cincuenta– autores como Francisco Tario, Francisco Rojas González, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Edmundo Valadés, Augusto Monterroso<sup>3</sup> y otros muy jóvenes que recién empezaban a ingresar en las letras con discretos volúmenes de relatos, que constituirían a la postre el descubrimiento de nuevos lenguajes narrativos. Me refiero a Sergio Galindo, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, José de la Colina, Eraclio Zepeda, por citar algunos nombres pertenecientes a una notable generación de creadores que habrían de

---

<sup>2</sup> Sobre la influencia del gusto en la evolución o estancamiento de la literatura, véase el ameno libro de Levin L. Schücking, *El gusto literario* (México: FCE, 1996).

<sup>3</sup> Sobre este particular, hay que consignar algunos libros dados a conocer en esos años y convertidos en clásicos por el rigor estilístico y la originalidad que alcanzaron sus autores. Baste mencionar *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* de Francisco Tario –(México: FCE, 1952)–, *El diosero* de Francisco Rojas González –(México: FCE, 1952)–, *Varia invención* –(México: FCE, 1949)– y *Confabulario* –(México: FCE, 1952)– de Juan José Arreola, *El llano en llamas* de Juan Rulfo –(México: FCE, 1953)–, *La muerte tiene permiso* de Edmundo Valadés –(México: FCE, 1955)–, *Obras completas (y otros cuentos)* de Augusto Monterroso –(México: Imprenta Universitaria, 1959). La importancia de *El diosero*, aun cuando pertenece a otros parámetros literarios, radica en que es la culminación de la literatura de tendencia social e indigenista, surgida con la narrativa de la revolución, como lo observa el profesor Luis Leal en su ensayo “El nuevo cuento mexicano” –en José J. Arrom y otros, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, dir. y pról. de Enrique Pupo-Walker (Madrid: Castalia, 1973), p. 284. Un trabajo posterior lo he dedicado a la producción del cuento mexicano en el primer cuatrienio de mediados del siglo XX: Mario Muñoz, “En los umbrales del medio siglo: 1950-1953”, en Mario Muñoz y otros, *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA/ITC, 2004), pp. 1-42.

erigirse en verdaderos líderes generacionales, en el curso de los años sesenta.<sup>4</sup>

En ese decenio, la cultura sufrió cambios profundos e irreversibles, provocados por situaciones internas y externas. El espíritu de renovación que cimbraba el ámbito internacional a través de las vanguardias artísticas, la contracultura, las revueltas juveniles y las consignas de la izquierda repercutió, con fuerza inusitada, en varios sectores de la sociedad mexicana que empezaban a distanciarse de la mentalidad conservadora y de los símbolos patrios manipulados por el sistema. El orden interno, tan celosamente resguardado por los gobiernos posrevolucionarios, comenzó a resentirse ante la avanzada, lenta, pero eficaz, de grupos con actitudes, comportamientos y posiciones ideológicas contrarias a las establecidas. De este rechazo, surgió, en las artes plásticas, una animadversión hacia la estética populista y, entre los escritores, una imperiosa necesidad por crear un lenguaje descontaminado del falso realismo y de la prosa cargada de lugares comunes y advertencias morales.

---

<sup>4</sup> Los inicios literarios de los autores citados contemporizan con la publicación de los libros de la generación de Arreola, pero esta coincidencia no significó la hegemonía del maestro sobre el discípulo; por el contrario, en esos escritos juveniles puede advertirse una conciencia de la individualidad literaria en la búsqueda de originalidad, en el tratamiento de los argumentos y en las ideas concernientes a la configuración de esos discursos narrativos. En este rango, están *La máquina vacía* de Sergio Galindo –(México: Eds. Fuensanta, 1951)–, *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes –(México: Los Presentes, 1954)–, *Lilus Kikus* de Elena Poniatowska –(México: Los Presentes, 1954)–, *La noche alucinada* de Juan Vicente Melo –“Carta a guisa de prólogo” de León Felipe (México: 1956)–, *La sangre de Medusa* de José Emilio Pacheco –(México: Cuadernos del Unicornio, 1959)–, *Tiempo cercado* de Sergio Pitol –(México: Eds. Estaciones, 1959)–, *Ven, caballo gris* de José de la Colina –(Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959)–, *Benzulul* de Eraclio Zepeda –(Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959).

Los sesenta fueron años de disidencia e invención; una alimentaba a la otra, en continuo enfrentamiento contra los valores dominantes. De esta rebeldía, surgió la actitud iconoclasta de la nueva escuela de pintura hacia el muralismo, representado por Diego Rivera, Orozco y Siqueiros; el repudio del cine experimental por los melodramas y las películas de corte campirano, que formaron el gusto de la clase media; el rechazo de los cuentistas y novelistas al mundo cerrado del nacionalismo y a los planteamientos ontológicos sobre la identidad del mexicano, convencidos de que el cosmopolitismo es la vía de acceso a la libertad de la imaginación, sin renegar, por ello, de sus orígenes. Esta desmitificación, que compartieron artistas, escritores, periodistas e intelectuales de avanzada, estimuló importantes proyectos editoriales, que transformarían a la narrativa mexicana, que pasó de los conflictos sociales a las situaciones privadas, del ambiente de provincia a las enrarecidas atmósferas de la metrópoli, del estrecho regionalismo a la universalidad. Desde luego, este salto cualitativo no fue imprevisto pues ya existían algunas obras precursoras, animadas por el mismo impulso renovador, como los volúmenes de cuentos de los autores antes mencionados, además de las conocidas novelas *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez,<sup>5</sup> *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo<sup>6</sup> y *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes.<sup>7</sup> Lo sobresaliente es que hasta los sesenta fue cuando la necesidad de cambio se volvió imperiosa y orgánica, al ser compartida por escritores de diferentes generaciones, sin que mediaran programas o manifiestos de grupo, al estilo de las vanguardias.

Este clima de controversia y renovación favoreció el auge de canales destinados a difundir la literatura y propició la

---

<sup>5</sup> Agustín Yáñez, *Al filo del agua* (México: Ed. Porrúa, 1947).

<sup>6</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México: FCE, 1955).

<sup>7</sup> Carlos Fuentes, *La región más transparente* (México: FCE, 1958).



fundación de publicaciones y casas editoriales dispuestas a dar oportunidad a los jóvenes talentos. Conviene citar algunos de los órganos de difusión más notables de la época, por la dimensión que alcanzó en ellos el cuento y porque expresaron con nitidez el ascenso de la modernidad en el país, a través de las colaboraciones de escritores, poetas y pensadores de diferentes generaciones que coincidieron en el mismo marco temporal y en el mismo espacio de la ciudad de México. La *Revista Mexicana de Literatura*, *La Cultura en México* –suplemento de *Siempre!*–, los *Cuadernos del Viento*, la *Revista de Bellas Artes*, la *Revista de la Universidad de México*, *La Palabra y el Hombre* y *El Cuento* –revista mensual dirigida por Edmundo Valadés, con la cual dio el impulso definitivo al género–, constituyeron la punta de lanza de otra sensibilidad y de otras ideas que estaban gestándose dentro de una sociedad apegada a los esquemas.<sup>8</sup> Paralelamente a estas publicaciones, aparecieron casas editoriales con visión futurista que apostaron al porvenir, confiando en la calidad de los autores jóvenes, como Siglo XXI, Joaquín Mortiz, ERA y la editorial de la Universidad Veracruzana, cuya colección *Ficción* goza, hasta la fecha, de un sólido prestigio dentro y fuera de nuestras fronteras.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Las revistas y suplementos fueron el medio idóneo de las conquistas culturales de la vanguardia. Las actitudes drásticas y desmitificadoras del grupo reunido en torno de la *Revista Mexicana de Literatura* sacudieron a los grupos más conservadores, que reaccionaron con virulencia ante el avance de una mentalidad desprejuiciada y antinacionalista.

