

**UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD  
NOS HARÁ LIBRES

**UNIVERSIDAD  
IBEROAMERICANA**

CIUDAD DE MÉXICO ®

“LA DANZA SUBYACENTE: NOTAS SOBRE LAS RELACIONES  
INTERGENÉRICAS DE LA MISCELÁNEA MEXICANA EN LOS AÑOS SESENTA,  
SETENTA Y OCHENTA”

**TESIS**

Que para obtener el grado de

**MAESTRO EN LETRAS MODERNAS**

P r e s e n t a

Carlos Ávila Villamar

Directora: Dr. Juan Francisco Alcántara Pohls

Lectores: Dr. Manuel Barroso

Dra. Mateo Díaz

Ciudad de México, 2025

## **Agradecimientos**

Esta investigación habría sido imposible sin la generosidad de Juan Alcántara, Adolfo Castañón, Manuel Barroso, Mateo Díaz, Sonia Montes Romanillos y Adriana Rodríguez Alfonso, que la enriquecieron y propulsaron.

## Introducción

La clasificación de la literatura (aquello que se ha entendido por literatura) en géneros literarios quizás haya estado siempre tratando de responder una pregunta esencial: ¿por qué un texto es como es y no de otra manera? Para responder por qué un texto es como es no basta con apuntalarlo con tabloncillos lingüísticos (allá hay una anáfora, y aquí nos encontramos frente a una prosopopeya). Tampoco basta con escarbar en la vida del autor (sus veranos e inviernos, la preferencia por ciertas comidas, aquella temporada enfermiza en la que estuvo al borde de la muerte). Ni siquiera basta un estudio histórico de los pueblos o ciudades donde vivió y de las ideas que allí proliferaban (la pulsión de una nueva clase social, la escuela filosófica emergente de la que entonces todos estaban hablando). Para explicar por qué un texto es como es inevitablemente hay que señalar el hecho de que ese texto guarda algún tipo de semejanza con otros textos, y que puede ser leído de una manera semejante a como se leen otros textos. De eso tratan los géneros literarios, a fin de cuentas, de la agrupación conveniente de los textos en diferentes grupos para que sea más fácil entender por qué son como son (por qué el héroe recibe un castigo, por qué se usa verso y no prosa, por qué se prefiere la estructura episódica a un único encadenamiento narrativo).

Sin embargo, el estudio de los géneros literarios se ha topado eventualmente con una serie de problemas. Podríamos resumirlos en que resulta más fácil entender que un texto es como es en cierta medida porque pertenece a tal género si hubiera un orden definitivo y natural de los géneros (un árbol primordial con rasgos bien delimitados, esculpidos en letreros de piedra que cuelguen de cada rama). La historia literaria ha demostrado lo contrario: los géneros son dinámicos, nebulosos, confusos. Algunos llegaron a desestimar por completo la utilidad de la separación de la literatura en géneros literarios: tarde o temprano se escribiría y se leería sin tomar en cuenta los géneros, esos molestos fósiles aristotélicos. No obstante, han pasado los años y las editoriales siguen creando sellos por géneros, las librerías siguen repartiendo los libros en anaqueles por géneros, y cuando alguien pregunta

por un libro a otra persona, lo primero que va a decir la otra persona es que tal libro es una novela, o un cuaderno de cuentos, o un poemario, o una autobiografía. Nos guste o no, si queremos estudiar la literatura debemos estudiar los géneros literarios.

La teoría de los géneros literarios ha sufrido un relativo estancamiento desde finales del siglo veinte. Se siguen estudiando géneros literarios, está claro, pero no ha habido precisamente una estampida de teorías sobre los géneros en sí. Ha sido a causa de cierto vacío teórico que lo que comenzó como una investigación sobre un género literario (las misceláneas) en un contexto dado (México en los años sesenta, setenta y ochenta) engendró una hipótesis más ambiciosa sobre los géneros literarios. Dicho en pocas palabras, por muy meticulosas y brillantes que fueran las fuentes teóricas que reuní, estas no llegaban a explicar por completo por qué en México y no en otro lugar, por qué en esos años y no antes o después, hubo un renacimiento de un género olvidado desde finales del siglo dieciocho, en el se combinan aforismos, microrrelatos, ensayos y prosas poéticas. Mi hipótesis es que para entender el ascenso y la caída de las misceláneas en México hay que tomar en cuenta lo que llamo las “relaciones intergenéricas”, las especializaciones y las competiciones que se producen en un ecosistema de géneros literarios.

Las analogías entre tipos de literatura y tipos de seres vivos han sido vistas desde hace bastante tiempo<sup>1</sup>, y no han estado exentas de confusiones y errores. No hay nada remotamente parecido a los genes en los textos, y que por tanto una clasificación estática semejante a la de los seres vivos resulta no solo inexacta, sino absurda. Pero hay otras cosas en las que los textos y los seres vivos se parecen. Los seres vivos se reproducen en el agua, la tierra y el aire y se adaptan a las condiciones del clima y la topología, es cierto. Estos factores, no obstante, no son los únicos que determinan que los seres vivos sean como son: las relaciones con otros seres vivos también los determinan, y en buena medida. El larguísimo pico del colibrí picoespada evolucionó para adaptarse al espolón de treinta y cinco centímetros de la orquídea de Darwin, al final del cual no llegaba ninguna otra

---

<sup>1</sup> Me dedico a explorar el tema con detenimiento en una sección del segundo capítulo (2.1.1).

especie. Los intestinos de los buitres evolucionaron para digerir carroña porque otros depredadores resultaron ser mejores cazando sus antiguas presas. Del mismo modo, no solo el contexto histórico o el biográfico ayudan a explicar por qué un texto o un género es como es, sino sus relaciones con otros textos o géneros.

Se ha escrito bastante sobre la emergencia de las nuevas misceláneas hispanoamericanas en el siglo veinte (un poco menos se ha profundizado en aquellas publicadas en México). Autores como Alejandro Rossi, Augusto Monterroso o Salvador Elizondo escribieron libros heterogéneos, compuestos de microrrelatos, aforismos, reflexiones y transcripciones de otros autores, que compartían unos cuantos rasgos comunes y que podían considerarse en sí mismos un género literario. Pero este género rara vez ha sido analizado en su relación con la novela, el ensayo o el diario literario. Más bien ha sido analizado desde una (valiosa, desde luego) perspectiva histórica<sup>2</sup>, que quizás no termine de explicar por completo el porqué de la explosión y el posterior declive. Mi hipótesis es que ambos vacíos están relacionados en algún punto: que la evolución de la novela, el ensayo y el diario literario tuvo influencia en la evolución de la miscelánea.

La investigación está dividida en tres partes. En el primer capítulo abordaré las raíces del género (frecuentemente olvidadas: se remontan al Renacimiento y al nacimiento de la imprenta), lo que se ha escrito hasta ahora sobre la nueva miscelánea hispanoamericana, cuáles son sus principales rasgos, y haré un recuento de libros y autores. Aunque me centraré en las misceláneas de Alejandro Rossi (*Manual del distraído y Sueños de Occam*), Augusto Monterroso (*La palabra mágica, Movimiento perpetuo y La letra e*) y Salvador Elizondo (*Camera lúcida, El grafógrafo y Cuaderno de escritura*), otras obras serán analizadas, y vale la pena hacer una triangulación del género. Muchos de estos elementos, me queda claro, suelen incorporarse en la introducción de las investigaciones, pero por su amplitud considero que necesitan un capítulo independiente.

---

<sup>2</sup> Cuando hablo de perspectiva histórica me refiero al contexto de cambios profundos en la modernidad acontecidos a partir de la segunda mitad del siglo veinte, de los que Hispanoamérica y México fueron parte. Época que ha sido llamada “posmoderna”, aunque el término no me satisfaga del todo. En el primer capítulo de mi investigación abundaré en el tema.

En el segundo capítulo armaré una definición de género literario (“un medio especializado en un fin”) que resulta cómoda a mi investigación, y finalmente explicaré la idea de las relaciones intergenéricas (qué son, cómo se manifiestan, qué consecuencias tienen). Es lo que se podría llamar un capítulo teórico.

En el tercer capítulo haré el análisis diacrónico de las relaciones intergenéricas de la miscelánea mexicana en el siglo veinte con la novela, el ensayo y los diarios. Para ello trataré de reconstruir una especie de mosaico genérico (medios y fines de los géneros en diferentes momentos del siglo veinte) y trataré de definir el lugar de la miscelánea en este.

Mi investigación contiene, desde luego, puntos ciegos y limitaciones, que no trataré de esconder. En primer lugar, porque en mi recuento de misceláneas mexicanas puede haber omisiones involuntarias pero importantes. He tratado los libros señalados por la crítica, y algunos que he encontrado por mi cuenta, pero fácilmente habrá ediciones que habré pasado por alto<sup>3</sup>. En segundo lugar, porque la evolución de otros géneros como la novela, el ensayo o los diarios en México es más bien neblinosa en términos bibliográficos. Se ha escrito bastante sobre obras y autores, pero poco sobre géneros. Debo auxiliarme a menudo de las conclusiones elaboradas a partir de mis propias lecturas, que inevitablemente contendrán deficiencias. En tercer lugar, porque la propia selección de lecturas (no solo de misceláneas, sino de novelas, ensayos y diarios) estará siempre parcializada, y dependerá a menudo de lo que las historias literarias hayan preferido priorizar.

Sin embargo, considero que esta investigación, por incompleta que sea, en el peor de los casos todavía arrojará algo de luz sobre dos elementos: la historia de las misceláneas en México y cómo funcionan los géneros literarios en general. Este último elemento, de incuestionable importancia, aunque difícil tratamiento. Las limitaciones a las que me he enfrentado probablemente serán las mismas que enfrentará cualquier persona que se proponga estudiar géneros literarios (sobre todo la inabarcabilidad del corpus). Me atrevo a afirmar que cualquier investigación

---

<sup>3</sup> Es fácil pasar por alto una miscelánea, dado que a menudo la obra ni siquiera está catalogada como tal.

sobre géneros literarios tendrá metas demasiado ambiciosas para la factibilidad de sus resultados. Y aun así estos estudios pueden complementarse y ayudarnos a entender mejor las obras.

## Capítulo I - La era de las misceláneas

### 1.1 De qué hablamos cuando hablamos de misceláneas

En algún momento de la historia del latín la palabra *miscellanea*, que designaba un plato de comida (abundante en carne, y comúnmente asociado con los gladiadores), se empezó a usar de manera figurativa para referirse a cualquier conjunto de cosas heterogéneas. La palabra tiene origen en el verbo *miscere* (variante de la raíz indoeuropea *meik*: “mezclar”), y sobrevive hoy en lenguas como el francés (*miscellanées*), el italiano<sup>4</sup> (*miscellanea*), el inglés (*miscellany*), el rumano (*miscelaneu*) y el español (“miscelánea”). El primero registro del término “miscelánea” en el Corpus Diacrónico de la Real Academia Española aparece en un texto de 1619, *El caballero puntual*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, con un matiz evidentemente despectivo, del que de hecho jamás se libraré del todo la palabra<sup>5</sup>: “el corriente de su plática hace una miscelánea de mal latín y afectado romance” (Cotarelo 1909). Puede encontrarse en el *Diccionario de la Lengua Castellana* de 1783 dos acepciones para la palabra: “La mezcla, unión, y entretejimiento entre algunas cosas con otras” y “La obra, o escrito, en que se tratan muchas materias y mezcladas” (640).

De esta última acepción (que en apariencia es la que nos interesa) se vale señalar dos cosas. Primero, que aunque la miscelánea como género literario surgió junto con la imprenta y tuvo su auge en el siglo XVIII, retrospectivamente pueden ser consideradas misceláneas obras de siglos anteriores que no se nombraron a sí mismas como tales (hay quienes la rastrean hasta la antigüedad clásica). Segundo, y en estrecha relación con lo anterior, que la miscelánea, incluso para aquellos que

---

<sup>4</sup> La palabra “mezcolanza”, que proviene del italiano, parece ser un sinónimo popular de “miscelánea”, hoy conservada como cultismo. Curiosamente, ambas palabras parten de la misma raíz latina.

<sup>5</sup> Tal vez la traducción más exacta del significado original de “miscelánea” sea “ajiaco”, que según la RAE en América Latina nombra un guiso “de caldo con carne, frutos y tubérculos picados en trozos y especias que varían de país a país”, y que también significa en Cuba “confusión, enredo, mezcolanza”, el mismo sentido peyorativo que tuvo la primera acepción figurativa de “miscelánea”.

han dedicado su vida a estudiarla, no constituye un género perfectamente definido: el término en los estudios hispánicos “causa más confusión que claridad al momento de calificar a esta o a aquella obra” (Íñigo Silva 258). Lo más sensato será entonces comenzar con las misceláneas que se llaman a sí mismas y (en ocasiones se titulan) “misceláneas” en las literaturas europeas y americanas de entre los siglos XVI Y XVIII, entender su historia y los rasgos más comunes que compartían.

En ocasiones la historia de la miscelánea puede confundirse con la historia de la antología. Existe, de hecho, una interesante relación entre la antología y la miscelánea dieciochesca. La etimología de “antología” significa “selección floral”. Notemos el contraste con el significado mundano, despectivo de “miscelánea”, aunque en cuestiones prácticas ambos géneros fueran casi indistinguibles<sup>6</sup>. Hubo, a su vez, un antecedente directo de la antología, que también se revistió de un significado floral: la poliantea (en griego “muchas flores”) era una mixtura enciclopédica sobre temas diversos escrita en latín<sup>7</sup> (las primeras misceláneas hacían exactamente lo mismo que las polianteas, solo que en la lengua vulgar).

Tanto misceláneas como antologías y polianteas toleraban textos de diversos géneros (prosa, verso) y de diversos autores (rasgo que perdería la nueva miscelánea hispanoamericana). Había, no obstante, dos considerables diferencias entre las colecciones en lengua vulgar, que se fueron acentuando con el paso de los siglos. Por un lado, las antologías reeditaban textos ya publicados, mientras que las misceláneas sacaban textos nuevos, incluso si a veces se “incumplía” la norma (Benedict 231). Por el otro, la antología quería canonizar, mientras que la miscelánea quería democratizar, divulgar con rapidez y sin hacer grandes gastos. Era fácil lucrar con ellas. La miscelánea incluso no tenía problemas con incorporar autores anónimos o autores cuyos derechos editoriales estuvieran libres. Todo lo admitía, con tal de que resolver problemas comerciales. En realidad, misceláneas y antologías tenían más semejanzas que diferencias: en mayor o menor medida

---

<sup>6</sup> El título de la temprana miscelánea *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada (1570), más que a la etimología de “miscelánea” alude a la de “antología”.

<sup>7</sup> Eventualmente la palabra poliantea también comenzaría a perder su relación con el latín. La *Poliantea* de José Justo Gómez de la Cortina (1944) estaba en castellano.

(dependiendo del país) se desprendieron del carácter estrictamente religioso de la tradición medieval y se adaptaron a un nuevo público que buscaba en la lectura la instrucción o más tarde el puro placer.

En un principio (siglos XVI y XVII) las misceláneas eran regidas por un espíritu humanista de difusión del conocimiento, en una época donde se comenzaba a rescatar la tradición grecorromana (las misceláneas eran entonces el reflejo “vulgar” de las polianteas). Claro ejemplo de ello es la miscelánea *Silva de varia lección* (1540), de Pedro Mexía, la primera impresa en castellano. Desde su prólogo Mexía defendía la capacidad de la lengua vulgar para tratar “materias grandes”, y luego incluía pasajes de las *Noches áticas* de Aulo Gelio, las *Saturnales* de Macrobio, las *Vidas paralelas* de Plutarco y la *Historia Natural* de Plinio el Viejo.

La miscelánea en lengua española al parecer, salvo unas pocas excepciones, se resistía a incluir la palabra “miscelánea” en el título (Íñigo Silva 258), lo cual las distinguía de las francesas y las inglesas<sup>8</sup>. Las primeras misceláneas en español tenían, como las otras, un carácter enciclopédico, didáctico, e iban sobre temas como la historia y la filología (otras misceláneas eventualmente se burlarían de esta “seriedad”, como los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo). El estruendoso éxito del libro de Pedro Mexía impulsó a una ola de imitadores. Algunas misceláneas transcribían curiosidades inconexas tomadas de otras lenguas, y estaban quizás menos concentradas en divulgar un conocimiento verdadero que una apariencia de conocimiento. “En este género se da una paradójica «frivolidad del conocimiento». Una vez satisfecha la sorpresa con la presentación de un tema se pasa a otro” (Alcalá Galán 13). Francisco de Quevedo escribió *La perinola* como un ataque despiadado a la miscelánea *Para todos*, de Juan Pérez de Montalbán (1632). *Para todos* desde su título parecía sintetizar la arrogancia, superficialidad y falta de unidad que en ocasiones se le atribuía al

---

<sup>8</sup> Notables excepciones del Siglo de Oro serían algunas como la *Miscelánea austral*, de Diego Dávalos y Figueroa (1602), y la *Miscelánea antártica*, de Miguel Cabello Valboa (1586), ambas del Virreinato de Nueva Castilla. La primera de tema variado y escrita a modo de diálogos, la segunda sobre el pasado peruano antes de la llegada de los europeos.

género<sup>9</sup>. Jerónimo de la Vera lo nombró “monstruo de ignorancia y fecundísimo ignorante”. Curiosamente, las ventas de *Para todos* fueron disparadas por las burlas de Quevedo y los otros: la gente lo compraba por una fascinación mórbida, lo cual le permitió tener seis ediciones en apenas dos años (Bacon 15). Las acusaciones de superficialidad siguieron a las misceláneas incluso hasta el siglo XVIII: las incontables ediciones de *Teatro crítico universal*, de Benito Jerónimo Feijoo (1726-1740), una de las misceláneas más conocidas de la lengua castellana, tuvieron detractores por varios flancos.

Las misceláneas cambiaron en el siglo XVIII. Fueron volviéndose cada vez más intrépidas, y tuvo mayor importancia en ellas la cuestión estética o lúdica, lo cual se encontraba desde luego ligado a su carácter comercial. Mientras que antes debían disculpar sus sorpresas y curiosidades con la excusa de que eran un vehículo para el conocimiento, cada vez fueron asumiendo con mayor apertura que fueran escritas y leídas por puro placer (incluidas aquellas que contuvieran obras en verso). Numerosas misceláneas y antologías tuvieron incluso un carácter pornográfico (más o menos disimulado). Al final del segundo volumen de *The miscellaneous works of the Right Honourable the late Earls of Rochester and Roscommon* (1707) había escondida una sección, “The Cabinet of Love”, que contenía versos pornográficos asociados a la popularización de los dildos en Inglaterra<sup>10</sup>.

En la lengua española misceláneas como *Tertulia de la aldea, y miscelánea curiosa de sucesos notables, aventuras divertidas y chistes graciosos, para entretenerse las noches del invierno y del verano*, de José Manuel Martín (1782), que tuvieron una fuerte influencia francesa, anuncian desde su título un nuevo ambiente de lectura que nació en la aristocracia y luego se propagó a la pujante burguesía europea. Este fenómeno de la lectura en voz alta como sustituta de la auténtica oralidad es muy propia del siglo XVIII (Lada Ferreras 443). En esta época los relatos orales (que antes entretenían las sobremesas y las noches familiares de todas las clases) pasan

---

<sup>9</sup> Esta miscelánea fue tan criticada que incluso George William Bacon en *The life and Dramatic Works of Dr. Juan Pérez de Montalbán* debe dedicarle varias páginas a la polémica, y llama al libro un *hodge-podge* (“mezcolanza”, “mazacote”).

<sup>10</sup> Hoy día investigadores como Claudine van Hensbergen atribuyen a aquellas páginas ocultas el hecho de que el libro tuviera en su tiempo más de veinte ediciones.

de moda, quedan relegados a la literatura infantil o a las clases bajas del campo. Esos mismos relatos fueron reelaborados y reacomodados en formato escrito para encajar en la nueva dinámica. La lectura irrumpió en la vida doméstica de las clases acomodadas dieciochescas de un modo probablemente parecido al que lo hizo la televisión en el siglo XX. Y la miscelánea cumple en el siglo XVIII una función parecida a los programas de del siglo XX en los que se combinaban actuaciones musicales, humorismo y entrevistas.

Un temprano ejemplo del cultivo de la miscelánea en México fue *Errores del entendimiento humano*, de Juan Benito Díaz de Gamarra, publicado en Puebla en 1781. Otros ejemplos aislados pueden mencionarse, como *Impresiones y sentimientos: escenas y costumbres mexicanas*, de Juan Díaz Covarrubias (1857). Pero de manera general, al parecer, no se ha escrito suficiente sobre la miscelánea en los siglos diecisiete, dieciocho y diecinueve en el otro extremo del Atlántico, es decir, en el continente americano. En cualquier caso, de otros géneros afines a la heterogeneidad de la miscelánea, como el calendario, se tiene registro. El Calendario Galván, particularmente popular en México en los siglos diecinueve e inicios del veinte, acompañaba los santorales y las previsiones astronómicas con poemas, fábulas, ensayos didácticos (de tema histórico, por lo general) y en ocasiones una sección de “Anécdotas”, que a la vista de hoy podrían considerarse microrrelatos, aforismos, o más bien el género llamado en inglés *witticisms* (“latigazos”, “agudezas”), muy popular en el siglo diecinueve, y que como menciona Gary Saul Morson, expresaba “el poder de la mente sobre las circunstancias”<sup>11</sup> (20). Los textos del Calendario Galván no llevaban firma, y en cierto modo representaban muy bien el espíritu de la miscelánea en lengua castellana.

A la larga (quizás por su implícito afán de perpetuidad) solo la antología pareció sobrevivir, y la miscelánea fue eclipsada por otro género literario más apto para la rapidez de la modernidad: las revistas. En definitiva, una revista es una miscelánea

---

<sup>11</sup> Un ejemplo de *witticism* tomado del Calendario Galván de 1848: “Persuadía Moliere á Boileau á fin de que no satirizara los versos de Chapelain, por ser este muy estimado del rey: entonces le replicó Boileau con mucho calor: Mientras su magestad no me mande expresamente decir que me gusten los versos de Chapelain, los he de tener por detestables”.

seriada y potencialmente infinita, más barata de producir y con la ventaja intrínseca de tener un público estable y de poder ser manejada como una empresa. La nueva miscelánea hispanoamericana a menudo salió de la compilación de textos heterogéneos ya publicados en revistas, y paradójicamente se vio obligada a menudo a justificar su unidad e identidad (para diferenciarse de otras compilaciones, o para encubrir la supuesta futilidad de la publicación periódica) valiéndose de recursos más propios de la antología. Las antologías se presentaban a sí mismas como “museos literarios” o receptáculos de curiosidades (Benedict 237), y lo mismo hicieron muchas misceláneas hispanoamericanas en el siglo XX<sup>12</sup>. El olvido de la miscelánea (hasta el punto en el que su acepción como género literario es casi desconocida) debe sorprendernos si recordamos cuán popular llegó a ser: se tiene conocimiento de la publicación de al menos cinco mil misceláneas solo en lengua inglesa en el siglo XVIII (Batt 394).

Más allá del comprensible éxito de su competencia editorial, las revistas, hay otra posible explicación para el olvido de las misceláneas. Se trata de la identidad que en nuestro tiempo se da por hecho entre obra y libro: un libro es por lo general una obra, una obra es por lo general un libro. Las misceláneas renacentistas y las dieciochescas eran libros, sin dudas (eran pliegos encuadernados), pero no necesariamente se veían como *obras*. Para la lógica editorial previa al siglo XX, una obra podía estar dispersa en varios libros, y un libro no tenía por qué contener (o *ser*) una obra. Ha sido a la larga más práctico para el lector que frecuenta una librería preguntar por una obra que sea además un único libro, y eso ha cambiado el sistema editorial, y la propia expectativa que tenemos de lo que constituye (o lo que debe ser) un libro. Como veremos más adelante, la nueva miscelánea hispanoamericana jugaba con esa expectativa, eran libros que se resistían a ser llamados libros, y que en ocasiones (aunque no siempre) debían imponer una unidad conceptual o un marco a los textos, para que pudieran ser considerados obras.

---

<sup>12</sup> Para empezar, una de las secciones de *El hacedor* de Jorge Luis Borges (luego veremos su importancia) se llama “Museo”.

Las misceláneas renacentistas y dieciochescas, las que se llamaban a sí mismas misceláneas, solían reunir entonces algunas de las siguientes características: 1) la escritura en lengua vulgar, 2) la publicación de textos inéditos, incluso si se trataba de reescrituras de pasajes de otros autores, 3) la heterogeneidad formal, admisión indiscriminada del ensayo, la fábula, el aforismo, el poema, o la heterogeneidad temática, o ambas, 4) la pretensión de divulgar algún tipo de conocimiento, ya fuera genuina o simulada, 5) la explotación comercial del goce de la curiosidad y la rareza. Ahora bien, ¿a qué libros llamamos misceláneas que no se llamaron a sí mismos de tal forma en su momento?

El uso de la frase “nueva miscelánea hispanoamericana” por la academia tal vez fuera introducido por Matías Barchino, que su vez lo tomó del prólogo del libro *El hacedor*, de Jorge Luis Borges, publicado en 1960. Borges llamó a su libro “miscelánea”, aludiendo al carácter heterogéneo que aceptaba con generosidad el poema en verso, la prosa poética y el relato breve, y haciendo una referencia específica al libro de Pedro Mexía (“esta colecticia y desordenada *silva de varia lección*”). La sección “Museo” de *El hacedor* llega a utilizar el recurso del falso apócrifo para emular las misceláneas que recogían fragmentos ajenos. Para la estética borgiana, la palabra “miscelánea” implicaba un matiz arcaizante, y tal vez neblinoso y elástico<sup>13</sup>. El uso que le da Barchino parece ir en sentido contrario: el nuevo género literario sería transgresor, e implicaría implícitamente una violencia con respecto a la tradición (Barchino 87). Desde luego, en el fondo el arcaísmo borgiano es transgresor, y múltiples autores hispanoamericanos de misceláneas tienen a Borges como una de sus influencias esenciales<sup>14</sup>.

Si fuera necesaria una prueba de la consciencia de la nueva miscelánea como género literario (incluso si el término no se extendió en aquel momento) se podría fácilmente señalar el estrecho entretendido de sus autores, y la lectura acumulativa

---

<sup>13</sup> Borges también hace uso de la palabra “miscelánea” en *El libro de los seres imaginarios*, para referirse a un texto de Wang Tai-hai. La cita a la miscelánea china puede ser apócrifa.

<sup>14</sup> Es posible citar rápidamente dos ejemplos: “La página perfecta”, de Alejandro Rossi, y “Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges”, de Augusto Monterroso. Ambos ensayos, aparecidos en dos misceláneas célebres (*Manual del distraído* y *Movimiento perpetuo*, respectivamente), hablan sobre el difícil e irreversible legado de Borges.

que unos hicieron de otros, que analizaremos más adelante. La nueva miscelánea constituyó un género (un conglomerado de obras), y no solo un formato (un conglomerado de libros), porque puede identificarse en ella la existencia de una *tradicón*, y en cierto sentido, una actitud común en cuanto a lo que debería ser el propósito de la literatura: que no tenga propósito alguno (justo lo opuesto de lo que solía hacer la miscelánea renacentista). La nueva miscelánea glorifica la literatura inútil, resulta “una práctica gozosa y profunda de la literatura en libertad” (Barchino 88), actitud que comparte con la “autonomía” borgiana. Nos valdría bien transcribir un fragmento que podría asemejarse a una definición:

Las nuevas misceláneas son colecciones donde tenemos la sensación de observar al escritor en estado puro, en pleno esfuerzo literario, que pone boca arriba las cartas de sus influencias y lecturas, sus preocupaciones vitales y artísticas y su propia vida. Y es que el escritor a través de estos textos reunidos en libro trata también de alguna forma de conocerse y probarse a sí mismo, de llegar a sus límites e incluso mostrarse a los lectores en acción, olvidando las expectativas críticas y de lectura que se contraen con otros géneros literarios. La nueva miscelánea se acerca de esta forma a la colección de ensayos tal y como la concibió originalmente Montaigne, como un método de autoconocimiento y libertad expresiva sin compromisos formales previos en los que el autor se sienta constreñido (Barchino 89).

El artículo de Barchino esboza la analogía entre el escritor de misceláneas y el pintor de otra época que se hacía retratar en su estudio, junto a sus pinceles y herramientas (90), donde el acto mismo de pintar es el protagonista<sup>15</sup>, y menciona

---

<sup>15</sup> Las nuevas misceláneas a veces incorporan intencionalmente textos a medio escribir, textos en pleno proceso de escritura o de reescritura. Es el caso de “Mnemothreptos” (el título podría traducirse del griego como “el sirviente de la memoria”), de Salvador Elizondo, publicado en el segundo número de la revista *Plural* y luego compilado en *El grafógrafo*. Este texto se compone únicamente de las numerosas variaciones o posibilidades narrativas de un único microrrelato.

la *Caja verde* de Duchamp<sup>16</sup>, que albergaba los papeles y materiales necesarios para ensamblar un libro hipotético, inconcluso (96). La imagen de la caja también es usada por Enrique Vila-Matas para definir la miscelánea *Manual del distraído*, de Alejandro Rossi: “Es un libro que vive en la frontera y que es como una caja. Nos recuerda *Manual* que, al igual que en una caja, en un libro podemos depositar ensayos, relatos, digresiones, sátiras, reflexiones, recuerdos [...]” (1997). La descripción de “cajón de sastre”, por cierto, ha sido común para las misceláneas desde *Para todos*, de Montalbán hasta *Silva de varia lección*, de Mexía.