<sup>9</sup> En la colección *Ficción*, fueron publicados, en los sesenta, algunos volúmenes de cuentos indispensables para el estudio del género: *Dormir en tierra* de José Revueltas –(Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960)–, *La lucha con la pantera* de José de la Colina –(Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962)–, *Los muros enemigos* de Juan Vicente Melo –(Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962)–, *Imagen primera* de Juan García Ponce –(Xalapa: Universidad Veracruzana, 1963)–, *Infierno de todos* de Sergio Pitlor –(Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964)–, *La semana de colores* de Elena

No hay duda de que estos antecedentes sentaron las bases para ampliar el circuito de la literatura y del cuento en particular, en las tres décadas siguientes. En este lapso, aumentaron las antologías consagradas al género, las revistas y los suplementos culturales; crecieron los talleres literarios y se instituyeron, con apoyo oficial, becas y premios nacionales, estatales y locales para estimular tanto a los jóvenes inclinados a las letras como a los profesionales. Todas estas actividades y reconocimientos han consolidado la trayectoria del cuento en la medida en que siempre ocupa un lugar destacado entre los llamados géneros mayores. Prueba de la importancia que tiene en los círculos académicos es el Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano que, desde 1989, venía organizando la Universidad Autónoma de Tlaxcala, junto con otras instituciones de cultura, en sesiones de tres días, en las que participaban investigadores, ensayistas, estudiantes, profesores y los propios cuentistas.<sup>10</sup>

---

Garro –(Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964)–, *Los misterios del reino* de Juan Tovar –(Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966)–; además de la primera edición de *Los funerales de la Mamá Grande* del colombiano Gabriel García Márquez –(Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962)–, relatos que impactarían a la narrativa latinoamericana.

<sup>10</sup> Por diferentes problemas internos, este Encuentro se suspendió en mayo de 2003, después de celebrarse quince años consecutivos, si bien, la Universidad de California-Santa Bárbara, auspició, en octubre de 2004, el número dieciséis. Dentro de la Serie Destino Arbitrario, generada por el Encuentro, se editaron veinticuatro títulos: David Huerta y otros, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1990). Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, adver. de Alfredo Pavón, “Luis Leal: Crítico del Cuento Mexicano (Mínimo homenaje)” de John Bruce-Novoa (Tlaxcala: UAT/UAP, 1990). Alfredo Pavón y otros, *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1991). Seymour Menton, *Narrativa mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)* (Tlaxcala, UAT/UAP, 1991). Enrique López Aguilar, *La mirada en la voz* (Tlaxcala: UAT/

Sin este brevísimo recuento, sería hasta cierto punto inexplicable el hecho de que en el lapso de poco más de cuarenta años la publicación de libros de cuentos haya alcanzado cifras sorprendentes, según las estadísticas de Russell M.

---

UAP, 1991). Russell M. Cluff y otros, *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAP/INBA/CNCA, 1991). Óscar Mata, *Un océano de narraciones. Fernando del Paso* (Tlaxcala: UAT/UAP, 1991). Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana*, adver. de Alfredo Pavón (Tlaxcala, UAT, 1992). Edmundo Valadés y otros, *Cuento contigo (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1993). Alfredo Pavón, *De mujeres y hombrecitos* (Tlaxcala: UAT/UAP, 1993). Armando Pereira y otros, *Hacerle al Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1994). Luz Elena Zamudio Rodríguez y otros, *Vivir del Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1995). Jaime Erasto Cortés y otros, *Este Cuento no ha acabado (La ficción en México). Homenaje a Edmundo Valadés*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1995). Luis Alberto Navarro y otros, *Ni Cuento que los aguante (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1997). Russell M. Cluff, *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)* (Tlaxcala: UAT/Brigham Young University, 1997). Arturo Souto Alabarce y otros, *Si Cuento lejos de ti (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1998). Ignacio Díaz Ruiz y otros, *Cuento y figura (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1999). Mario Muñoz y otros, *Contigo, Cuento y cebolla (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 2000). Mario Calderón y otros, *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 2001). Sara Poot Herrera y otros, *Cuento bueno, hijo ajeno (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA/ITC, 2002). Russell M. Cluff, *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)* (Tlaxcala: UAT/Brigham Young University, 2003). Mario Muñoz y otros, *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA/ITC, 2004). Beatriz Mariscal y otros, *Cuento que no has de beber (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón (Tlaxcala: UAT/UAM/BUAP/Brigham Young University/University of California-Santa Barbara, 2006).

Cluff,<sup>11</sup> y de que empezara a despertar interés la producción cuentística de Alfonso Reyes, Julio Torri, Efrén Hernández, José Revueltas, Francisco Tario, José Martínez Sotomayor, como precursores del relato contemporáneo, en virtud de que sus textos breves señalan los derroteros que en adelante seguirá el cuento.

El enorme impacto que tuvo la Revolución Mexicana en la vida social y política de México, en el transcurso del siglo pasado, hace pensar, a menudo, que esta temática entraría invariablemente en cualquier tipo de narraciones, lo que no sucedió con aquellos escritores preocupados por evitar formas y contenidos mediatizados por los acontecimientos inmediatos o cercanos, como es el caso de Alfonso Reyes, cuyas singulares composiciones son el origen del cuento moderno, pese a que la ficción fue para él una actividad secundaria. Sus aportaciones, en este rango, serían fundamentales para transformar los cánones e introducir variantes en el género, privilegiando la invención sobre cualquier otra necesidad ajena a la literatura.

Antidogmático y cosmopolita, Reyes ejerció la literatura convencido de que ésta opera con un máximo de fantasía y un mínimo de realidad, según sus propias palabras,<sup>12</sup> teoría que lo llevó a suprimir en la práctica las fronteras entre el cuento y el ensayo cuando lo consideró necesario, convencido de que las reglas que norman a los géneros no son rígidas, sino flexibles y adaptables a las necesidades expresivas del escritor. En este entendido, cambió el rumbo que había seguido el cuento en el periodo realista y modernista, estéticas ajenas a las concepciones literarias propias. Lejos de ajustarse a determinados

---

<sup>11</sup> Consúltese el documentado libro de Russel M. Cluff, *Panorama crítico bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, pp. 50-51.

<sup>12</sup> Alfonso Reyes, *Cuentos*, ed. y pról. de Alicia Reyes (México: Océano, 2000), p. 21.

esquemas, la novedad de Alfonso Reyes como cuentista consistió en proponer otras formas narrativas, que no eran comunes en el momento en que las dio a conocer. En sus relatos, encontramos diferentes procedimientos, según ponga el énfasis en la historia, los personajes, el ambiente o la estructura. Para él, no era suficiente referir una anécdota sugestiva en los términos del realismo ni privilegiar la forma a la usanza de los modernistas, sino procurar la articulación de ambos elementos para encontrar el equilibrio y la unidad de sentido, condiciones esenciales del arte de contar.

En apego a estas consideraciones, deducidas de la lectura de sus piezas cortas, es pertinente afirmar que modificó los modelos del relato clásico para hacer de la literatura un juego, consistente en variar cada vez los temas y los códigos recibidos de la tradición, a fin de transformarlos. El ingenio de Reyes lo captamos en los variados tipos de narraciones que produjo, acudiendo a los más diversos procedimientos. Ejemplo de estas facetas son la sátira (“La casa del grillo”),<sup>13</sup> el retrato (“Campeona”),<sup>14</sup> la fábula (“San Jerónimo, el león y el asno”),<sup>15</sup> la ciencia-ficción (“El hombrecito del plato”),<sup>16</sup> la anécdota (“La basura”),<sup>17</sup> el cuento “efectista” (“Del hilo, al ovillo”),<sup>18</sup> la minificción (“Ninfas en la niebla”),<sup>19</sup> el cuento-ensayo (“La fea”),<sup>20</sup> el relato fantástico (“La cena”, “La mano del comandante Aranda”).<sup>21</sup> La lista puede ampliarse, pero es suficiente

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 43-62.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 184-189.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 206-209.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 106-116.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 33-40 y 190-199, respectivamente.

con las formas breves anotadas para tener idea de los variados recursos que poseía como narrador. De ellas, destacamos dos modalidades en las que fue un maestro consumado. Me refiero al cuento-ensayo y a la narración fantástica.

En el primer caso, el cuento-ensayo, la disolución de la frontera entre ambos géneros es posible cuando el autor recurre al procedimiento de aplicar el comentario razonado a una anécdota ficticia, mediante la estrategia del análisis y la intertextualidad. De suerte que la trama del texto fictivo se apoya en apreciaciones eruditas, referencias bibliográficas, observaciones psicológicas y razonamientos filosóficos, tal como lo haría Borges con posterioridad en sus conocidos cuentos.

Respecto a lo fantástico, Reyes dispuso de dos tipos de narraciones de opuesta modulación estilística, pero con igual efectividad. En “La cena”, demuestra pleno dominio de las estrategias y los códigos del relato fantástico cifrados en el desdoblamiento de la personalidad, la imprecisión de los límites de la realidad, los vacíos de información, el espacio claustrofóbico, la relatividad del tiempo, la vacilación del personaje para explicarse racionalmente la situación que enfrenta. El fuerte potencial de significados latentes en el cuento le ha permitido mantener su vigencia, no obstante el lapso transcurrido desde 1912, año en que aparece fechado por el autor.

La otra vertiente de lo fantástico es de estirpe humorística y tendrá brillantes cultivadores en sucesivas generaciones de escritores, verbigracia, Francisco Tario, Juan José Arreola, René Avilés Fabila, Francisco Hinojosa y Guillermo Samperio. En “La mano del comandante Aranda”, el autor revisa los antecedentes del tema en Nerval y Maupassant; hace mofa de las pretensiones de los literatos por aspirar a la originalidad, a sabiendas de que ya todo está escrito; y fustiga la vanidad de los hombres por el apego a las cosas efímeras, que en el comandante es el arraigo a su mano, amputada a consecuencia de la guerra, la cual con-

serva en calidad de reliquia antes de que el miembro tronchado asuma una personalidad autónoma y cobre “conciencia y carácter propios”,<sup>22</sup> animación que transformará el orden familiar, con la consiguiente impotencia del viejo manco para frenar el desastre.

La agudeza del texto consiste en dar constancia de que los tópicos literarios son artificios puestos a disposición del escritor, que, con imaginación y oficio, los transforma para revestirlos de significados inéditos. Es así como el motivo macabro que sirvió a Maupassant y a Nerval para provocar el efecto fantástico en “La mano” y “La mano disecada”,<sup>23</sup> es reelaborado por Reyes con la finalidad de hacer una narración experimental donde convergen, en apretada síntesis, la parodia, la sátira, la observación ensayística y los episodios humorísticos, colocando a este cuento a contracorriente de las anécdotas macabras de los autores europeos. Explotar la parte graciosa de lo fantástico será una de las constantes del cuento hispanoamericano del siglo XX, deudor, en dicha vertiente, de este singular relato.

El empeño alfonsino para sacar al cuento de las limitaciones realistas y dotarlo de la dimensión cosmopolita y de

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>23</sup> “La mano” y “La mano disecada” aparecen, respectivamente, en las siguientes recopilaciones de cuentos de Guy de Maupassant: *La madre de los monstruos y otros cuentos de locura y muerte* (Madrid: Valdemar, 2001), pp. 43-50– y *El Horla y otros cuentos de crueldad y delirio* (Madrid: Valdemar, 1996), pp. 77-87. El relato de Gérard de Nerval aparece en el libro *Silvia, La mano encantada, Noches de octubre* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1949), pp. 53-98. En la misma línea fantástica, encontramos este tópico en la narración de Arthur Conan Doyle: “La mano parda” –en *Historias del crepúsculo y de lo desconocido* (Madrid: Valdemar, 2000), pp. 123-144– y, en cierto modo, en “El brazo marchito”, de Thomas Hardy –en *El brazo marchito* (Madrid: Valdemar, 1999), pp. 157-205. En este relato, la mano no está separada del cuerpo, pero es motivo de perturbación para la joven protagonista sobre la que pesa un maleficio que le ha desfigurado su brazo y mano izquierdos, oriéndola a buscar los más extraños paliativos para conjurar el mal.

la estructura flexible que en adelante pasarán a constituir dos requisitos indispensables del relato moderno tuvo entusiastas continuadores en cuentistas coetáneos a los experimentos de Reyes. El más cercano a esas invenciones sería Efrén Hernández.

Las composiciones de este autor son excepcionales en el contexto de los años treinta en que las escribió, dada la especial configuración de esos textos. Asistimos a la producción de discursos narrativos no condicionados por la necesidad de contar una anécdota, una situación o un conflicto; por lo mismo, el narrador renuncia a la intriga y al clímax en favor de la autoenunciación, ajeno a la preocupación de aludir a realidades extrañas a la escritura, centro medular de la producción de sentido.<sup>24</sup> Era de esperar que semejante concepción del cuento contraviniera los imperativos éticos del momento, que exigía de los escritores posiciones ideológicas concretas respecto a la función de la literatura. A raíz del movimiento revolucionario, los temas sociales y el compromiso nacionalista serán los vectores en los que entrarán vastos sectores de la literatura por tiempo considerable. Una nutrida bibliografía de relatos y novelas abundará y redundará sobre el levantamiento armado, el fracaso de la reforma agraria y la explotación secular del indio, soslayando las consideraciones relativas a la composición artística.

De tan extenso material merece la pena destacar los cuentos de José Revueltas, publicados en 1944, bajo el título común de *Dios en la tierra*.<sup>25</sup> Leídos desde la perspectiva actual, continúan vigentes, por la hondura de los conflictos humanos planteados, de inequívoca idiosincrasia mexicana, y por la innovación estructural, resultado de la admirable síntesis de forma y contenido, conjunción hasta entonces de escasa o nula

---

<sup>24</sup> Efrén Hernández, *Cuentos* (México: UNAM, 1941).

<sup>25</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra* (México: Eds. El Insurgente, 1944).



importancia para la mayoría de los escritores realistas, más atentos a los problemas que a las consideraciones estéticas.

En términos absolutos, las creaciones de Revueltas son opuestas a las de Reyes. Si las ficciones del afamado polígrafo expresan con vivacidad la parte amable y luminosa de la literatura, en cuanto a que resaltan el aspecto lúdico de la imaginación y hacen gala de la referencia cultural o del detalle picaresco, los cuentos de Revueltas muestran, a contra luz, la miseria de la condición humana, bajo el enorme peso de la culpa y la soledad. Expulsado del partido comunista, porque mantuvo una posición crítica frente a la rigidez ideológica, y perseguido por el gobierno, a causa de su activismo social, pertenece a la especie de los hombres que encarnan a la vez la figura del rebelde y del perdedor. Las intensas experiencias padecidas dieron origen a una obra sólida, que reflexiona en carne viva sobre la vacuidad de la existencia. La formación marxista de Revueltas, lejos de orillarlo a concebir la realidad en blanco y negro, lo indujo a pensar en la dialéctica de la agonía, es decir, el enfrentamiento que libera cada individuo contra las leyes del azar, las desigualdades de clase, los límites del cuerpo, las tribulaciones de la conciencia, y no ante un enemigo común y bien identificado, como lo sería la burguesía, de acuerdo con la ideología marxista.

No obstante la relevancia de la temática social, en los cuentos de *Dios en la tierra* la voluntad artística del escritor trascendió el propósito inmediato que les dio origen, merced a varias instancias narrativas que atañen directamente a la composición de los textos. Tales son las técnicas aplicadas a fracturar el tiempo del relato, intensificar el efecto estilístico, urdir la compleja caracterización de los personajes y preparar las situaciones críticas.