Si algo distingue a la miscelánea de otras formas de hibridez como la crónica y la poesía en prosa (también mencionadas por Noguero Jiméneez como partes de un proceso mayor de hibridación en la literatura hispanoamericana) es que los fragmentos nunca se acoplan a la perfección. La hibridez no está presente en cada una de las piezas, necesariamente (de hecho, muchas piezas pueden ser en sí mismas ensayos o relatos breves “convencionales”), sino en su inesperada contigüidad. He ahí la eficiencia de la analogía de la caja: en ella aparecen cartas, recortes, sellos, fotografías. Anota Jaime García Terrés autorreferencialmente en su miscelánea *Reloj de Atenas*: “[...] esto no es una novela, sino un diario. Y ni siquiera un diario íntimo, y ni siquiera un todo orgánico. Engloba materiales más externos que interiores”<sup>17</sup> (241).

La forzada identidad moderna entre obra y libro en la mente de los futuros lectores (y editores) provocó que muchas nuevas misceláneas tuvieran que crearse estos conceptos vertebradores, como la idea de la “cámara lúcida” en *Camera lucida* (de Salvador Elizondo), o crearse motivos recurrentes, como la mosca en *Movimiento perpetuo* (de Augusto Monterroso). Parecían maneras desesperadas de convencer al mundo de que eran obras literarias unitarias, sólidas, y premeditadamente

---

<sup>16</sup> Varios autores han querido ver en las nuevas misceláneas una expresión del espíritu posmoderno. La palabra (“posmodernidad”) se ha revelado con el paso de las décadas como portadora de un concepto engañoso, y preferiremos no usarla. Es muy probable que termine oscureciendo más la cuestión que esclareciéndola.

<sup>17</sup> No debe subestimarse la importancia de esta observación. La miscelánea, aunque juega con la autoficción, prefiere la apropiación y el análisis de objetos externos, contiguos, inmediatos, antes que la exhibición de una verdadera intimidad autobiográfica. Solo en casos muy puntuales se aludirá a episodios concretos de la vida del escritor. Mucho más frecuente es la alusión a sus lecturas, obsesiones y circunstancias externas.

imperfectas. Podría sospecharse, no obstante, que la verdadera condición de obras literarias de las nuevas misceláneas (en cuanto a la unidad y a la solidez) se encontraba en otro lado. La potencial coherencia de la nueva miscelánea está en lo que no se ve, en la sensibilidad de la persona que reunió los objetos en la caja de sastre. Entre más marcada y singular es la sensibilidad del escritor, más refinada es la colección, más coherente es el libro. La estética inconfundible de Borges es lo que permite que *El hacedor* sea un libro sólido. Y lo mismo podría decirse de los libros de Alejandro Rossi o Augusto Monterroso. Los consideramos obras porque los sentimos como un único diálogo con el autor. Una misma conversación *divertida* (en la acepción etimológica de la palabra).

## 1.2 *Almanaques de las horas*

La nueva miscelánea no partió directamente de la vieja miscelánea, y podría sospecharse que tampoco partió de Borges, aunque tuviera Borges una palpable influencia en ellas. La razón está en que la nueva miscelánea probablemente fuera un fenómeno editorial mexicano, y no tanto hispanoamericano<sup>18</sup>.

Nos encontramos ante un asunto complejo, sobre el que se han tenido perspectivas distintas. Como vimos, Barchino habla de un fenómeno hispanoamericano. Noguero Jimémez no desestima la influencia borgiana, pero nota la importancia de la primera mitad del siglo XX mexicano: “Los orígenes de las misceláneas se remontan a la generación del Ateneo mexicano, siendo sus primeros cultivadores Alfonso Reyes, Mariano Silva y Aceves, Carlos Díaz Dufoo Jr. y, muy especialmente, Julio Torri” (1999, 242). María Pizarro observa, de manera general,

---

<sup>18</sup> Nótese que la palabra “miscelánea” posee en Colombia y en México un uso frecuente que no corresponde con las acepciones compartidas en el resto de América Latina y España (“mezcolanza”, o “género literario”). En el habla de México significa según la RAE “tienda pequeña de esquina”, es decir, “abarrotes”, una tienda donde se vende un poco de todo. Llamar de esa forma a un género literario emergente le da entonces una involuntaria (o voluntaria) tonalidad popular.

que buena parte de las misceláneas son mexicanas, y también menciona los nombres de Reyes y de Torri (533).

Fácilmente se podría tomar *Ensayos y poemas* (1918) y *De fusilamientos* (1940) de Julio Torri como las primeras nuevas misceláneas hispanoamericanas. La escritura suelta y personal de Torri parece contemporánea a la de Augusto Monterroso, Salvador Elizondo o Alejandro Rossi. Pero no solo se trata de una cuestión de tono. Algunas ideas de Torri reaparecerían en los textos de los últimos. El ensayo “La oposición del temperamento oratorio y el artístico” aborda la lectura oportunista y empobrecedora que hacen los oradores y políticos de los textos literarios. Esa es justo una de las ideas centrales de “La lectura bárbara”, ensayo esencial en *Manual del distraído*, de Alejandro Rossi. “El maestro” de Torri también tiene su reflejo en “Enseñar”, de Rossi. El ensayo “La bicicleta” se reinterpreta incluso en la miscelánea reciente *Papeles falsos* (2010), de Valeria Luiselli. *Tres libros*, que compilaba *Ensayos y poemas*, *De fusilamientos* y otras prosas inéditas, editado por el Fondo de Cultura Económica y volumen clave para la consolidación de Julio Torri dentro del canon mexicano, fue publicado en 1964, justo por las fechas en las que iniciaba el gran estallido de la nueva miscelánea en México y en Hispanoamérica.

Los libros de Torri son el eslabón perdido entre la publicación dieciochesca o decimonónica hospitalaria con los fragmentos, *witticisms* y microrrelatos (como el Calendario Galván) y las nuevas misceláneas de los años sesenta, paladines de un nuevo espíritu. En cierta medida Torri se apropia de fórmulas premodernas<sup>19</sup> (y las parodia), como cuando nombra a su compilación de aforismos “Almanaque de las horas” (dentro de *De fusilamientos*). Lo hora como signo de lo pequeño, rutinario y privado, en oposición a la magnificencia de los días, las estaciones y los años.

El título “Almanaque de las horas” representa a la perfección cómo la nueva miscelánea (que podríamos llamar, por sus temas y movimientos, la “miscelánea

---

<sup>19</sup> Llegados a este punto debemos definir de qué estamos hablando cuando decimos que una cosa es “moderna” o “premoderna”. Hay modernidad que se identifica con la ilustración, con el enciclopedismo, con la noción de que la racionalidad cartesiana arreglaría el mundo, que comienza en el siglo dieciocho. Hay otra modernidad que se identifica con la electrificación de las calles, con la masificación de la prensa, y con el desarrollo de la industria editorial como la conocemos hoy día. En el contexto hispanoamericano (y específicamente mexicano) esa es la modernidad a la que nos referimos.

moderna”) usó el formato de la vieja miscelánea para albergar todo lo contrario. Donde la vieja miscelánea castellana empequeñecía los nombres de los autores (o los anulaba por completo), puesto que el tema global del libro era más importante, la nueva miscelánea los rescataba, y los volvía su centro (al resaltar su subjetividad, y al tener a menudo un matiz confesional<sup>20</sup>). Donde la vieja miscelánea reunía lo heterogéneo en función de su utilidad (como los modernos libros escolares, que podríamos considerar sus herederos didácticos<sup>21</sup>), la nueva miscelánea reunía lo heterogéneo en función de su inutilidad, es decir, reunía lo que no cabía en ninguna otra parte. Donde la vieja miscelánea buscaba la democratización de los textos, con un claro interés en las ventas, la nueva miscelánea se preguntaba si acaso los textos irían a publicarse, ni hablar de venderse.

Bien podríamos dividir los títulos de las misceláneas en dos categorías: las que se hacen referencia a un motivo o tema y las que hacen referencia a su propia (ausencia de) forma. Estas últimas son interesantes, en tanto juegan frontalmente con sus “debilidades”. El título “Manual del distraído” no hace referencia directa a la vieja miscelánea, pero sí al manual, al libro de texto, lo que podría considerarse su equivalente moderno en la lengua. Un manual de la distracción sería en apariencia un manual que nadie querría comprar, o en cualquier caso un manual que no serviría de mucho. Con “Disertación de las telarañas” sucede algo parecido (la “disertación” como género discursivo queda reducida al ridículo, y sin embargo se rescata rejuvenecida, desalmidonada). *Textos extraños*, de Guillermo Samperio, parece disculparse con el lector de manera anticipada. Los títulos de las misceláneas de Elizondo (como *El grafógrafo* y *Cuaderno de escritura*) sincronizan la autodescripción formal y la temática, y de algún modo también cobran consciencia de su lugar (o no lugar) editorial.

Las nuevas misceláneas constituyen todas “almanaques de las horas” en tanto ponen toda la fuerza intelectual que debería estarse usando para el “gran

---

<sup>20</sup> Es característico de los textos de las misceláneas, antes de comenzar una argumentación, poner sobre la mesa las preferencias del autor, confesar sus manías, racionalizar incluso sus defectos.

<sup>21</sup> Hacemos énfasis en la condición de *castellanas*, puesto que las viejas misceláneas en francés o en inglés, al parecer, tuvieron un registro más amplio.

almanaque” del mundo (un almanaque es un mapa del tiempo, el almanaque completa lo que le falta al atlas) en una escritura autorreflexiva que va al ritmo de desayunos y tardes, de subrayados en libros ajenos, transcribe ocurrencias arrancadas a la esterilidad de las horas donde la tradición escrita se acumula incesantemente sin sentido: la escritura que termina en la miscelánea moderna es un refugio solitario no solo del ruido de la calle, sino de la propia biblioteca desde la que se escribe. Los escritores del siglo XVIII (de manera general) ciertamente no sintieron como los del siglo XX el peso enmudecedor de la tradición escrita occidental.

La literatura mexicana había cambiado muchísimo tras los años cincuenta y sesenta, y la miscelánea moderna lo expresaba. El intelectual mexicano, de manera general, había cambiado de paradigma: del “hombre culto” había pasado al “especialista”, como notó Jose Luis Martínez en el prólogo de *El ensayo mexicano moderno*. El escritor de misceláneas vive en el ocaso del paradigma del “hombre culto” (cuya imagen siempre será Alfonso Reyes), hereda una biblioteca que ya no puede seguir ampliando de la manera en la que lo hicieron sus dueños anteriores. Descarta la posibilidad de ser Reyes, pero tampoco está conforme con ser un especialista, un académico del montón (pensemos en Alejandro Rossi, que renunció a la investigación filosófica para escribir los ensayos literarios en la revista *Plural*), lo que le queda entonces al escritor de misceláneas es volverse Julio Torri.

El modelo del escritor de misceláneas fue el ensayista a contracorriente de la primera mitad del siglo. ¿A qué nos estamos refiriendo exactamente? En palabras de Jose Luis Martínez, “nuestros ensayistas se inclinan insistente y tenazmente a explorar una sola interrogante, la realidad y la problemática nacional” (21). Julio Torri, y más tarde algunos de los integrantes del grupo Contemporáneos, como Salvador Novo, rompieron esa regla. Se plantearon abordar múltiples interrogantes, desde múltiples dimensiones, y sin dejar de lado el contexto mexicano, fueron capaces de conseguir ensayos lúdicos que todavía hoy se pueden disfrutar, incluso por aquellos no familiarizados con la época o el lugar. Eran ensayos marcados por

la agudeza, frecuentemente desentendidos del compromiso social en un sentido estricto (es decir, desentendidos de una utilidad inmediatamente política).

La nueva miscelánea mexicana, interesada por los cambios de la modernidad, propensa a la introspección, a veces tentada por el absurdo irónico o la simple festividad del disparate, en cierto sentido puede ser vista como la continuación del ensayo mexicano a contracorriente de la primera mitad del siglo veinte. El texto "La Fontaine" de Jorge Cuesta se continúa en "Cómo acercarse a las fábulas" (en *La palabra mágica*), de Augusto Monterroso. El ensayo "Sobre el placer infinito de matar muchas moscas" (contenido en el libro *En defensa de lo usado*), de Salvador Novo, inaugura el motivo de la mosca que sigue la miscelánea *Movimiento Perpetuo*, de Augusto Monterroso (curiosamente, Monterroso no citó el texto de Salvador Novo, pese a que le venía como anillo al dedo, y es bastante probable que lo hubiera leído), o que sigue el texto "El apocalipsis y la mosca" (en *Disertación de las telarañas*) de Hugo Hiriart. Los ensayos de Zaid en *Cómo leer en bicicleta* (incluido el que le da título al libro) o los de Hiriart en *Disertación de las telarañas* guardan resonancias de este divertido detenimiento en lo insignificante que había en los ensayos de Novo, e incluso en algunos de los textos de *Confabulaciones*, de Juan José Arreola.

Noguerol Jiménez de hecho incluye directamente a Novo en la tradición de la miscelánea hispanoamericana, y cita a Blanca García Monsiváis, que nos dice: "crea la impresión de dignificación de un tema demasiado trivial para la reflexión seria. Característicamente son temas como el pan, la leche, las barbas, la calvicie, etc." (241). Quizás no podríamos estar seguros de incluir *En defensa de lo usado* en el catálogo de las misceláneas mexicanas, puesto que comparte su espíritu, pero no su época, o su (ausencia de) forma, lo cual es en extremo importante. Sin embargo, en cualquier caso, los ejemplos de la continuidad son incontables. La tradición de la miscelánea mexicana bebe de sí misma con absoluta consciencia de ello, así como de *cierto* ensayo mexicano (aquel más cercano a Montaigne, como decía Matías Barchino, el que se escribe como un ejercicio del pensamiento en libertad).

Hasta ahora nuestras ideas parecen inclinarse a darle un papel protagónico a la miscelánea mexicana dentro de la hispanoamericana, ¿pero no podrían esgrimirse contraargumentos, partiendo de las propias genealogías de misceláneas que hacen Barchino o Noguero Jimémez? ¿No son Julio Cortázar, Mario Benedetti, Guillermo Cabrera Infante, y el propio Jorge Luis Borges autores de misceláneas? Sin duda lo son, pero debemos detenernos en dos aspectos.