De la confluencia de varios procedimientos narrativos, Revueltas consiguió modelizar un sistema diferente de contar,

en el que destacan tres niveles constructivos. El primer nivel concierne al punto de vista. Aquí el narrador domina en términos absolutos la materia de sus historias, las que transmite en densos bloques de enunciados connotadores de referentes simbólicos y míticos. Distanciado de los gastados artificios del realismo tradicional, procede a establecer asociaciones imprevistas de ideas, sensaciones y objetos, con la finalidad de traducir estados afectivos ligados a procesos de conciencia; en ellos, el tiempo es un factor capital de la trama, semejante en su oscilación al movimiento de avance y regresión de la espiral. Desde distintos ángulos, el narrador ausculta al sujeto que tiene en la mira, a través de la doble focalización, interna y externa, que capta simultáneamente el flujo y reflujo de las fuerzas que hacen y deshacen a los hombres, encerrándolos en el círculo de las repeticiones infinitas: victimación/tiranía, búsqueda/pérdida, pureza/contaminación, vida/muerte, compenetrándose las oposiciones en el continuo fluir dialéctico que en sí mismo cuestiona las elementales dicotomías de estirpe idealista.

El segundo nivel de importancia son los personajes. En su concepción, Revueltas supera el torpe esquematismo de la narrativa social, basado en la oposición tajante de opresores y oprimidos, para ofrecer una galería de seres contradictorios y sufrientes. Es cierto que el juego de las oposiciones aparece en algunos cuentos (“El corazón verde”, “La acusación”, “El quebranto”),<sup>26</sup> pero no como enfrentamiento de términos meramente excluyentes, sino formando parte de una constelación mayor de signos que apuntan hacia variadas direcciones. En varios relatos de *Dios en la tierra*, captamos un procedimiento de inversión que consiste en presentar a los personajes zoomor-

---

<sup>26</sup> José Revueltas, *Dios en la tierra* (México: ERA, 1982), pp. 17-34, 137-143 y 55-71, respectivamente.

fizados o cosificados, mientras que los objetos y la naturaleza adquieren rasgos y sentimientos humanos. El proceso de inversión acentúa la forma grotesca, repelente o monstruosa de los actantes, construidos, en ciertos casos, con la marca de la oposición interna: son pacientes y malvados, frágiles y bestiales, inocentes y perversos. El epicentro de estas incongruencias es la sociedad que los ha hecho así, sometidos al imperio de los instintos. Pese a que el libro muestra “la cerrazón del mundo y su opresión creciente”,<sup>27</sup> captamos dos clases bien diferenciadas de personajes: los sometidos a la fuerza de los acontecimientos o del azar (“La conjetura”)<sup>28</sup> y los que toman iniciativas, pese a las adversidades y los desengaños (“Una mujer en la tierra”).<sup>29</sup> Sin embargo, entre ambos grupos hay semejanzas pues las acciones puestas en marcha, sea a título personal o a favor de la colectividad, desembocan en la inercia, el fracaso o la muerte.

El tercer nivel constructivo que detecto en estos cuentos es el semántico, el cual engloba a los dos niveles mencionados, confiriéndoles mayor sentido y significado. Antes de Revueltas, es poco probable encontrar a otro autor que haya calado con tanta profundidad en temas de índole universal como la culpa, el pecado, la incomunicación, la orfandad, el abandono, la desesperanza; diferentes sustantivos para nombrar el único y verdadero infierno: la vida. Los títulos de sus primeros cuentos son, por sí solos, emblemáticos del cosmos que representan: “El quebranto”, “La soledad”,<sup>30</sup> “El abismo”,<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> La cita, aplicada a la literatura revueltiana, proviene del libro de Evodio Escalante: *José Revueltas. Una literatura “del lado morador”* (México: ERA, 1979), p. 26.

<sup>28</sup> Revueltas, *Dios en la tierra*, pp. 35-48.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 73-81.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 105-117.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 119-127.

“La acusación”,<sup>32</sup> “La caída”.<sup>33</sup> Por eso se ha dicho con bastante ligereza que la obra de Revueltas conlleva una enorme carga de pesimismo. Sin ánimo de polemizar sobre la veracidad de esta afirmación, creo que, desde la mira del siglo XXI, ésta adquiere resonancias que eran insospechadas en el periodo de creatividad del autor. Su inclinación trágica anticipó, con verdadero acierto, la enajenación y el vacío de la posmodernidad.

Los dos libros posteriores de cuentos, *Dormir en tierra* y *Material de los sueños*,<sup>34</sup> afinarían y confirmarían el poder expresivo que emana de esta prosa envolvente e intensa, que exige del receptor la participación absoluta en el acto de la lectura, so pena de perder la extraordinaria polivalencia de los mensajes transmitidos en el continuo cruce del significado y el significante. El magisterio de Revueltas tuvo repercusión en Rulfo, Arreola, Valadés y Fuentes, y continuará en ascenso conforme cada generación descubra en los signos de este discurso narrativo las claves de nuevos o renovados mensajes.

Hacia los años cincuenta, los narradores de la Revolución Mexicana habían ya cumplido con su misión de consignar los sucesos derivados del levantamiento armado. El país entraba en una fase de aparente modernidad, concentrándose los cambios en la ciudad de México, a la postre, erigida en símbolo del progreso nacional. Este hecho se evidencia en la literatura de aquellos años por el gradual desplazamiento de la cultura ru-

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 137-143.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 151-161. Esta lista puede completarse con otros títulos de *Dormir en tierra*: “Los hombres en el pantano”, “El lenguaje de nadie”, “Lo que sólo uno escucha”. José Revueltas, *Dormir en tierra* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960), pp. 47-56, 87-99 y 101-107, respectivamente. Al igual que el primero, este volumen mantiene una solidez en la expresión y el contenido, que reafirman el alto nivel artístico que alcanzó Revueltas en el limitado espacio de la narración breve, valor equiparable a su práctica novelística.

<sup>34</sup> José Revueltas, *Material de los sueños* (México: ERA, 1974).

ral ante el avance del espacio urbano, epicentro de anécdotas novedosas, con personajes que enfrentan conflictos de índole particular.<sup>35</sup> Correlativamente, convergen en el cuento tendencias que pueden parecer contradictorias, si sólo atendemos los intereses temáticos de los autores y colocamos aparte los aspectos concernientes a los procedimientos y estrategias de representación literaria. Acorde con las cuestiones técnicas, el objetivo de los cuentistas es, ahora, concebir la ficción en términos de cosmopolitismo y universalidad, aun cuando las carencias sociales continúen solicitando su atención. Las concepciones artísticas de Alfonso Reyes, Efrén Hernández y José Revueltas serán en lo sucesivo referencia obligada de aquellos escritores decididos a darle un giro completo al género.

Juan José Arreola captó la naciente sensibilidad moderna con dos libros iniciales: *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952),<sup>36</sup> dando con ellos el impulso definitivo al cuento mexicano, porque las piezas reunidas en esos volúmenes trascienden el reducido espacio que las contiene, gracias a la exuberancia del lenguaje y al enorme potencial de contenidos simbólicos. Son piezas armadas como infalibles mecanismos de relojería, por el exacto funcionamiento de cada palabra en el lugar que le corresponde. A semejanza de un círculo, nada falta ni sobra: el acoplamiento de temas y estilos es perfecto.

---

<sup>35</sup> Es elocuente el hecho de que en el corto periodo de 1950 a 1953 empiecen a surgir otras orientaciones literarias que los cuentistas de las generaciones precedentes habían soslayado, con las excepciones mencionadas en estas páginas. Las nuevas vertientes toman su cauce hacia el relato fantástico, la ciencia ficción, el cuento paródico, la minificción, la temática juvenil. Véase Muñoz, "En los umbrales del medio siglo: 1950-1953", en Muñoz y otros, *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*, pp. 1-42.