El primero, que de los numerosos libros que la crítica académica ha catalogado como misceláneas, un porcentaje abrumador es de autores mexicanos o de autores publicados en México (más adelante trataremos de elaborar una lista). El segundo aspecto yace en que, si bien Cortázar, Benedetti, Cabrera Infante y Borges fueron autores de misceláneas, no fueron estas las que los dieron propiamente a conocer. De hecho, en sus respectivas obras completas a veces se han restringido a una ubicación marginal (salvo el caso de *El hacedor*). Cortázar ya había triunfado con sus cuentos y con *Rayuela* antes de que se publicaran *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Un tal Lucas* (1979). Benedetti era conocido como poeta y novelista antes de *Despistes y franquezas* (1990). *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, ya había salido cuando se publicó *O* (1975). Borges poseía fama mundial gracias a sus relatos fantásticos, ensayos y poemas cuando escribió el prólogo a *El Hacedor*. “No debemos olvidar que la mayoría de estos libros logran ser publicados debido a la fama que sus autores han adquirido por prácticas literarias más usuales como la novela, el relato, la poesía y el ensayo” (Barchino 88-89).

¿En qué se distinguen los autores mexicanos? Si bien hay misceláneas mexicanas que sucedieron el éxito de libros previos (es el caso de *Corriente alterna*, de Octavio Paz, si es que llegáramos a considerarlo una miscelánea), autores de algunas de las misceláneas más centrales e influyentes (Alejandro Rossi y Augusto Monterroso) adquirieron su fama y son recordados hoy día *gracias* a sus misceláneas<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Si bien sería inexacto decir que los otros dos autores mexicanos de misceláneas célebres (Salvador Elizondo y Gabriel Zaid) debieron a estas su fama, las mismas sí constituyeron libros imprescindibles en sus respectivas obras, a diferencia de lo que sucedió con Cortázar, Benedetti y Cabrera Infante.

### 1.3 La genealogía de la nueva miscelánea mexicana

Comúnmente un género se consolida en la historia literaria en tanto se consoliden un puñado de obras que le sirvan como centro y que funcionen como sus momentáneos modelos (sobre esto hablaremos más adelante). Es muy probable que el olvido de la miscelánea renacentista y la dieciochesca se deba al relativo olvido de las obras que les sirvieron como centro (la *Silva* de Pedro Mexía, en el caso de la tradición en español). Hay géneros hoy en desuso que se recuerdan justo porque se recuerdan sus libros centrales. Pensemos en la picaresca (que tiene al *Buscón* o al *Lazarillo de Tormes*). Si se quisiera estudiar profundamente la miscelánea mexicana del siglo XX habría que proponer obras centrales, tarea que puede resultar en extremo difícil, no solo por la vastedad del corpus que ya se ha venido aglomerando, sino por todas aquellas obras que le faltarían por incluir, algunas de ellas de fecha reciente.

Ya hemos mencionado entre las misceláneas mexicanas las de Monterroso (*Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica*, *La letra e*), Elizondo (*Camera lucida*, *El grafógrafo*, *Cuaderno de escritura*), Zaid (*Cómo leer en bicicleta*), Rossi (*Manual del distraído*), García Terrés (*Reloj de Atenas*), Paz (*Corriente alterna*), Hiriart (*Disertación sobre las telarañas*), Samperio (*Textos extraños*), y han sido señaladas por la academia algunas más, como *Fantasías en carrusel*, de René Avilés Fabila (1978), *Función de medianoche*, de José Joaquín Blanco (1981), *El salón de los espejos encontrados*, de Jaime Moreno Villarreal (1995), *El arte de la fuga*, de Sergio Pitol (1996), *A veces prosa*, de Adolfo Castañón (2003). Podríamos agregar incluso más misceláneas de estos mismos autores: *Fuera del aire* (1977), de Adolfo Castañón, *Sueños de Occam*, de Rossi (1983), *El viaje*, de Sergio Pitol (2000). Y de otros: *El gato eficaz*, de Luisa Valenzuela<sup>23</sup> (1972), *Y mil aventuras*, de Mariana Frenk Westheim (1992), *Paños menores*, de Gerardo Deniz (2008), *Papeles falsos*,

---

<sup>23</sup> Luisa Valenzuela es argentina, pero la primera edición de su miscelánea erótica *El gato eficaz* fue publicada en México por Joaquín Mortiz. Podría considerarse parte de la literatura mexicana del mismo modo en el que los libros de Monterroso, por ejemplo.

de Valeria Luiselli (2010). La lista podría tender al infinito si no se delimitara de algún modo. Tan solo en este párrafo ya hemos llevado registro de al menos veinticuatro misceláneas. Si dejamos solo las que fueron publicadas después de 1960 y antes de 1990 (el período de mayor efervescencia, y el que permitió que en el contexto mexicano ciertos autores adquirieran fama *gracias* a sus misceláneas) nos quedarían todavía diecisiete.

Algunos críticos parecen ver en *Manual del distraído* la verdadera arrancada de las misceláneas. Christopher Domínguez Michael lo llama “el primero de esa naturaleza que se escribiría en México en muchos años” (431). La afirmación es discutible: hay otros libros de “esa naturaleza” que se escribieron y publicaron en México mucho antes. Basta revisar el listado del párrafo anterior (están las de Elizondo, la de Zaid, la de Valenzuela, etc.). Más apropiado sería afirmar que el libro de Rossi consolidó algo que ya se venía formando con anterioridad, e hizo cobrar consciencia a la crítica del mismo.

En una reseña a *Manual del distraído* publicada en la revista *Vuelta* en 1987 Luis Ignacio Helguera celebraba la tradición que el libro de Rossi coronaba, junto a otros volúmenes como “*Cuaderno de escritura y Camera lúcida*, de Salvador Elizondo, *Movimiento Perpetuo* y *La palabra mágica*, de Augusto Monterroso, y *Cómo leer en bicicleta*, de Gabriel Zaid” (53). Lauro Zavala postula que “El referente imprescindible del desplazamiento genérico entre cuento breve y ensayo en México es el *Manual del distraído*” (54) y Adolfo Castañón nos dice: “La publicación de *Manual del distraído* en 1978 supuso una revelación múltiple [...] afirmó, en plena ebullición de la literatura latinoamericana en los mercados europeos, que la tradición literaria nacida a la sombra de la revista *Sur* no era monopolio de sus grandes apellidos fundadores...” (93).

La tradición de la nueva miscelánea había creado un nuevo tipo de lector: el lector de misceláneas. Rossi, Elizondo, Monterroso y otros allanaron el camino para otras posteriores. Y en este camino no puede dejar de mencionarse la importancia de la editorial Joaquín Mortiz.

De las diecisiete misceláneas que hemos mencionado en el presente acápite publicadas en México entre 1960 y 1990 siete fueron publicadas por Joaquín Mortiz: *Movimiento perpetuo*, *Camera lucida*, *El grafógrafo*, *Cómo leer en bicicleta*, *El gato eficaz*, *Manual del distraído* y *Reloj de Atenas*. La editorial abrió la puerta para un tipo de libro que había sido relativamente inusual en el mundo editorial mexicano. Se trataba de un gran riesgo, desde luego.

Quizás su mayor éxito estuviera en saber vender como obras autónomas libros que en cierta medida constituían compilaciones de textos ya publicados en revistas. Si bien el origen periodístico de muchas misceláneas ha sido ya señalado por Barchino (89) y Noguero Jiméñez (1999 243), la verdadera pregunta constituye hasta qué punto el propio carácter de la compilación no determina el género de la nueva miscelánea (recordemos que la vieja miscelánea estaba estrechamente emparentada con la antología). Es decir, parece natural que cuando se recopilan textos tomados de distintas publicaciones periódicas el resultado sea un conjunto heterogéneo, una “mezcolanza” o “miscelánea”. La clave estuvo en la unidad o marco conceptual de los libros, pero sobre todo en la unidad estilística y en la elaboración de una imagen empática del escritor. En ese sentido *Manual del distraído* triunfa de manera formidable. Sus textos ya habían sido publicados en otras revistas, pero si se leían de corrido realmente daban la idea de un todo. En su prólogo o prefacio llamado “Advertencia” Rossi (a diferencia de otros autores de misceláneas) no oculta que el libro nace como una compilación, y apela a la misericordia del “lector improbable”:

Un libro, en todo caso, cuya unidad es más estilística que temática, un libro que huye de los rigores didácticos pero no de la crítica, y que fervorosamente cree en los sustantivos, en los verbos y en el ritmo de las frases. Un libro - lector improbable- que expresa mi gusto por el juego, por la moral, por la amistad, y sobre todo, por la literatura. Léalo, si es posible, sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle (16).

La descripción que hace Rossi de *Manual del distraído* probablemente sea una definición bastante acertada del libro al que aspiran ser las nuevas misceláneas. Evaden las “pretensiones cósmicas” (de esto hablaremos en los siguientes capítulos). Dudan de la existencia de su lector. Gustan del juego y la “buena fe” montaigneana. Se disculpan de forma explícita por sus asimetrías. No creen en didactismos, pero sí en el rigor crítico. *Manual del distraído* nace de una columna con el mismo nombre en *Plural*. También *Camera lucida*, de Elizondo (de la columna “Camera lucida”) y *Cómo leer en bicicleta*, de Zaid (de “Cinta de Moebius”). En buena medida la libertad de aquellos textos puede atribuirse al espíritu de la revista *Plural*, que aspiraba a incluir piezas que probablemente no habrían tenido sitio en otro lado<sup>24</sup>. De hecho, fragmentos de otras misceláneas como *Reloj de Atenas* fueron incluidos en *Plural*, y fueron reseñados libros como *El gato eficaz* de Valenzuela. *Plural* dio una libertad de escritura al que no estaba acostumbrado el grueso del ensayo mexicano, y luego Joaquín Mortiz se encargó de llevar esa libertad al formato libro. A la larga el fenómeno fue magnificado por Era y otras editoriales, pero no resulta descabellado ver el origen de la “era de las misceláneas” en Joaquín Mortiz y en este grupo que gravitaba en torno a *Plural* y luego en torno a *Vuelta*: Elizondo, Rossi, García Terrés, Zaid, y otros. Se conocían entre ellos. Se leían y reseñaban entre ellos. *Manual del distraído* surge como columna y luego como libro en medio de aquellas afinidades, se encuentra en el núcleo justo en el instante de la explosión.

Alejandro Rossi dio clases de filosofía a Elizondo y a Hiriart. La mayoría de las fotografías que se recuerdan de Rossi fueron tomadas por Paulina Lavista, esposa de Elizondo. Rossi y Arreola (autor de *Confabulaciones*, libro que de algún modo tuvo influencia en las misceláneas) jugaban pingpong con regularidad. Arreola y Monterroso eran amigos. Rossi y el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante (autor de la miscelánea *O*) eran amigos. Adolfo Castañón fue editor de Rossi. En la era de las misceláneas mexicanas e hispanoamericanas en general podemos encontrar

---

<sup>24</sup> Según cuenta Rossi en su texto “Historia de un libro”, Paz le ofreció el trabajo como columnista en *Plural* durante una llamada telefónica. La única restricción era el número de palabras. Todo lo demás era libre: tema, formato, estilo.

esta dimensión vital, que muy solapadamente aparece incluso en *Manual del distraído*. La mención al gusto por la amistad en la “Advertencia” no es gratuita.

Además, en Rossi parecen converger circunstancias vitales de otros autores de misceláneas. No solo el hecho de ser profesor (también Julio Torri era profesor), sino el de ser un extranjero acogido por el mundo cultural mexicano (como Monterroso), y un viajero (como García Terrés, antecedente directo en escritura y en vida de Sergio Pitol). Rossi es el típico escritor de misceláneas: un extranjero en todas partes, que da clases pero que ya descrea del texto dogmático o didáctico, un lector empedernido a la sombra de los “hombres cultos” que solo es capaz de escribir cosas breves y fragmentarias, en el que duermen grandes empresas literarias, para las cuales se siente incapaz. *Manual del distraído* es el libro de un escéptico que se entretiene entrelazando agudezas mientras otros intentan novelas totales, pero que se distingue de la mayoría de las misceláneas por su moderación (es el libro menos experimental de un género esencialmente experimental).

La importancia de Rossi, Monterroso y Elizondo para esta investigación yace en que el cultivo de la miscelánea fue esencial en sus obras y en su contexto literario (dicho de otro modo: fueron leídos e imitados), y en que practicaron el modelo de manera sostenida (escribieron más de una miscelánea cada uno) y original (cada uno desarrolló una estética distinguible).

La investigación debe por tanto hacer el doble esfuerzo de analizar los casos individuales y la abstracción genérica. Para construir los cimientos de esta última me propongo explicar en el próximo capítulo a qué llamo un género literario (según cuál definición de género creo que la miscelánea es un género) y a qué me refiero cuando hablo de relaciones intergenéricas.

## Capítulo II - La danza subyacente

### 2.1 Clasificaciones genéricas

La pregunta de qué es un género literario podría no ser tan inocente como parece. No me refiero solo a disputa entre esencialismo y convencionalismo a la que llegaremos luego, sino a una cuestión todavía más primitiva, mineral: si los géneros literarios son tipos o clases. En su libro *Kinds of Literature* Alastair Fowler cita la diferenciación entre tipos (*types*) y clases (*classes*) que hace E. D. Hirsch. Un tipo es un conjunto al que una cosa puede pertenecer o no pertenecer, con una suma de características que comparten todos sus miembros. Una clase es más bien una gama, una lista de miembros que van reuniendo en mayor o menor medida ciertas características. La clasificación actual de los seres vivos<sup>25</sup> funciona mediante tipos (todos los mamíferos tienen glándulas mamarias, todas las aves tienen plumas, etc.). La clasificación de los colores funciona mediante clases (entre el rojo y el amarillo está el naranja, entre el rojo y el naranja están el ladrillo y el salmón). Fowler dice que a pesar de que sus fronteras a menudo no estén bien definidas, los géneros literarios son tipos y no clases (38). ¿Por qué? Me gusta ponerlo de la siguiente manera: la literatura no es una gradación de obras, porque no se puede ordenar lineal y absolutamente el teatro griego en un anaquel de tal manera que un extremo colinde con la lírica y el otro con la épica.

Los géneros literarios son tipos peculiares, no obstante, afirma Fowler (38). Puesto que se constituyen de manera dinámica a lo largo del tiempo, no se puede decir que haya un conjunto definitivo de características que compartan todos sus miembros. Sus miembros alternan características comunes, es cierto, pero cada miembro carecerá siempre de al menos una característica que comparten otros miembros. Este problema es bastante evidente en el caso de las misceláneas. Hay rasgos que comparten *Manual del distraído* y *Movimiento perpetuo*. Hay rasgos que comparten

---

<sup>25</sup> El ejemplo es mío, no de Fowler.

*Movimiento perpetuo* y *Camera lucida*. Y hay rasgos que comparten *Camera lucida* y *Manual del distraído*. Pero los rasgos que comparte *Manual del distraído* con *Camera lucida* no son necesariamente los que comparte con *Movimiento perpetuo*. Hay un parentesco, está claro, pero no hay una manera evidente de definirlo.

La solución que propone Fowler para este problema de los géneros literarios es la que propone Wittgenstein al problema de los juegos de lenguaje. El parentesco entre los significados de una palabra es similar a los parentescos familiares. La palabra “juego” designa a cosas tan disímiles como los juegos de tablero, los juegos de cartas, los juegos de pelota: las características de un juego no son las de otro, y no hay ninguna característica definitiva que compartan todos. Sin embargo, lo mismo podría decirse de una familia. Puede no haber ningún rasgo definitivo que compartan los miembros de una familia, solo rasgos repetidos azarosamente en varios miembros, como la estatura, el color de ojos, las facciones, y sin embargo nadie podría negar que los miembros siguen constituyendo una familia (Wittgenstein, 227). La idea de Wittgenstein sobre el parentesco familiar ya había sido aplicada a la teoría del arte y la literatura antes<sup>26</sup>, y es bastante atrevida. Si fuera el caso, no habría tal cosa como una obra cumbre en cada género (una obra modelo), del mismo modo en el que no hay un miembro de una familia que sea más miembro que los otros, a menos que arbitrariamente se tome a alguien (una abuela, un padre) como referencia genética absoluta. El postulado de Fowler contradice la noción esencialista de Aristóteles en cuanto a los géneros literarios. *Edipo* ya no sería el modelo de la tragedia. Tampoco *Hamlet* o *Macbeth*. No habría ningún miembro del conjunto contra el cual se contrastaran los otros. Ninguna miscelánea podría considerarse *la* miscelánea por excelencia. Sospecho que Fowler tiene razón, pero solo hasta un punto.

Cuando se estudian los géneros literarios de manera diacrónica no tiene sentido buscar un miembro arquetípico del conjunto donde se cumplan las características que deben cumplirse en los demás (discutir si la obra épica arquetípica es la *Ilíada*, la *Eneida* o la *Comedia* es absurdo). Pero cuando se estudia un género debemos

---

<sup>26</sup> De hecho se esboza una lista: Robert Elliott, Maurice Mandelbaum, and Graham Hough (Fowler, 41).

ser conscientes que de manera sincrónica escritores, editores y lectores suelen tener muy claro la o las obras de prestigio de ese género. En cierto contexto el género de una obra pone inevitablemente a conversar la obra con otra o con otras obras (luego hablaré de estos diálogos secretos). La historia de los géneros literarios no es la historia de sus esencias, sino de las esencias que han querido ser vistas en ellos y su influencia directa en las obras.

Si pudiéramos entonces definir a las misceláneas por sus rasgos, serían rasgos que no necesariamente compartirían todas ellas (la teoría del parentesco familiar), y no podríamos a hablar de una miscelánea definitiva, más miscelánea que las otras, sino de obras que de algún modo ejemplifican características generales de las misceláneas, y que en algún punto se volvieron una referencia inevitable para el género en México en la segunda mitad del siglo veinte. Ha sido ese después de todo el sistema que he aplicado en el tercer capítulo: tomar obras convencionalmente aceptadas como representativas (o significativas) de un género, ya que es imposible estudiar un corpus de cientos o miles de obras.

### *2.1.1 La clasificación biológica y la clasificación literaria*

Es importante tocar el tema de los paralelismos que han existido entre la forma de ver la historia de los géneros literarios y la forma de ver la historia de los seres vivos. A fin de cuentas, mis ideas sobre las relaciones y competiciones intergenéricas guardan algunos parecidos con la teoría de la evolución, y sabemos que hay muchísimos peligros en proyectar una visión biologicista en los fenómenos culturales. La etimología de “género” hace alusión a un origen, pero hasta el siglo diecinueve, señala Bernard E. Rollin, se empleaba el término “especie”, evidentemente tomado de la biología (139). Y como también ha notado Rollin, el primer pensador que intentó clasificar los textos literarios en la tradición occidental fue también el primero que intentó clasificar a los seres vivos (132). Aristóteles heredó la idea esencialista de Platón según la cual el mundo se organizaba en

divisiones de forma natural, y era la tarea del filósofo encontrar esas divisiones. “Los pájaros, los peces y las tragedias son tipos determinados de cosas por naturaleza, tienen esencias, y el hombre, como sabio, está hecho de tal modo que es naturalmente capaz de captar estas esencias” (Rollin, 133). Durante mucho tiempo prevaleció la idea de que existían géneros inmutables y atemporales a los que se adherían las obras literarias con mayor o menor fortuna. Estaban allá afuera, en alguna parte: solo había que salir con una red atrapabichos y cazarlos. El teórico aristotélico es, en las eficaces palabras de Rollin, “un naturalista literario” (134). Ese enfoque no duró para siempre, y en algún punto se pensó en lo opuesto. Los géneros como caprichosas convenciones, sin ningún orden o causa esencial detrás de ellos. El enfoque convencionalista también prosperó a la hora de entender la clasificación de los seres vivos. Georges-Louis Leclerc, el Conde de Buffon, llegó a afirmar que el sistema de géneros y especies de Linneo era tan irreal y arbitrario como “las líneas longitudinales en un mapa” (136). Rollin propone que tanto el enfoque convencionalista como el esencialista están equivocados, tanto para los seres vivos como para los géneros literarios, ya que la separación entre cultura y naturaleza no es clara: la ciencia que estudia la naturaleza también está plagada de convenciones, es decir, de cultura. Detrás de la clasificación científica de los seres vivos que hoy aceptamos estaría un elemento cultural: la teoría de la evolución. Rollin dice que los géneros literarios tendrían que encontrar su equivalente, que cualquier clasificación, para no ser azarosa, necesita un modelo teórico que la respalde (147). ¿Pero cómo encontrar un modelo teórico definitivo para los géneros literarios? ¿Hace falta siquiera una clasificación definitiva para los géneros literarios?

Regresemos por un momento a Aristóteles. Sus divisiones esencialistas de seres vivos y géneros literarios permitían a su vez otras subdivisiones. Dentro del género dramático, por ejemplo, estaban la comedia y la tragedia, como mismo entre los animales estaban los que tenían sangre roja (*enaima*) y los que no (*anaima*). Seres vivos y textos podían ser vistos como frutos brotando de ramajes invisibles. Ahora bien, las especies de seres vivos y los textos (en los tiempos de Aristóteles y en los nuestros) pueden clasificarse únicamente partiendo de identidades abstractas (una

suerte de jerarquía, ramas que salen de otras ramas, que la gramática estructuralista llamó hiperónimos). Dos perros son la misma cosa solo si se admite la existencia de la identidad “perro”. Se puede decir que un lobo y un perro son la misma cosa solo admitiendo la existencia de la identidad “canino”. Y a su vez se puede decir que un perro y un ser humano son la misma cosa admitiendo la existencia de la identidad “mamífero”.

La primera clasificación, no obstante, es la más importante: la especie (perro). Solo organismos de una misma especie se pueden reproducir y dejar descendencia que no sea infértil. Su equivalente en el mundo literario sería la *obra*. No solo nos atrevemos a decir que dos ejemplares de un mismo libro corresponden a un única obra, sino incluso diferentes versiones, incluidas las traducciones a otras lenguas. No habría biología sin el átomo “especie”, ni habría literatura sin el átomo obra. Y de manera análoga a lo que sucede con la historia de la biología, en la que ha habido menos discusiones en torno a las especies que en torno a los géneros, las familias y los órdenes, en la historia literaria ha habido menos discusiones en torno a la identidad de las obras que en torno a la identidad de géneros y subgéneros.

La razón puede hallarse en la propia naturaleza exclusiva del lenguaje (cualquier término parece fundarse en una *abstracción*, es decir, en un olvido). Las identidades obra y especie, pese a siempre contener vacíos y ambigüedades<sup>27</sup>, se nos hacen más cercanas. Podemos creer con mayor facilidad en ellas. Pero creer en la identidad de las familias y clases de seres vivos y en la de los géneros literarios suele implicar un mayor esfuerzo, y entre mayor jerarquía tenga una clasificación, más lejana e intangible se nos volverá. Visto con el enfoque de Wittgenstein, el parentesco familiar será más sencillo entre más limitadas sean las variables. A fin de cuentas, la noción de que las esponjas y los pólipos son animales tanto como los peces y los lémures resulta contraintuitiva. La identidad del género policial es más “creíble” (en un sentido superficial) que el género épico, que incluiría no solo a la *Ilíada* y a la *Divina Comedia*, sino a los *Cantos* de Ezra Pound.

---

<sup>27</sup> ¿A qué llamamos “texto” después de todo? ¿Son las diferentes traducciones de una obra un único texto?  
¿Son las dos versiones de *Confesiones de un fumador de opio* un único texto?

Ahora bien, vayamos al punto incómodo. Hay profundas diferencias entre la clasificación de los seres vivos y la de los géneros literarios. La teoría del parentesco familiar no tiene validez para la clasificación actual de los seres vivos: sí hay un miembro del conjunto que reúne todas las características definitorias del conjunto, solo que ese miembro no está en el presente, sino en el pasado. Las familias, órdenes, clases y reinos son estudiadas hoy día partiendo de la cercanía a antepasados comunes. Un antepasado cercano implica que dos géneros de serpientes pertenezcan a la misma familia. Un antepasado no tan cercano (remontado al período triásico) implica que serpientes y lagartijas pertenezcan al mismo orden (*squamata*). No hay nada que se parezca a esto (ni lo habrá) en los géneros literarios. Se puede comparar científicamente el parecido entre el genoma de un chimpancé y el de un ser humano, pero no se puede comparar el “genoma” de la *Ilíada* con el de los *Cantos* (los análisis estilísticos están llenos de sesgos, y tienen poco que decir sobre cuestiones más profundas del significado<sup>28</sup>). Los himnos no se pueden estudiar como cerezos. Los cerezos no pueden cruzarse con un helecho y originar una nueva especie. El origen de los seres vivos puede rastrearse en los genes, no así el de los géneros literarios.

Pero en realidad los genes no explican por qué asciende o desaparece una especie de planta o de hongo, solo registran de dónde viene. Lo que explica el ascenso y desaparición de las especies son los cambios en el *ecosistema*. El ecosistema incluye factores extra biológicos, tales como la geología o el clima, y biológicos, como las relaciones con otros seres vivientes. Ahí tenemos la famosa imagen del cuello de la jirafa, que creció en tanto se estiraron los troncos de las plantas de las que se alimentaban sus antepasados. ¿Sería posible hablar de un ecosistema de los géneros literarios? ¿Sería posible trazar semejanzas entre los factores extraliterarios y los factores extra biológicos, y los factores biológicos y los literarios? ¿Los géneros literarios se afectarán unos a otros tal como los tipos de animales se

---

<sup>28</sup> Se han hecho además análisis estilísticos utilizando inteligencia artificial, pero resultan estos siempre inexactos, torpes.

afectan unos a otros? ¿Estiraría la poesía de vanguardia su cuello de jirafa para estar a la altura de la novela de vanguardia, o viceversa?

Es importantísimo recalcar que la teoría de la evolución funciona aquí como una mera analogía (una imagen ilustrativa) y no como un dogma. En el siglo diecinueve Ferdinand Brunetière utilizó la teoría de la evolución como un modelo “científico” para estudiar los géneros literarios y justificar una visión clasicista, en claro contraste con el romanticismo predominante de su época. Brunetière creía que la evolución consistía en el paso de lo homogéneo a lo heterogéneo, la diferenciación de un “material primitivo” (Monte, 486-487), y creía en la idea del “progreso” de los géneros literarios (y por tanto en la superioridad de ciertas “formas”), que a su vez estaba asociado a una función moralizante de la literatura (Pasco, 149-150). No pretendo, de ninguna manera, insinuar una teleología, disfrazar estas reflexiones de objetividad científica, ni mucho menos instrumentalizarlas para justificar la superioridad inmanente de ciertas formas por sobre otras.

## *2.2 La competencia genérica*

¿De dónde sale nuestra idea de los géneros? ¿Cómo se reproducen los géneros literarios entre los seres humanos? Fowler propone que la competencia genérica (la capacidad de un lector de distinguir que un cuento es un cuento, que un romance es un romance) puede adquirirse incluso por vías indirectas, tales como las conversaciones (43). Lo que se dice en una conversación está de cierto modo codificado en estructuras que exceden las meras leyes de la gramática (algo tan simple como la cortesía: a un “gracias” sigue un “de nada”), y desde niños nos vamos volviendo diestros no solo en decodificar, sino en codificar lo que vamos a decir, valiéndonos de las estructuras que han usado otros en el pasado. Un relato oral escuchado por un niño dialoga con otros relatos orales que se quedaron en su memoria, historias familiares, anécdotas vividas por él mismo y literaturizadas por la práctica de narrarlas. Dicho en muy pocas palabras, cuando un niño va a contar

una historia que le pasó no solo piensa en lo que le pasó, sino en otras historias semejantes que ha escuchado. Y es muy probable que las otras historias que ha escuchado tengan un peso considerable en la construcción de la suya. Mientras los modelos de la biología están fijos en la historia evolutiva, los modelos de la literatura están flotando en el receptor y en las comunidades de receptores.

Es importante aclarar que prefiero hablar de “competencia genérica” (el concepto de Fowler) y no del más habitual concepto de “consciencia genérica”, que utiliza por ejemplo Glowinski (103), en tanto se puede tener competencia sin tener consciencia. Esto es particularmente claro en géneros discursivos no literarios (por ejemplo, los coloquiales) y se hace relevante para el caso de las misceláneas en México en los años sesenta, setenta y ochenta: escritores, editores y lectores pudieron hacerse competentes en un género sin ser plenamente *conscientes* de él. Ni siquiera hubo un nombre convencionalizado hasta que la crítica académica decidió dárselo.

Pero escritores, editores y críticos fueron lo suficientemente agudos como para crear conjuntos y genealogías de estos libros, como repasé en el primer capítulo, lo que implica de cierta manera la existencia de un horizonte de expectativa en la lectura. Si una reseña emparentaba por su heterogeneidad, por su manera de contemplar la literatura, *Manual del distraído*, de Alejandro Rossi, con *Reloj de Atenas*, de Jaime García Terrés, estaba queriendo decir que *Manual del distraído* podía leerse *como se leía Reloj de Atenas*. La miscelánea podía ser un género en tanto era ya un “coeficiente de la comunicación literaria”, el término que utiliza Glowinski (106). Es justo mediante esta posibilidad de los géneros de ser “coeficientes” de lectura que en el tercer capítulo me permito leer como misceláneas libros que no necesariamente han sido clasificados como tales con anterioridad.