<sup>36</sup> Todas las referencias se remiten a la siguiente edición, que reúne la parte sustancial de la obra del autor: Juan José Arreola, *Confabulario* (México: FCE, 1966).

En sus composiciones breves, hay por lo menos seis tendencias de innegable resonancia en autores sucedáneos: el cuento de cuño realista, la minificción de ascendencia alegórica, el relato fantástico, la prosa de corte ensayístico, el cuento de anticipación y las piezas paródicas donde el énfasis está puesto en el humor. Consumado constructor de relatos, Arreola sabe armonizar formas disímiles en textos minimalistas, que mueven al lector a preguntarse sobre las verdades que éstos proponen. Su virtuosismo radica en sugerir mensajes de alcance universal, echando mano del extenso repertorio de registros expresivos que le brinda la historia literaria, adecuándolos a las necesidades particulares de la creación. Una mirada panorámica a la obra de Arreola atestigua, en rápido acercamiento, que tenemos en mano un compendio de formas narrativas que, *grosso modo*, podemos enumerar, sin pretender agotar la lista: la alegoría, el epitafio, la sátira, la minificción, la leyenda, la fábula, el cuento de ambiente campirano, el apunte biográfico, el diario íntimo, la parábola, la epístola, el aviso, la noticia periodística, el relato de terror, el ensayo, la prosa poética, la ciencia ficción... Lejos de adaptar mecánicamente los modelos que elige a los asuntos de su incumbencia, la pericia del autor está en su capacidad para resolver los problemas técnicos y estilísticos que cada género y subgénero requiere. Por eso comparto la opinión de Seymour Menton acerca de *Confabulario*, cuando escribe que el libro “da la idea de ser una antología del cuento, tanto en el contenido como en la forma, desde la leyenda sobre Aristóteles hasta el diario simbólico y existencialista de ‘Autrui’”,<sup>37</sup> y es también, a mi modo de ver, una declaración de principios, ya que las prosas ahí reunidas cumplen

---

<sup>37</sup> Menton, “Juan José Arreola y el cuento del siglo veinte”, en *Narrativa mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*, p. 110.

con determinada finalidad –sea moral, filosófica, didáctica, amorosa o crítica–, propiedad inherente a la fábula, aun en su nuevo cuño, y, por añadidura, al acto de contar.

Al igual que Borges, Arreola consideraba que la tradición literaria está al completo servicio del escritor, quien, sin demérito de su originalidad, puede hacer con ella todas las combinaciones posibles, a reserva de atender las demandas de la imaginación. Una lectura superficial hará creer a cualquier lector desprevenido que nuestro autor sólo luce con ostentación las habilidades técnicas propias de aquellos que ejercitan la escritura a la manera de un juego irresponsable. Nada es menos cierto. El ingenio está puesto aquí al servicio de aspiraciones superiores. Bajo los fastos del lenguaje y de la vena humorística, captamos preocupaciones concernientes a la modernidad en la que entraba gradualmente el país. Dentro de este contexto, es sorprendente la capacidad de síntesis de Arreola para expresar en sus prosas de reducida extensión una amplia gama de temas, cuyos contenidos, valorados a la luz de los hechos actuales, adelantaban la crisis de la civilización, como años antes lo había prefigurado Revueltas en la visión catastrófica del hombre desintegrado por los mecanismos de una sociedad caníbal.

De los dos volúmenes mencionados: *Varia invención* y *Confabulario*, podemos levantar un inventario mínimo de temas elegidos al azar, de las cuarenta y cinco piezas incluidas en la edición consultada: la cosificación del hombre moderno, el silencio de Dios –título, por cierto, de uno de los cuentos de *Varia invención*–, la búsqueda de sentido en un mundo caótico, la enajenación social, consecuencia de los medios masivos de comunicación, la insensatez de la ciencia en su afán de conquista y dominio, la estupidez como rasgo distintivo de la naturaleza humana, la disolución de los vínculos afectivos ante la dificultad insuperable de conciliar los opuestos, la imposibilidad de las relaciones amorosas, la reducción al absurdo de la dependencia

femenina, la manipulación del conocimiento a capricho de los ricos. En apretada síntesis, son algunas de las inquietudes de la escritura arreolesca que, de acuerdo con las observaciones mencionadas, cambia según sea la forma que haya elegido el artista para cada ocasión. Es importante resaltar que los temas pueden aparecer de manera independiente o integrarse varios de ellos en un mismo texto, formando tejidos de significaciones que, a la vez, remiten a otros textos, de acuerdo con el orden cambiante que les daba el autor en las ediciones de sus libros.

Una obra de esta magnitud siempre da origen a opiniones discutibles y divergentes. Las feministas han encontrado en las páginas de Arreola rasgos misóginos, mientras algunos críticos lo catalogan con los rubros de existencialista, cínico y practicante del realismo mágico. Semejante reduccionismo es tomar la parte por el todo. Si bien cada pieza es autónoma en su construcción, el sentido engloba el conjunto al cual pertenece. A partir de ciertas sugerencias o formulaciones localizadas en determinadas composiciones, la exégesis literaria debe considerar la intertextualidad y la intratextualidad subyacentes en la diversidad de formas que configuran el universo narrativo del escritor jalisciense. La lectura completa de esa suma proporciona, por consiguiente, una riqueza de significaciones, resultado del enorme poder de sugestión del lenguaje, elemento fundamental en la prospectiva del cuento mexicano de mediados del siglo XX.<sup>38</sup>

He señalado antes que en la década de los cincuenta empieza a decrecer el interés por la temática de la revolución, con la gradual apertura de México hacia la modernidad, en el

---

<sup>38</sup> Para contextualizar la obra de Arreola y la de otros notables cuentistas del siglo XX, que rompen con los esquemas del realismo, vale la pena consultar el estimulante ensayo de Augusto Monterroso: "La literatura fantástica en México", en *Literatura y vida* –(México: Alfaguara, 2004), pp. 61-78.



periodo alemanista. La culminación de esa línea argumental y de la vertiente rural es *El llano en llamas*, el volumen emblemático de Juan Rulfo, publicado en 1953.<sup>39</sup> El valor artístico de este libro es incalculable porque confluyen, en indiscutible síntesis, las dos principales tendencias que bifurcaban la literatura nacional prácticamente desde el siglo XIX: regionalismo y universalidad. Esta oposición, que había rebasado el ámbito literario para entrar de lleno en el foro de las virulentas polémicas ideológicas, de posiciones inconciliables,<sup>40</sup> fue superada gracias a la conjunción de dos núcleos semánticos, que parecían pertenecer a mundos opuestos: la tragedia rural y los problemas que atañen a la generalidad de los seres humanos, por encima de los límites temporales y geográficos. Si las ficciones de Carpentier y de Borges plasman la idea de que un hombre es todos los hombres, los cuentos de Rulfo, sin expresarlo tácitamente, asumen esta cosmovisión. Qué importa si los personajes son campesinos ensimismados o errantes inmersos en el desértico paisaje del Bajío, trasunto de la soledad y la incomunicación existenciales. En la limitada esfera de sus acciones, son figuras simbólicas capaces de representar a individuos de cualquier época y lugar.

Las aportaciones de Rulfo a la literatura hispanoamericana son inmensas. La abundante bibliografía sobre la materia prueba la influencia de su arte narrativo en las posteriores generaciones de escritores, traten o no los asuntos del agro.

---

<sup>39</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas* (México: FCE, 1972). Todos los comentarios se remiten a esta edición.

<sup>40</sup> Los liberales, y más tarde los militantes de izquierda, daban por hecho que la literatura debía reflejar las condiciones histórico-sociales a las que pertenecía el escritor; mientras el sector contrario pensaba que la admiración por otras culturas y la preferencia por temáticas “ajenas” no significaba darle la espalda a los hechos inmediatos, sino acercarse a ellos desde otro ángulo de visión.