Y al hablar de competencia genérica he hablado al fin de “géneros discursivos”, el famoso término acuñado por Mijaíl Bajtín. Los géneros literarios serían un territorio más dentro de una amplísima gama de códigos orales y escritos de comunicación: las actas notariales, los testamentos, los decretos, los telegramas, las cartas personales (y hoy podríamos agregar las publicaciones de redes sociales, que a fin

de cuentas han desarrollado sus propias convenciones). En su libro *Estética de la creación verbal* Bajtín divide a los géneros discursivos en primarios y secundarios (2003, 250). Hay una relación notable (aunque no absoluta) entre la oralidad y los géneros primarios, y la escritura y los géneros secundarios. Los secundarios asimilan, absorben a los primarios, y (según Bajtín) tienen una mayor carga ideológica. Sin embargo, de algún modo ambos se construyen entre sí: no transcurren en una sola dirección. También es lógico pensar que los géneros secundarios, como los primarios, se construyen y delimitan entre sí, como un mosaico: donde acaba uno empieza el otro.

### 2.3 *Un medio para un fin*

La mayoría de las veces que se ha tratado de definir un género literario ha sido entendiéndolo solo como un medio o una suma de medios, rasgos, propiedades. Es lo que propone Todorov, por ejemplo: define al género como “una serie de propiedades” (36). Coeficientes (prosa, verso, verso libre, verso no libre, estructura capitular, estructura no capitular, estructura episódica, estructura no episódica, inspiración biográfica, inspiración no biográfica, corte realista, corte fantástico) que brotan espontáneamente del suelo y se reproducen en el tiempo hasta que eventualmente dejan de hacerlo. ¿Pero si los géneros son solo medios, por qué surgen y por qué desaparecen? Todorov dice que un género nace “por inversión, por desplazamiento, por combinación” (34), pero estos términos parecen aludir más a los mañosos procedimientos de un demiurgo o un artesano que a una explicación auténtica<sup>29</sup>. Sería como decir que los seres vivos cambian por crecimiento, por

---

<sup>29</sup> En cualquier caso, estos constituyen procedimientos habituales para los artistas. Se puede decir que Shakespeare combinaba en algunas de sus obras la comedia y la tragedia. ¿Pero era Shakespeare o era más bien el teatro de su tiempo el que tenía la “mala práctica” (según los estándares clásicos) de combinar comedia y tragedia? En muchos casos estos métodos no corresponden a una voluntad individual (más allá de que ciertos autores hayan transformado un género, sin duda), y por tanto no son explicaciones completas. La verdadera pregunta en este caso sería por qué el teatro medieval y renacentista se acostumbró a mezclar comedia y tragedia.

empequeñecimiento, por cambio de color y por cambio de alimentación. Todorov explica varias formas en las que los géneros nacen, pero no *por qué* nacen.

Como las lenguas, los géneros permanecen en constante movimiento, incluso en aquellos períodos donde las cosas aparentan estar en calma. La visión de los géneros como monolitos prehistóricos ha quedado bastante obsoleta (ya no sirve de mucho pensar en los géneros lírico, épico y dramático), pero ciertamente la tautología de pensar que un género literario es lo que decidamos que sea un género literario no siempre resulta demasiado útil.

Thomas Pavel, más que como lenguas literarias, ve los géneros como normas y hábitos equivalentes a las normas y hábitos de la oralidad (tiene sentido, según Bajtín los géneros literarios son una subcategoría de los géneros discursivos). Son arbitrarios hasta un punto. Se modifican, pero no porque alguien en particular o una institución decida modificarlos. Son modificados por un contexto histórico (el marco) y por un contexto y una tradición literarias (lo que llamo el bastidor) que hacen parecer que tuvieran vida propia. ¿Cómo podríamos definir entonces estos bastidores de aire? ¿En qué podrían fijarse estos modelos escurridizos?

Pavel ha notado que los géneros literarios pueden tener requerimientos formales o no formales. Hay géneros como el soneto que poseen requerimientos puramente formales. Incluso la lengua en la que se ha escrito un texto puede ser considerada un rasgo formal. La miscelánea renacentista únicamente se diferenciaba de la poliantea porque que se escribía en lengua vulgar. Y hay géneros como la ficción cuyos requerimientos nada tendrán que ver con la forma. Pero en la mayoría de los géneros se mezclan en algún punto los requerimientos (también podríamos hablar de “expectativas”) formales y no formales. El haiku tiene una métrica específica, pero en su espíritu hay algo más que no es formal, se debe tratar de una imagen relámpago, donde no aparezca el poeta. La novela de fantasía épica suele necesitar una prosa dilatada y un boscoso sistema de personajes, y también suele desechar la historia humana posterior al medioevo y abrazar las posibilidades de la magia y lo heroico. Digamos que en los géneros ocurre una especie de *especialización*: un

género es una serie de medios formales y no formales dispuestos para alcanzar un fin que de antemano el lector espera.

El fin del haiku es el de la conmoción por la delicadeza. El fin de la novela de fantasía épica es quizás el entretenimiento por inmersión. Estos fines son puramente estéticos, al menos en apariencia<sup>30</sup>, pero puede haber otros. El fin de un discurso político puede ser conmover y *además* persuadir de algo. El fin de una fábula puede ser entretener y además ejemplificar una lección moral. Una obra de teatro satírica se puede proponer hacer reír y además criticar una situación social dada.

¿Cuál era el fin de la nueva miscelánea? Creo que lo más sensato es hablar de un tipo de “divertimento intelectual” que se produce en la escritura misma, y que el escritor de misceláneas espera (con cierta desconfianza) que pueda replicarse en un hipotético lector. Es un divertimento intelectual porque su material es la acrobacia de las ideas y ocurrencias, hasta cierto punto derivada de la propia lectura<sup>31</sup>, y no tanto una búsqueda expresiva poética o narrativa.

Los “fines” o funciones de los géneros literarios no son tan móviles como sus medios. ¿Podríamos entonces definir un género literario solo por sus fines?

Se puede observar que tanto en el nivel individual como en el social suele hacer falta entretenerse, moralizar, convencer, satirizar, conmover, y demás. Todorov propone una nueva clasificación semi esencialista de los géneros literarios partiendo de los actos de habla que les dan origen, propiedades discursivas inamovibles que cambian de máscara para sumergirse en la historicidad: “el género es la codificación históricamente constatada de propiedades discursivas” (39). Muy rápidamente, no obstante, Todorov tiene que defender su teoría de sus propios límites:

---

<sup>30</sup> En breve tocaré si hay tal cosa como los fines puramente estéticos.

<sup>31</sup> La palabra “intelecto” está etimológicamente emparentada con “lectura”. Una traducción literal de “intelecto”, aunque imperfecta, sería “entrelectura”.

¿cómo explicarse que todos los actos de habla no produzcan géneros literarios? La respuesta es ésta: una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud (38-39).

Una visión semejante fue planteada por María Zambrano mucho antes en su libro *La confesión: género literario*. “Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros es la necesidad de la vida que les ha dado origen”, dice María Zambrano (25). Para ella no existe tal cosa como una necesidad puramente literaria. El primer género literario, la poesía, fue el más alejado de la “expresión directa de la vida”, pero aun así estuvo engendrado por la vida (en estrecha relación con el misterio de la música). La novela y la confesión parten de “seres individualizados a quienes se les concede una historia”. Job sería, según Zambrano, el antecedente de la confesión. La necesidad que impulsó a Job no fue otra que la “queja”. ¿Hasta qué punto son muchas historias, pertenecientes al llamado género narrativo, otra cosa sino “quejas”? La queja sigue englobando muchos de los fines de los géneros literarios contemporáneos. En un contexto donde los seres humanos atribuyen la justicia a Dios, la queja debe tener un carácter religioso, pero en un contexto ateo donde impera otro mito, el del estado moderno, la queja puede ser al estado, o a la sociedad que engendra al estado. La novela se separa de la confesión, según Zambrano, por el tiempo que intenta crear (se distinguen confesión y novela por sus fines). La novela crea otro tiempo de manera análoga al mito religioso, un tiempo separado de la vida, mientras que la confesión trata de encontrar el tiempo de la vida. La novela que se encuentra con la vida, como la de Proust o la de Joyce, termina siendo según ella una confesión (27).

El problema es que se hace difícil tratar de encontrar una necesidad universal de la vida que haya propiciado la aparición de géneros tan específicos como el haiku o la miscelánea. ¿Qué entendemos por vida? De cualquier modo, más allá de lo que

entendamos por “vida” o “verdad”, las reflexiones de Zambrano desmienten que haya una separación definitiva entre los fines individuales (expresivos, estéticos) y sociales (rituales, mitológicos) para los géneros literarios. ¿Es la queja un fin individual o social? Puede ser ambos. Una novela que relate un desengaño amoroso puede narrar la historia de un individuo, pero de un modo u otro se está quejando, digamos, ante un mito colectivo, el del amor.

Probablemente sea inútil intentar una clasificación universal y esencialista (como la preferiría Zambrano) de los fines que pueden tener los géneros literarios. Del mismo modo en que no se puede definir un género como un medio o como una suma de medios, no se puede definir solo como un fin estático o una suma de fines. Un género no es solo un medio. Un género no es solo un fin. Hace falta contemplar ambas cosas en cierto contexto. En el caso de las misceláneas, lo que intento explicar es por qué el medio heterogéneo y fragmentario se especializó en el fin del divertimento intelectual.

Todo lo que podemos hacer es tratar de delimitar fuerzas internas que muevan la literatura en cierto contexto, las fuerzas que forjan modelos genéricos, bastidores de aire, las fuerzas que le dan solidez y forma a un texto. Y esta aproximación a los géneros literarios, la perspectiva de la especialización, la competencia y la disgregación de códigos o medios, es importante porque deja de verlos como fenómenos independientes y aislados. Entre los géneros hay tensiones, giros, simetrías, rivalidades. Alastair Fowler señala que la picaresca primitiva funcionaba como antigénero del romance pastoral, y la épica breve cristiana como antigénero de la épica clásica (176).

Tal vez pueda analizarse la historia de la literatura también desde la danza subyacente que mantienen los géneros literarios, entre sí mismos y con las obras en sus centros. Gary Saul Morson, que se inclina por esta idea, llama al fenómeno los “diálogos intergenéricos”, y recalca cómo a veces las obras explícitamente mencionan a sus géneros “contrincantes”, como cuando en Don Quijote se citan romances y proverbios (15). Yo prefiero la palabra “relación”. Prefiero hablar de “relaciones intergenéricas”. La palabra “diálogo” guarda ciertas connotaciones de

pasividad (ahí está la vieja y engañosa oposición entre palabra y acción). Y la danza entre los géneros es cualquier cosa menos pasiva. Podrá ser secreta, pero definitivamente no se limita a unas pocas intertextualidades (burlas, homenajes, y demás). La danza *moldea* los géneros, los obliga a transformarse con tal de sobrevivir.

#### 2.4 *Las relaciones intergenéricas*

Fowler ha visto múltiples ventajas en la comparación entre la evolución de los seres vivos y la de los géneros literarios. Por ejemplo, los géneros, como los seres vivos, suelen desaparecer cuando desaparecen las condiciones que los hacen posibles. Los himnos no han resistido el declive de la creencia en seres sobrenaturales, ni las églogas el desarrollo urbano, ni las geórgicas el fácil acceso a la información (166). Pero se puede ir más lejos en la analogía y también pensar en las rivalidades entre los seres vivos que comparten un mismo hábitat, y en la adaptación de especies con un antepasado común a diferentes hábitats.

Notemos que ciertos géneros literarios pueden compartir muchos requerimientos formales y no formales para fines divergentes (un ensayo breve y la reflexión en un diario pueden confundirse, si no somos avisados de que uno se escribe para ser publicado en una revista, y el otro para leerse en la intimidad: con eso jugó Monterroso en la miscelánea *La letra e*<sup>32</sup>). Y para un mismo fin se pueden desplegar requerimientos formales y no formales distintos. Muchas novelas de ciencia ficción buscan el mismo fin que las novelas de fantasía épica. Se puede decir que hasta cierto punto ambos géneros compiten en la danza subyacente. Uno aprende del otro, pero debe distinguirse lo suficiente como para no ser anulado o absorbido. Los ejemplos pueden llegar a ser más extremos. El discurso de los políticos en un contexto dado puede estar compitiendo con las obras de teatro satíricas que los

---

<sup>32</sup> En los *Diarios* de Alejandro Rossi, por ejemplo, conviven entradas formalmente muy parecidas, pero con matices temáticos y emocionales diferentes. Es muy fácil reconocer cuáles notas estaban pensadas como gérmenes de ensayos o de textos que se publicarían en una revista, y cuáles no.

contradican y ridiculizan. La novela de vanguardia y la poesía de vanguardia compitieron por el fin de la conmoción estética de los círculos letrados.

Y en estas competiciones suele haber ganadores y perdedores. Los ganadores se consolidan, y los perdedores deben adaptarse o morir (como en la historia de los seres vivos). El relato de misterio de Sherlock Holmes o el Padre Brown fue vencido por la novela de misterio (los lectores de rompecabezas fueron necesitando rompecabezas cada vez mayores, incluso si conservaban a su protagonista). A esto me refiero cuando hablo de especialización, a que la serie de requerimientos formales y no formales busca tener un solo fin, y el fin busca tener una sola serie. Pero estas identidades son momentáneas y frágiles, y la danza siempre continúa. A mediados del siglo XX la novela negra reemplazó la novela de misterio, y luego el cine negro<sup>33</sup> reemplazó a la novela negra. Curiosamente hoy la novela de misterio ha resurgido y ya nadie hace ni novelas ni cine negro. Los relatos en general (no solo los de misterio), por otro lado, han seguido evolucionando y se han adaptado a nichos más pequeños, pero estables. Con el declive de las revistas que los hicieron populares, y sabiéndose incapaces de competir con la novela, han debido encontrar otros fines, otros espacios. Los relatos con el mero fin de entretener prácticamente han desaparecido. El relato o cuento como género ahora busca la conmoción estética de ciertos lectores, la crítica social o cualquier otra cosa.

De eso se trata la danza subyacente de los géneros literarios, de una competición constante de medios para alcanzar un fin, de la estandarización de esos medios, su anquilosamiento, y la posterior e inevitable renovación. Hay géneros que parecen desaparecer irreversiblemente, como las misceláneas dieciochescas, que recomienzan en los sitios más inesperados (el México del siglo veinte). Y si han sido posibles habrá sido porque habrán encontrado un espacio vacío, un nuevo hábitat.

## *2.5 Las jerarquías y hegemonías genéricas*

---

<sup>33</sup> Las relaciones intergenéricas en realidad no se restringen a los que convencionalmente podríamos considerar “géneros literarios”, sino a los géneros discursivos secundarios en general (siguiendo la lógica de Bajtín), en donde entran el cine, la televisión y la radio.

El mosaico de géneros literarios jamás ha sido plano: ha habido siempre jerarquías. De hecho, uno de los rasgos más notables que han tenido las clasificaciones de los géneros literarios ha sido su verticalidad. En Occidente la comedia vivió a la sombra de la tragedia durante siglos (y quizás el estigma se mantenga hasta hoy). La épica fue vista como el género literario más “alto” hasta poco antes de la entrada de la modernidad. Los mismos tópicos, las mismas historias, contadas mediante otros géneros, no tenían la misma prominencia. La novela fue despreciada como un género “bajo” hasta el siglo diecinueve. Y dentro de la novela hubo siempre jerarquías internas. Cervantes creyó que *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, novela bizantina, iba a tener mayor prestigio que las aventuras del Quijote y Sancho. No fue hasta el romanticismo que la lírica se situó en la cima de la pirámide genérica (y en el siglo veinte volvió a tener una suave y progresiva caída). En buena medida, la intención de la escritura ha estado siempre asociada con las jerarquías genéricas. Ciertos géneros, en cierto contexto, han implicado mayores riesgos, y también mayores recompensas.

Una pregunta que por momentos podría parecer tonta, pero que resulta fundamental para la historia de las misceláneas, sería esta: ¿por qué si en un contexto dado un género literario suele tener mayor prestigio, hay escritores que eligen otro género? La empresa de escribir una novela en un contexto donde la novela se sitúa en la cima de la pirámide genérica es, naturalmente, vista como difícil, y no pocas veces ha sido romantizada. En 2666 Roberto Bolaño intenta una tardía novela total (al estilo de las que habían triunfado en el *boom* editorial latinoamericano), y constantemente hace alusiones en el propio texto a la magnitud del proyecto, cuasi divino. Pero justo el problema de escribir una novela en un contexto donde la novela se sitúa en la cima de la pirámide es lidiar con las expectativas, con la severidad de la recepción. El cuento es, indiscutiblemente, un género más amable, menos arriesgado. Así que una razón concreta para no elegir la novela (o la variante de mayor “prestigio” de la novela en cierto contexto, la novela total) es simplemente ahorrarse el problema de las expectativas inmediatas, y cruzar los dedos, porque

va y en un futuro la pirámide genérica cambia. Otra razón para no decidirse por el género de prestigio es que hay ciertos temas que no *admite* el género de prestigio (los rasgos genéricos no son solo formales, recordemos, sino a veces también temáticos). El tema amoroso, por ejemplo, estuvo desterrado durante mucho tiempo del género épico. Si se quería tratar el tema amoroso, otros géneros eran los “adecuados”. El propio género ensayístico (que ha estado estrechamente vinculado a la miscelánea) surge justo por la imposibilidad de tocar ciertos temas, y tejer las consecuentes reflexiones, usando los géneros más “convencionales” de prestigio.

La existencia en la historia literaria de tantas obras en géneros menores revela de cierto modo una cualidad importante de la escritura: su misteriosa espontaneidad. La escritura no es una simple competencia por llegar a la cima de una pirámide: hay impulsos escriturales que exceden la mera intención del reconocimiento. La literatura se adapta, se escurre por ranuras inesperadas. No hay manera de controlarla. Y eventualmente las formas periféricas reajustan el sistema por completo.

No obstante, jamás la miscelánea o el ensayo han ocupado un lugar central en la literatura. ¿Por qué? Quizás porque las necesidades que han satisfecho no se han correspondido con las tres necesidades o fines generales que suelen dar prestigio a los géneros literarios: primero, el fin religioso (pensemos en los textos védicos, que consolidaron al himno), segundo, la construcción de un relato nacional o regional (los cantares épicos, y ciertas novelas), y tercero, la renovación estética (la poesía y la novela de vanguardia, el teatro del absurdo, y demás). La miscelánea y el ensayo no cumplen funciones religiosas de primer orden (aunque hablen de religión, no serán jamás considerados como “textos sagrados”), no construyen grandes relatos que redefinan la supuesta identidad de un pueblo, y aunque sean formas libres, no poseen ni han poseído jamás como primera intención situarse a la vanguardia de un movimiento artístico o literario. La función que cumple el ensayo al estilo de Montaigne, en particular, ha sido la de un divertimento en apariencia sin grandes pretensiones, tanto para quien lo escribe como para quien lo lee. Es un género discursivo secundario cuyo género primario análogo sería la conversación

amena y divagante. La miscelánea en el siglo veinte mexicano ha cumplido más o menos esa función, a fin de cuentas. Ha hablado sobre la experiencia intelectual privada, ha registrado ocurrencias y articulado reflexiones sin un fin mayor definido, sin subordinarse a una doctrina de pensamiento ya existente y sin intentar fundar una nueva.

## 2.6 Géneros escriturales y géneros editoriales

Debo hacer un apunte que me parece fundamental para el estudio de las misceláneas: sospecho que hasta cierto punto pueden clasificarse los géneros en escriturales y editoriales. No se trata de una separación definitiva (los escriturales determinan los editoriales y viceversa), pero sí relevante. En el primer capítulo mencioné que la identidad entre obra y libro es una noción relativamente reciente, cuyo raíz probablemente tenga que ver con los hábitos de lectura y con las estrategias editoriales: los lectores suelen buscar obras (unidades de significado que puedan leerse de principio a fin como un todo), y es más cómodo comprar un libro que sea una obra.

Un cuento y un poema son pequeñas obras. Fueron pensados, en la mayoría de los casos, como sistemas autónomos. Podríamos decir que el cuento y el poema son géneros escriturales. El libro de cuentos y el libro de poemas son géneros editoriales. Pero la separación no es absoluta. A veces se escribe un poema pensándolo *para* un libro de poemas, o se escribe un cuento que probablemente será parte de un proyecto de libro de cuentos. En ese caso, el libro de cuentos y el libro de poemas pueden pasar a ser géneros escriturales. Y en el caso de las *plaquettes* el cuento mismo o el poema (si son lo bastante largos) se pueden publicar de manera independiente sin la adyacencia de otros cuentos o poemas. Las novelas o los ensayos que postulan un sistema de ideas pueden ser a la vez géneros escriturales y géneros editoriales. Ahí yace una de sus muchas comodidades. Lo mismo no siempre sucede con los ensayos montaigneanos. A

menudo se escriben sin pensarlos como parte de un proyecto (y pueden ser leídos de manera aislada), y luego se ensamblan en el género editorial que es el libro de ensayos.

¿Qué sucede con la miscelánea? Pues que comienza siendo un género editorial y termina convirtiéndose en un género escritural (fenómeno habitual y lógico). Textos luego compilados en misceláneas fueron en un inicio obras escriturales autónomas (ficción breve, artículos de opinión). Es el caso de las primeras piezas que Alejandro Rossi escribió para su columna “Manual del distraído” en *Plural*. Luego, como se registra en sus diarios, Rossi comenzó a vislumbrar la posibilidad de armar un libro, y escribió premeditadamente otros textos para *Plural* y *Vuelta* que funcionaran tanto como publicaciones aisladas en las revistas como textos del futuro libro. Ya estando más o menos popularizado el género por Rossi, Monterroso y Elizondo, otros autores escribieron misceláneas de inicio a fin, enterados de su viabilidad editorial.

### Capítulo III - Mosaico en movimiento

Una selección que valdría la pena explicar cuanto antes consiste en los géneros cuyas relaciones con las misceláneas me propongo tratar: la novela, el ensayo (el libro de ensayos) y los diarios. He dejado fuera otros importantes en el mosaico: el teatro, el cuento, la poesía, la biografía, el testimonio. ¿Por qué? En primer lugar, por viabilidad. Ya bastante ambicioso es intentar hallar las relaciones de un género con otros tres géneros en un contexto dado. En segundo lugar, porque sospecho que la novela, el libro de ensayos y los diarios son los géneros más emparentados con la miscelánea. La novela, el libro de ensayos y el diario literario son los géneros que más comparten “medios” y “fines” con la miscelánea, los que colindan con ella en el mosaico genérico, y por tanto los que mejor pueden explicar por qué la miscelánea “es como es”.

¿Qué es una miscelánea y qué busca en el contexto mexicano de los años sesenta, setenta y ochenta? Hablamos ya en el primer capítulo de sus similitudes y diferencias con la miscelánea dieciochesca. La nueva miscelánea mexicana era heterogénea, incluía textos de formato distinto, hasta cierto punto autónomos, es decir, clasificables a menudo por sí mismos dentro de otro género (el microrrelato, el aforismo, el ensayo...), prefería además el modelo del libro personal, presuntamente sin grandes pretensiones. Y buscaba una especie de entretenimiento estético semejante al del ensayo de Montaigne: el entretenimiento por la ocurrencia o la curiosidad (el “divertimiento intelectual”). Notemos que es un entretenimiento distinto, digamos, al entretenimiento por inmersión de la novela fantástica.

La novela, sobre todo a partir de inicios del siglo veinte, también era un género que asimilaba lo heterogéneo (Bajtín ve la novela como un género que metaboliza todos los géneros). Dentro de la novela se admiten relatos, digresiones ensayísticas, prosas poéticas, e incluso poemas en verso. La novela es un género que puede cumplir además casi cualquier propósito (normalmente cumple varios a la vez): la crítica social, el relato identitario, la renovación y experimentación

estéticas (sobre todo a partir de las vanguardias), y sí, también el divertimento intelectual<sup>34</sup>.

Las semejanzas entre la miscelánea y el libro de ensayos son todavía más transparentes. El ensayo (si no entendemos como tal el tratado, ni el reportaje, ni el artículo de divulgación) busca exactamente lo mismo que la miscelánea. Su única diferencia yace en que guarda una forma más unitaria (pese a que se permita digresiones). No puede por tanto subdividirse en otros géneros. Si dentro de un ensayo hubiera fragmentos independientes que pudieran ser clasificados como microrrelatos, aforismos o prosas poéticas, dejaría al instante de ser un ensayo y podría ser llamado una miscelánea en miniatura (unas de esas series de fragmentos que escribieron Torri, Novo, Rossi, y tantos otros). El *libro* de ensayos permite (casi promulga) la diversidad de temas y formas en sus textos, es cierto, pero cada uno de sus textos debe ser un ensayo. Si un libro de ensayos adiciona relatos, poemas o aforismos se vuelve al instante una miscelánea.

Por último, entre los géneros con los que hemos decidido comparar la miscelánea está el diario literario. Un diario, a diferencia de un libro de ensayos, admite estos otros géneros autónomos en sus fragmentos (muchas entradas de diarios son en sí indistinguibles de pequeños ensayos, de hecho). La única razón formal contundente para argumentar que un diario no es una miscelánea es la enumeración cronológica. Más allá de la forma (recordemos que los rasgos genéricos no son solo formales), cabe añadir, el diario abunda en episodios de la vida personal de su autor, mientras que la miscelánea suele interesarse más por la vida intelectual. El retrato que hace del autor no suele estar en acciones, sino en su estilo, sombra de su carácter, y en sus opiniones y preferencias. Pero hay excepciones. Numerosos diarios desestiman la vida personal y se centran solo en el comentario de lecturas o en el esbozo de futuros proyectos escriturales. Y hay misceláneas que sí ponen a su autor (más valdría decir “personaje-autor”) a actuar en el mundo. No es el caso de Zaid, pero sí de Jaime García Terrés, de Augusto

---

<sup>34</sup> Es raro encontrar novelas donde el fin del divertimento intelectual claramente sobrepase el divertimento anecdótico, pero existen: ahí están las de Italo Calvino, o en el contexto mexicano, algunas de Hugo Hiriart.

Monterroso, de Salvador Elizondo y en ocasiones de Alejandro Rossi. Las fronteras entre el diario, la crónica de viaje y la miscelánea a veces son más editoriales que escriturales.

¿Qué sucede con el resto de los géneros? Pueden guardar relaciones con la miscelánea (en sus medios o sus fines), pero de manera más lejana. La conmoción de la poesía no suele cruzarse con frecuencia con el fin liviano de la miscelánea (salvo por la poesía de tono conversacional). La voz de la miscelánea queda menos expuesta. No se abre del todo. Y su forma es mucho más “racional”. Opera en la prosa de la miscelánea la lógica, no así en la poesía. En cuanto al teatro, la lejanía es todavía más evidente. Para empezar, porque en el teatro influyen otros medios externos al texto, e incluso en el teatro que se escribe “para ser leído” quedan las huellas del formato original (acotaciones dramáticas y demás).

Otras vertientes del ensayo (en la acepción más amplia de la palabra) buscan divulgar una idea filosófica, un modelo de pensamiento, o simplemente registrar un fenómeno (biológico, económico, histórico, literario). Pero rara vez buscan el divertimento intelectual. El artículo de opinión es el que podría estar más cerca de la mirada personal de los textos de la miscelánea (y algunas misceláneas, como *Manual del distraído* o *Cómo leer en bicicleta*, poseen textos que de hecho funcionan o funcionaron como artículos de opinión), sin embargo, su primera intención suele ser formar parte de un debate, confrontar ideas, defender una determinada postura. Los artículos de opinión recogidos en misceláneas lograron traspasar esa primera barrera de lo volátil y contextual. Terminaron convertidos en ensayos, en tanto pueden ser leídos y entendidos sin muchos detalles de su contexto.

Queda solo explicar la exclusión del cuento, que no es tal, en verdad. Sí, la ficción breve a menudo busca el divertimento intelectual. Lo que sucede con el cuento es que a diferencia de la novela en él la obra no coincide necesariamente con el libro. Dicho de otra forma, cada cuento es una pieza independiente (género escritural) que luego puede ser compilada en uno u otro libro (las “colecciones” de cuentos,

género editorial). ¿Y por qué no hablo de las relaciones ente el libro de cuentos y la miscelánea del mismo modo en el que hablo de las relaciones entre el libro de ensayos y la miscelánea? Poque los libros de ensayos, como los libros de poemas (poemarios), suelen tener una unidad conceptual poco presente en los libros de cuentos. Cada cuento crea y cierra su propio mundo (salvo en el caso de los libros de cuentos cuyos textos comparten personajes y mundos). Rara vez una colección de cuentos es una obra en sí misma, un todo concebido para ser leído de inicio a fin (aunque puedan considerarse excepciones: *Ficciones*, de Borges, *El llano en llamas*, de Rulfo, etc.). Es de hecho común en las colecciones de cuentos el formato de título que adelanta un cuento célebre y añade “y otros relatos”. Las colecciones de cuentos o los cuentos aislados, por lo general, no “compiten” en la misma dimensión que las misceláneas, porque, además, las misceláneas a menudo *incorporan* cuentos (microficción, y a veces relatos de mediana longitud), al igual que incorporan el artículo de opinión y el ensayo. En el segundo acápite de este capítulo hablaré más sobre las misceláneas y los cuentos, y sobre el extraño hecho de que los escritores de misceláneas fueran a menudo escritores de ficción breve.