Con la penetración del hombre que conocía el campo hasta sus raíces más íntimas, Rulfo logró transformar el material de la tradición vernácula y del criollismo mediante una prosa poética que finca su enorme poder de persuasión en el lenguaje realista, de fuerte sabor campirano, y en una serie de recursos técnicos con los que el autor superó las restricciones del realismo, imponiendo así el sello inconfundible de su estilo personalísimo.

En el primer plano de la narración, los cuentos nos introducen a un paisaje humano y telúrico, reconocido con facilidad por la alusión a los contextos que sirven de referentes a las historias narradas. Los dramas de venganza, rencor y abandono enfrentados por los personajes, las carencias endémicas padecidas por los pobladores del campo y de las rancherías, el estoicismo para asumir las peores catástrofes, la familiaridad con la violencia y la muerte, son, qué duda cabe, expresiones sociales y culturales aún asentadas en el México actual. Si nos atuviésemos a esta impresión, permaneceríamos en la lectura informativa o sociológica, con el riesgo que esto implica, pues daríamos por seguro que en los textos rulfianos continúan intactas las líneas de la literatura de denuncia. Y no es así. Las estrategias desplegadas en los diferentes niveles de los relatos abren inusitados horizontes de expectativas, impensables en las producciones donde el compromiso crítico es evidente. Ciertamente, los cuentos de *El llano en llamas* señalan vejaciones, atropellos e injusticias, fomentados por un sistema político asentado en la explotación y la amoralidad, pero la denuncia es oblicua las más de las veces, es decir, el lector la infiere de los detalles elocuentes, de las palabras contenidas o ambivalentes de los personajes, y no de los comentarios y señalamientos del autor implícito o del narrador. Cuando la tercera persona es el eje estructurador del relato, el narrador no esgrime la omnisciencia, manteniéndose en el mismo estatus de los personajes: escatima información, estimula la ambigüedad,

omite cualquier digresión, pondera los actos sobre los juicios de valor (“El hombre”, “En la madrugada”).<sup>41</sup>

Los procedimientos de indeterminación se acentúan en aquellos relatos enunciados en primera persona, en los que la corriente de la subjetividad domina el plano de lo real, disolviéndose la línea que separa ambas zonas (“Macario”, “Luvina”).<sup>42</sup> En otros cuentos, el soliloquio o el monólogo interior expresan con patético laconismo la impotencia y la frustración (“Es que somos muy pobres”, “No oyes ladrar los perros”)<sup>43</sup> o los impulsos destructivos incubados en el rencor (“La cuesta de las comadres”, “Anacleto Morones”).<sup>44</sup> La focalización interna hace de los personajes sujetos estáticos, emisores de discursos narrativos que obliteran la respuesta porque las palabras dichas caen en el vacío; inclusive cuando los interlocutores están sobreentendidos en la enunciación, éstos guardan un silencio hermético (“No oyes ladrar los perros”, “Acuérdate”,<sup>45</sup> “Luvina”).

Las estrategias anotadas –indeterminación, ambivalencias de sentido, supresión de los mensajes explícitos, restricción de la omnisciencia, predominio de las técnicas de interiorización– traducen una peculiar percepción de la realidad, concebida como algo estático e inmutable, a tono con el paisaje inhóspito que circunda a los personajes. Ese panorama sombrío deja de tener entonces tintes realistas para revestirse como símbolo de la desolación interior de esos seres atrapados en la ronda interminable de recuerdos, culpas, resentimientos, venganzas, angustias, miedos y desilusiones. El polvo espeso

---

<sup>41</sup> Rulfo, *El llano en llamas*, pp. 50-65 y 66-74, respectivamente.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 9-17 y 131-146, respectivamente.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 42-49 y 160-167, respectivamente.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 27-41 y 168-191, respectivamente.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 154-159.

de los caminos, el ulular del viento, la neblina descendiendo por la cuesta de los cerros, el sol intenso y la noche cerrada son proyecciones de estados de ánimo, transposiciones mentales, visión opresiva del mundo y no necesariamente referencias concretas a una determinada entidad territorial. Tampoco hay fechas ni datos históricos precisos, lo cual acentúa la sensación de atemporalidad. Inclusive, los personajes no tienen una característica física definida; el lector va configurando sus rasgos según los enunciados que emiten o ateniéndose a las impresiones transmitidas por el narrador en tercera persona. De este procedimiento inferimos dos aspectos relevantes en las técnicas de disolvencia y abstracción, características de los cuentos de Rulfo: la producción de ambigüedades en los distintos planos y niveles del relato —propiedad que exige del receptor una lectura atenta— y la anulación del método realista y analítico. Doble transgresión: por una parte, el autor supera la idea de que la literatura es representación de lo real y, por la otra, emite contenidos trascendentales a través de historias enraizadas en el campo mexicano, proeza que la narrativa rural no había alcanzado con anterioridad a la publicación de *El llano en llamas*.

Después de los relatos de Rulfo, en 1954 comienza a circular, en un modesto formato, editado en la colección Los Presentes, que a la sazón dirigía Juan José Arreola, el libro de Carlos Fuentes:<sup>46</sup> *Los días enmascarados*,<sup>47</sup> cuando el escritor tenía apenas veintiséis años. El volumen, con seis narraciones, habría de convertirse en otro hito del cuento mexicano, en especial tres de ellos: “Chac Mool”, “Tlactocatzine, del jardín de

---

<sup>46</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Los Presentes, 1954).

<sup>47</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Novaro, 1966). La portada tiene un dibujo de Chac Mool, de José Luis Cuevas, con un rostro meditabundo, en segundo plano, que alude al personaje del mismo cuento. Las citas se remiten a esta edición.

Flandes” y “Por boca de los dioses”.<sup>48</sup> El destacado lugar que ocupan en el panorama del género corto se debe a dos poderosas razones. En primer término, porque constituyen el antecedente directo del sistema narrativo del autor y, en segundo, por la nueva orientación que tomará la literatura fantástica a partir de entonces. Esta reformulación concibe lo insólito en el punto de cruce de los dos tiempos que tironean la historia de México: el pasado y el presente, el primero superponiéndose como fatalidad al segundo, tensiones que son el cimiento de la obra posterior de Fuentes. Así, pues, estos relatos primigenios son el pórtico para entrar con cautela en esa colosal construcción arquitectónica hecha de palabras, que volverá siempre a sus orígenes para refrendarlos en renovadas invenciones. Cautela motivada por la compleja red de mitos, símbolos, alegorías y referencias históricas ya integrada a estos cuentos, que exigen del lector un continuo ejercicio de asociaciones inter e intratextuales para evitar el riesgo de considerarlos meros destellos ingeniosos de un escritor dotado que empezaba a dar los primeros pasos en la ardua carrera literaria.

La imaginación y el propósito crítico forman el núcleo de estas anécdotas, que rompen con el canon del cual provienen: la literatura de lo inverosímil. Con *Los días enmascarados*, Fuentes demuestra, en edad temprana, sus dotes de innovador en el manejo de elementos que son opuestos a las categorías señaladas en el conocido libro de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*.<sup>49</sup> Publicado en París, en 1970, Todorov centra el estudio en autores europeos y angloamericanos, en el lapso comprendido de finales del siglo XVIII a las primeras dos décadas del XX. Según los presump-

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 13-29, 39-51 y 61-79, respectivamente.

<sup>49</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972).

tos del teórico franco-búlgaro, lo fantástico debe mantenerse a distancia de los contenidos sociales y alegóricos porque éstos destruyen el sentido literal que es intrínseco al género. Si nos atuviésemos a este criterio reduccionista, una cantidad considerable de obras latinoamericanas saldrían de los parámetros señalados por Todorov.

Los cuentos de Fuentes transgreden el canon por el hecho de que los contextos históricos, sociales y culturales son básicos para el desarrollo de la trama, hasta alcanzar el momento culminante, cuando sobreviene el desenlace efectista que concentra toda la polivalencia del texto. El clímax conclusivo del cuento, y requisito de lo fantástico, es la confirmación de que el tiempo mítico finalmente ha tomado posesión del presente, tiempo de la vivencia humana. En “Chac Mool”, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y “Por boca de los dioses”, el tema recurrente es el pasado, que subyace como una fuerza destructiva bajo el barniz de la modernidad con la que se pretende cubrir las contradicciones de la historia mexicana desde la Conquista.

En los tres cuentos, el pasado precolombino o decimonónico retorna en calidad de ídolo, fantasma o imagen pictórica para destruir a quienes le han vuelto la espalda o lo ignoran, cancelándoles el futuro. La irrupción, además, ocurre en la ciudad de México, el espacio urbano por excelencia en la narrativa de Fuentes, que funge como símbolo del país porque la urbe es la confluencia del tiempo histórico y del tiempo primigenio, de la línea horizontal y del círculo, dicotomía sin visos de solución. En “Chac Mool”, el antiguo dios maya de la lluvia resurge convertido en mercancía puesta a la venta en una “tienducha” de baratijas para consumo de los turistas. El comprador, coleccionista de “estatuillas, ídolos, cacharros”,<sup>50</sup> es

---

<sup>50</sup> Fuentes, *Los días enmascarados*, p. 19.

un burócrata que habita, en el centro de la ciudad, un lúgubre “caserón” de “arquitectura porfiriana”, “única herencia y recuerdo de mis padres”.<sup>51</sup> Doble degradación: el antiguo esplendor indígena convertido en artículo de consumo y el hombre moderno transformado en cosa por el mecanismo infernal de las oficinas públicas. La alegoría —aspecto que refuta Todorov en el relato fantástico— está justificada por la finalidad de poner en tela de juicio los valores de la modernidad —progreso, cambio, estabilidad material—, que en el caso de México son meras figuras retóricas, porque en la práctica nadie consigue resolver los graves conflictos ancestrales que, como sangre contaminada, circulan por el cuerpo de la sociedad.

La implicación simbólica de “Chac Mool” es advertida en el proceso de antropomorfización del ídolo maya, paralelo a la degradación y muerte del hombre que compró la enigmática pieza. El objeto de piedra ocupará el lugar del objeto humano, pero ambos son, en sus respectivas dimensiones, figuras disminuidas y grotescas, desplazadas del presente y de los correspondientes entornos a los que pertenecen. El cuento cumple así con una doble función: en términos literarios, está diseñado según las pautas del género fantástico: ambigüedad, indeterminación, activación de lo inanimado, desenlace abierto; en términos simbólicos, es una puesta en escena de la poderosa influencia de los mitos prehispánicos en el inconsciente colectivo.

“Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y “Por boca de los dioses” son sugestivas variaciones sobre el mismo tema. En el primero de los relatos citados, y con la misma estrategia del cuento anterior, la redacción de un diario personal, el protagonista vive en dos tiempos simultáneos, la actualidad y el siglo

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 21.

XIX, en una “suntuosa pero inservible” mansión, “construida en tiempos de la Intervención Francesa”.<sup>52</sup> El fantasma de la Emperatriz Carlota lo llama desde las profundidades de la muerte para poseerlo y anular su identidad, a medida que va asimilándolo con la figura del Emperador Maximiliano. El parecido físico y la subsecuente identificación empiezan con el nombre del protagonista, Max, quien víctima de la sugestión, terminará prisionero de otro tiempo, asumiendo la personalidad que le ha sido impuesta por la anciana estafalaria, surgida “de otro mundo”.<sup>53</sup> De nueva cuenta, lo aberrante imponiéndose a lo racional.

“Por boca de los dioses” hace patente el sacrificio ritual azteca en la persecución y homicidio de un aficionado a la pintura, que, en un momento de arrogancia, decide separar de un cuadro del museo de Bellas Artes una enorme boca femenina, que lo atormentará con toda clase de improperios hasta que es abatido por la furia de los dioses ancestrales con una puñalada en el estómago, mientras intenta refugiarse en la habitación 1519 del hotel donde está alojado. El número del cuarto alude a la fecha en que pisó tierra mexicana Hernán Cortés y redondea el símbolo de la venganza indígena, siempre latente, debido a la traición que significó la conquista de México. Al igual que en los cuentos anteriores, en éste, el mito desplaza a la historia en circunstancias absurdas e imposibles de controlar. El hecho fortuito de que una exposición de arte moderno sea el motivo detonador de los sangrientos episodios de la trama imprime a la tragedia mayor ironía y sarcasmo. El tratamiento surrealista otorgado a las disparatadas aventuras de este hombre venido a menos expresa las concepciones del

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 44.



autor acerca de un “país oscuro”, bajo el yugo de la confusión y el fracaso.<sup>54</sup>

La proeza de Fuentes en estos relatos es cuantificable en proporción a la reducidísima nómina de autores que han tratado la temática prehispánica y del Segundo Imperio en el constreñido espacio del cuento. Salvo las notables excepciones de Elena Garro, José Emilio Pacheco y Mauricio Molina, quienes han abordado en el relato breve la intromisión del mundo mítico de los antiguos mexicanos en la modernidad,<sup>55</sup> el asunto parece ajeno a la narración corta, debido a la complejidad del tema, más adecuado a la novela, género épico por excelencia. La propuesta de Fuentes coincidió con tres hechos de variado alcance: la repercusión que empezó a tener en los medios artísticos e intelectuales el ensayo de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*,<sup>56</sup> publicado en 1950; el gradual debilitamiento del discurso nacionalista; y la aparición de una pujante generación de escritores jóvenes, cuyos primeros libros comenzaron a circular en el curso de esa década y prepararon el apogeo literario del siguiente decenio. Los textos de *Los días enmascarados* no sólo prefiguraron, como ya dije, la obra monumental de Fuentes, sino que traslucen las inquietudes de aquellos años, relativas a la indagación sobre la naturaleza del mexicano y la transformación del discurso literario, desde entonces cada vez más distante de las fáciles y cómodas clasificaciones.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>55</sup> Elena Garro, “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en *La semana de colores*, pp. 7-33. José Emilio Pacheco, “La fiesta brava”, en *El principio del placer* (México: Joaquín Mortiz, México, 1975), pp. 77-113. Mauricio Molina, “La máscara”, en *Mantis religiosa* (México: Aldus, 1996), pp. 91-103.

<sup>56</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Cuadernos Americanos, 1950).

<sup>57</sup> El último libro de Fuentes, *Inquieta compañía* –(México: Alfaguara, 2004)–, coincide con el cincuentenario de la publicación de *Los días enmas-*

Las grandes conmociones políticas y culturales serán, en adelante, decisivas para las modalidades que asumirá el cuento, imposible de continuar manteniéndolo en determinados estatutos de composición. Tomando impulso de los maestros que le dieron fisonomía propia, independizándolo de los modelos europeos y norteamericanos, el cuento entró en un intrincado campo experimental que, lejos de agotar sus posibilidades expresivas, las ha incrementado en las generaciones más recientes. Esta continua búsqueda hace inútil el intento de resumir, en pocas páginas, las innovaciones técnicas y estructurales que han impuesto, con gran dominio, un crecido número de autores contemporáneos como Sergio Pitól, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Juan García Ponce, Luis Arturo Ramos, Guillermo Samperio, Hernán Lara Zavala, Juan Villoro, Enrique Serna y muchos más. Cada uno de ellos es dueño de un estilo inimitable y de una visión de la realidad tan personalísima que amerita estudiar su obra por separado.

En el acto mismo de la creación es donde la responsabilidad del escritor está en juego. El compromiso, sin embargo, no es egocéntrico. Va de por medio la libertad de la imaginación y el pleno ejercicio de la crítica en un mundo expuesto sin remedio a la desaparición de las identidades nacionales ante el impacto brutal de la globalización.

Pese a la creciente deshumanización, promovida por el virulento pragmatismo, el cuento en México —en su forma oral o escrita— es una de las manifestaciones narrativas de más

---

*carados*, su primer libro, además de reunir el mismo número de relatos de corte fantástico —seis en total—, como en esa edición de juventud. Las analogías advertidas mueven a pensar que no fueron casuales, sino preparadas, a manera de una autocelebración, por cumplir el escritor medio siglo de actividad literaria ininterrumpida.

arraigo y autenticidad en el imaginario colectivo. Preservar la sobrevivencia de esta expresión genuina es, hoy por hoy, la tarea inaplazable que exige del cuentista un esfuerzo mayúsculo para mantener la tradición. El cuento, pues, cumple con la misión de avivar el diálogo en momentos en que la soledad y la incomunicación parecen adueñarse de la vida. El cuento, gracias a la concentrada emoción que destila en el breve espacio del texto, nos permite sentir la emoción de ser otra vez humanos, por lo menos en los escasos minutos de su lectura. Y esto es ya una ganancia.



# ÍNDICE

## TOMO I

### **Prólogo**

*Alfredo Pavón* ..... 7

### **Itinerario inicial**

*Alfredo Pavón* .....17

### **Itinerario inicial (La otra ruta)**

*Alfredo Pavón* .....119

### **El cuento mexicano del siglo XX**

*Emmanuel Carballo* ..... 191

### **La Revolución Mexicana y el cuento**

*Luis Leal* ..... 327

### **Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX**

*Evodio Escalante*..... 365

### **El cuento fantástico en México**

*Ana María Morales*..... 375

### **El nuevo cuento mexicano**

*Luis Leal* ..... 409

### **El cuento en México (1934-1984)**

*Carlos Monsiváis*..... 429

|   |     |
|---|-----|
| <b>El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad</b> |     |
| <i>Luis Leal</i> .....  | 453 |
| <b>Realismo e imaginación</b>                                   |     |
| <i>Edmundo Valadés</i> .....                                    | 475 |
| <b>Un cuento de nunca acabar: los cuentistas</b>                |     |
| <i>Henrique González Casanova</i> .....                         | 483 |
| <b>Aportes del cuento mexicano del siglo XX</b>                 |     |
| <i>Mario Muñoz</i> .....  | 501 |

TOMO II

|  |     |
|--|-----|
| <b>Panorama crítico-histórico del nuevo cuento mexicano</b>    |     |
| <i>Russell M. Cluff</i> .....                                  | 545 |
| <b>Cuenta cuántos cuentistas cuentan</b>                       |     |
| <i>Jaime Erasto Cortés</i> .....                               | 595 |
| <b>Brevísima historia del cuento mexicano (1955-1995)</b>      |     |
| <i>Yolanda Vidal López-Tormos</i> .....                        | 619 |
| <b>Historia de una tradición: el cuento enlazado en México</b> |     |
| <i>Russell M. Cluff</i> .....                                  | 635 |
| <b>Una rosa para Amelia (Cuentos góticos mexicanos)</b>        |     |
| <i>Federico Patán</i> .....                                    | 679 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>El cuento mexicano entre el libro vacío<br/>y el informe negro</b>   |     |
| <i>Esperanza López Parada</i> .....   | 697 |
| <b>El cuento mexicano reciente: ¿Hacia dónde vamos?</b>   |     |
| <i>Ignacio Trejo Fuentes</i> .....  | 727 |
| <b>Otras voces del cuento mexicano</b>  |     |
| <i>Alfredo Pavón</i> .....  | 739 |
| <b>La ciudad escrita: humor e ironía en el cuento<br/>mexicano contemporáneo</b>                                      |     |
| <i>Lauro Zavala</i> .....   | 763 |
| <b>El cuento moderno mexicano hasta el final<br/>de los ochenta</b>   |     |
| <i>Carlos Miranda</i> .....   | 797 |
| <b>El cuento mexicano de los ochenta</b>  |     |
| <i>Vicente Francisco Torres</i> .....   | 807 |
| <b>Humor e ironía en el cuento mexicano<br/>contemporáneo</b>   |     |
| <i>Lauro Zavala</i> .....   | 819 |
| <b>Cuento mexicano de hoy (Los tres recientes lustros)</b>  |     |
| <i>Vicente Francisco Torres</i> .....   | 851 |
| <b>Una ciudad que moviéndose está en forma<br/>(Una libreta de direcciones de la narrativa<br/>mexicana reciente)</b> |     |
| <i>José Homero</i> .....  | 873 |

|  |      |
|--|------|
| <b>Una literatura del desamparo y el desencanto</b>          |      |
| <i>Mauricio Carrera</i> . . . . .                            | 907  |
| <b>La frontera en el centro</b>                              |      |
| <i>Humberto Félix Berumen</i> . . . . .                      | 939  |
| <b>Panorama del cuento mexicano reciente</b>                 |      |
| <i>Ernesto Herrera</i> . . . . .                             | 985  |
| <b>Los legionarios de Cristo (El cuento joven en México)</b> |      |
| <i>Carlos Antonio de la Sierra</i> . . . . .                 | 993  |
| <b>Apocalipsis, milenarismo y escatología</b>                |      |
| <b>(El cuento mexicano reciente: 1993-2000)</b>              |      |
| <i>Ignacio Ruiz-Pérez</i> . . . . .                          | 1005 |
| <b>El novísimo cuento mexicano</b>                           |      |
| <i>Alfredo Pavón</i> . . . . .                               | 1033 |



Siendo rector de la Universidad Veracruzana  
el doctor Raúl Arias Lovillo,  
*Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, tomo I,  
de Alfredo Pavón (Comp.),  
se terminó de imprimir en marzo de 2013,  
en Impresos Vacha S. A. de C. V., Juan Hernández Dávalos  
núm. 47, col. Algarín, Delegación Cuauhtémoc,  
CP 06880, México, DF. Tel. 55388412.

La edición consta de 500 ejemplares, más sobrantes para reposición.

Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.

Edición al cuidado de Estrella Ortega Enriquez, Alfredo Pavón  
y Mariela Xochihua del Ángel.

Formación: Ma. Guadalupe Marcelo Quiñones.

**L**os veinticuatro investigadores reunidos en **HISTORIA CRÍTICA DEL CUENTO MEXICANO DEL SIGLO XX** trazan una precisa cartografía del género breve, desde el periodo fundacional, con los creadores de El Ateneo de la Juventud, hasta el cierre de la vigésima centuria, con los novísimos cuentistas, pasando por los fabuladores colonialistas, estridentistas, Contemporáneos, de la Revolución, cristeros, proletarios, indígenas, populistas, expresionistas, indigenistas, Generación de medio siglo, onderos, postonderos, narradores de fin de siglo, grupo Crack, Generación de los enterradores y los bárbaros del norte. Cada uno de ellos amplía fronteras, subsana olvidos, corrige extravíos, alcanza precisiones y detalles. Con su quehacer analítico e interpretativo puede comprobarse que, pese a las adversidades, el cuento y la crítica en México son amigos de toda la vida.

Alfredo Pavón (Achotal, Veracruz, 1954), actualmente investigador del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, docente de ésta y de la Universidad Autónoma de Tlaxcala y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, es teórico y ensayista, especializado en el estudio del cuento mexicano de los siglos XIX y XX. Además de coordinar los dieciséis tomos dedicados al cuento mexicano, editados por la Universidad Autónoma de Tlaxcala con el subtítulo de *La Ficción en México, El cuento está en no creérselo y Cuento mexicano moderno*, es autor de *El universo del relato literario (El sentido narrativo de Polvos de arroz)*, *El presente insoportable (Soliloquio de la solterona)*, *De mujeres y hombrecitos*, *Cuento de segunda mano*, *Ojo insomne*, *Te llamamos Federico*, *Al final, reCuento 1. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837 y Fastos nefastos (Ensayos sobre narrativa mexicana)*.



Universidad Veracruzana  
Dirección General Editorial

ISBN: 978-607-502-228-4



9 786075 1022284