### 3.1 *Notas sobre el mosaico genérico en la primera mitad del siglo XX en México*

Los lazos entre la literatura y la política mexicana llegaron a ser muy fuertes en la primera mitad del siglo XX. Buena parte de los autores que más se recuerdan hoy día fueron también diplomáticos, funcionarios o gobernadores. No debe extrañarnos que esta situación tuviera influencia sobre las obras y los géneros literarios (quizás sobre unas obras y géneros más que otros). En su texto “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”, contenido en *Ensayos y poemas* (1917), Julio Torri se burlaba del débil oficio intelectual de aquel cuya profesión primaria fuera hablar y convencer (sus constantes mudanzas de opinión, su ambición por el éxito inmediato, su vanidad). No debe extrañarnos que para una figura como Torri el escritor que utilizaba su imagen pública para entrar a la

política y el político que se aprovechaba de sus privilegios para publicar novelas contenían algo nauseabundo. La oratoria y la política eran, no obstante, una de las pocas maneras que un escritor tenía para darse a conocer en nuevos espacios, y en el caso de ciertos géneros literarios como la novela y el ensayo no montaigneano, los temas de la política y la historia eran una forma de garantizar la atención de un mínimo de lectores y de llenar los renglones de las páginas. Torri, que hizo una apología de lo breve en “El ensayo corto”, veía cómo la mayoría de sus contemporáneos escribía tanto como fuera posible, porque lo extenso a menudo traía prestigio.

Era natural que un escritor con ambiciones políticas practicara la novela, género que en el siglo XIX se consagró como uno de los de mayor autoridad en Occidente. ¿Qué fines perseguía la forma novelística en México en la primera mitad del siglo XX? Hubo novelas que buscaron visibilizar un fenómeno social en concreto (en vez de pintar un paisaje), es el temprano caso de *Santa*, de Federico Gamboa (1903), que toca el tema de la prostitución. Gamboa representa al escritor mexicano del Porfiriato fuertemente influido por sus ídolos europeos. El fin de su novela, como el de todos los naturalistas, es “científico”. Y hubo novelas que buscaban la experimentación vanguardista, como *La señorita Etcétera*, de Arqueles Vela (1922). Y hubo novelas que pretendían la exploración psicológica de un individuo más que la exploración en la mitología nacional, como *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli (1944). Probablemente pocas obras del siglo XX mexicano sean tan conocidas como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (1955). Lo fragmentario, lo divergente, lo plural, que ya se hallaba en otras novelas, se terminó de consolidar en la historia de Comala. La idea del “milagro” de *Pedro Páramo* (una obra maestra que sale de la nada) ciertamente olvida la riqueza de la tradición novelística mexicana anterior. En muchos sentidos, más que un inicio, *Pedro Páramo* constituye una exitosa culminación, que quizás el *boom* prefirió etiquetar como “precedente”, para quitárselo de encima<sup>35</sup>. Sirvan estos ejemplos para ilustrar la diversidad del género que existía en la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>35</sup> Aunque *Pedro Páramo* se publica en 1955, lo incluimos en este acápite, en tanto precede al *boom*, del que hablaremos más adelante.

Pero ningún fin, posiblemente, fuera tan recordado como el de aquellas novelas que buscaron el registro de una memoria histórica o la elaboración de un relato identitario nacional o regional.

No es de extrañar que la historia literaria pusiera el foco principal del género novelístico en la llamada novela de la Revolución Mexicana (un proceso histórico que sacudió y redefinió al país de manera definitiva y, por múltiples motivos, traumática). Jose Luis Martínez, tomando como principio *Los de abajo* (1916), de Mariano Azuela, sostiene que caracteriza a las novelas de la revolución mexicana “su condición de memorias más que de novelas” (1949, 40). Esta temprana afirmación, no obstante, quizás no se sostenga si se consideran como pertenecientes a la corriente otras novelas posteriores, algunas de ellas escritas por personas sin implicación directa en el conflicto, y otras que sí lo vivieron de manera cercana. Tuvo la novela de la revolución mexicana (si abrimos lo suficiente la categoría) una clara evolución. La forma “novelesca” empezó a adquirir mayor importancia en ella. Dicho de otra manera, al fin del registro de una memoria histórica o al de la construcción de un relato mayor nacional se añadió (cada vez con mayor peso) el fin de la trascendencia estética. Un ejemplo claro de esta sofisticación es *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez (1947). La prosa es traslúcida, limpia. *Al filo del agua* tiene largas digresiones ensayísticas, poéticas, e incluso narrativas (la historia de la cirquera que cuenta el viejo Maclas es sin duda un cuento por sí mismo, insertado en la novela). Demuestra la capacidad de la novela de engullirlo todo con armonía.

*Cartucho*, de Nellie Campobello (1931), a medio camino entre la novela y el libro de relatos, también tenía el propósito de registrar la memoria, pero menos que el fin de una prosa perfecta, buscaba cierto entretenimiento de la ocurrencia, cierta diversión intelectual: en muchos episodios hay una especie de sorpresa o arabesco del pensamiento (en este caso a menudo ligado al horror). Las hojas todavía verdes que cubrían la herida mortal en el vientre de Martín López, cuyo cadáver fue desenterrado por los carrancistas. Catarino Acosta, “fusilado sin balas” (dejado moribundo a la intemperie durante ocho días, con la prohibición

estricta de que nadie lo ayudara o gastara munición en darle el tiro de gracia). Jose Antonio, que se quedó sin poder abrir los muebles de su casa porque las llaves las traía encima su hijo en el momento de ser fusilado y no se permitió que nadie saqueara el cadáver. *Cartucho* es una colección de rarezas de guerra. No una historia épica, sino un bestiario de lo banal en lo terrible y viceversa. No hay entretenimiento por inmersión. No hay sublimaciones de mártires intachables. Como la miscelánea, *Cartucho* funciona como un gabinete de curiosidades. Aquí quizás sea muy clara la semejanza que puede haber entre una novela y una miscelánea. Obras fragmentarias, cuidadosas con la elección de los detalles. Habrá siempre una sorpresa envuelta en un pañuelo. De haber añadido Campobello un par de reflexiones y aforismos entre sus anécdotas, *Cartucho* pudo ser una típica miscelánea, como las de Torri, sin que nadie objetara la clasificación. De hecho, cierto reverso también es posible: “De fusilamientos” (el texto) no habría desencajado en *Cartucho*. Campobello fue relativamente olvidada durante años por su condición de mujer, no hay duda, pero también por la forma que había elegido en su escritura. No debe haber coincidencia en el hecho de que Torri y Campobello, escritores de obras breves y fragmentarias, hubieran sido más o menos ignorados.

El ensayo, pese a tener menos prestigio que la novela, fue un género fundamental en la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX. En cierto modo, y si no fuera un exceso, pudiera miniaturizarse su análisis examinando apenas los ensayos de Alfonso Reyes. El ensayo de Alfonso Reyes, como quizás corresponda a la vastedad de su obra, puede adquirir las formas más diversas. *Visión de Anáhuac* (1917) tiene (sobre todo en su primera mitad), una dimensión fundacional que lo emparenta con los fines de cierta épica y de cierta novela. La primera serie de textos del libro *Simpatías y diferencias* (antes publicados en *El Sol de Madrid*) es quizás de las muestras más perfectas de otro tipo de ensayo, que fue alguna vez un modesto artículo de opinión, y que trascendió auxiliado por la legitimidad del formato libro. Reyes, en su texto “El museo privado de un escritor” (de *Simpatías y diferencias*), reseña del libro *A Bookman's Budget*, de Austin Bodson, y parece profetizar el nacimiento de la miscelánea como género literario.

(...) hecho con las astillas del taller de un escritor, y algunos papeles y cuadros de su pequeño museo privado, da idea de un nuevo género literario, el más cercano al trato mismo del autor, o más bien a los mejores aspectos de su trato. (Nuevo género —o muy antiguo. Porque ¿no es Dobson un erudito a lo siglo XVIII?) (20-21)

La alusión al siglo XVIII que hace Reyes nos hace pensar inevitablemente en la miscelánea dieciochesca<sup>36</sup>. Es realmente notable que estas conexiones se produzcan en la literatura, y creo que no debemos ver en ellas una coincidencia, sino la manifestación de una fuerza oculta. Más interesante todavía: algunos ensayos de Reyes toman la forma del ensayo misceláneo (el ensayo hecho de pequeñas reflexiones más o menos conectadas), que practicó Torri (menciono el “Almanaque de las horas” en el primer capítulo), y que luego publicaron en revistas autores como Alejandro Rossi, para luego insertarlos en sus misceláneas<sup>37</sup>. Es el caso de “El concepto de la asignatura: comentarios heterodoxos” (también de *Simpatías y diferencias*), que contiene notas sobre los derechos de los animales, y la vida y la inteligencia de las plantas.

Esta diversidad del ensayo de Reyes puede producirse incluso dentro de un mismo libro. En *Ancorajes* hay ensayos de impresionante profundidad filosófica, a pesar de su brevedad, como “La caída” (en el que se propone una identidad entre la Caída de la mitología cristiana y la fuerza de gravedad), hay ensayos literarios (de crítica literaria), como “Meditación sobre Mallarmé”, y hay ensayos, como “Fragmentos del arte poética” y “Palinodia del polvo”, que se encuentran más cerca de la prosa poética que del género practicado por Montaigne<sup>38</sup>. También

---

<sup>36</sup> *Simpatías y diferencias* contiene algo de este enciclopedismo de curiosidades. Allí están las “Historias menores” (en la segunda serie), cuyo afán no es demasiado didáctico o divulgativo. Más parecen textos hechos para engendrar y satisfacer la curiosidad, como muchas misceláneas de siglos pasados.

<sup>37</sup> Este formato también fue fructífero entre los escritores del grupo Contemporáneos. Sirva el texto “Confesiones de pequeños filósofos”, publicado en la revista *Antena* por Salvador Novo, como ejemplo.

<sup>38</sup> Recursos habituales de la poesía son usados por Reyes en la prosa: “¡Oh desecadores de lagos, taladores de bosques! ¡Cercenadores de pulmones, rompedores de espejos mágicos!”

hay, desde luego, ensayos al estilo de este, en los que alrededor de un tema se van tejiendo con libertad reflexiones y anécdotas, como “Breve visita a los infiernos” (sobre los efectos de la marihuana) y “La casta del can” (un ensayo sobre los cachorros de su perro, Kolia<sup>39</sup>).

Ensayos como este último (“La casta del can”) se emparentan por su refrescante y (aparente) livianía con algunos ensayos de Salvador Novo. En un contexto dominado por el ensayo político, social o filosófico, un artículo como “Calvicie”, de Novo (compilado en *En defensa de lo usado*) regresa la literatura a los placeres y juegos de la conversación. Se regodea en lo trivial. Se burla de las “pretensiones cósmicas” de las que hablaba Rossi en la “Advertencia” del *Manual del distraído*. Muchos textos de Novo replantean lo que puede ser siquiera *escrito*, es decir, lo que debe admitirse en la literatura. En “Literatura de pueblo”, por ejemplo, se lamenta por el escaso interés que las historias literarias han prestado al género de los corridos. Sus ensayos parecen decirnos entre líneas: “sí, estoy escribiendo sobre esto”. Sobre el arte de matar moscas, sobre la calvicie, sobre la gordura. Y es interesante, puesto que muy pocos géneros literarios admitían siquiera hablar sobre eso, al menos en su contexto. Si acaso en la comedia teatral, o en el chiste (si lo consideráramos un género literario). El ensayo y la miscelánea engullen como la novela, pero a diferencia de la novela (género hegemónico), suelen engullir sin discriminaciones, con orgullosa valentía, pese a ser (en otro sentido) géneros elitistas (la voz del ensayo y de la miscelánea presupone un mínimo de instrucción en el lector).

En el propio grupo Contemporáneos, al que perteneció Novo, la toma de distancia con respecto a la literatura de un nacionalismo férreo no implicaba que el ensayo evadiera temas políticos o sociales. Muchos textos de Jorge Cuesta en definitiva se sitúan en debates de esa índole. Sus ensayos sobre el marxismo o el nacionalismo sirven de ejemplo. Lo que los distingue, en cualquier caso, y lo que

---

<sup>39</sup> Es interesante que el ensayo cerrara con un poema sobre la pérdida de los cachorros. La práctica de cerrar un ensayo con un poema afín, habitual en siglos anteriores, prácticamente desapareció en el siglo veinte.

los relaciona con las misceláneas posteriores<sup>40</sup>, no es el tema, sino el *tono*. Cuesta no está emparentado con Novo tanto por los temas como por el tejido de reflexiones, agudezas e ironías que se despliega en su prosa, cosa que en sí misma es un modo de entender la literatura. También debemos notar que autores como Novo, Cuesta y Xavier Villaurrutia emprendieron proyectos ambiciosos en otros géneros, y que el ensayo a veces funciona en ellos como una contraparte o un contrapeso, determinado hasta cierto punto por la naturaleza del medio donde primero era publicado: las revistas, que a fin de cuentas han tenido siempre sus propios códigos, sus propias necesidades.

El divertimento intelectual rara vez era un fin único, y más bien se acoplaba a otros fines más demandantes, salvo por excepciones como los libros de Julio Torri o algunos ensayos de Reyes, Novo, y otros.

Resulta clave además que haya una división más o menos clara entre los escritores mexicanos de la primera mitad del siglo veinte: aquellos que escribieron grandes novelas rara vez fueron conocidos por su poesía (Federico Gamboa, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, Agustín Yáñez, José Vasconcelos, Juan Rulfo), y aquellos que se dedicaron a la poesía rara vez fueron conocidos por sus novelas, si es que las escribieron (José Juan Tablada, Alfonso Reyes, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Carlos Pellicer, Efraín Huerta). Está claro, lo más común es que un escritor suela practicar más un género que otro, pero curiosamente muchos de los que hoy se recuerdan por sus ensayos pertenecen a la segunda categoría. ¿A qué se debe esto? ¿Por qué al escritor de novela le solía bastar la novela, mientras que el escritor de poesía necesitaba una contraparte ensayística?

Una explicación banal es que la poesía ha sido siempre un género literario mal pagado, y que una fuente de ingresos nada deleznable para los poetas ha sido la publicación de artículos en revistas. Pero creo que al aceptar esta como una

---

<sup>40</sup> Debo reafirmar que las misceláneas posteriores no necesariamente evadieron los “grandes” temas políticos y sociales. Libros como *Reloj de Atenas* tienen en la política un tema esencial. No debe verse en la miscelánea solo un tardío “arte por el arte”, ya que además es un género que suele dudar de su propia condición de arte.

explicación única y suficiente se puede caer en una simplificación imperdonable. Sospecho que las relaciones intergenéricas juegan un papel importante en esta coincidencia.

La poesía es un género (incluso después de las vanguardias) mucho más especializado que la novela. Tanto en rasgos formales como en no formales. La novela es más flexible en su forma y más generosa en su extensión, y lo que es más importante, puede buscar fines mucho más diversos. El poema busca fundamentalmente la conmoción y la trascendencia estética<sup>41</sup>. La novela, como vimos, busca a menudo la conmoción y la trascendencia estética, pero también puede servir como registro de la memoria, como expresión de fenómenos y fuerzas mayores, como herramienta de estudio de la sociedad (la novela naturalista), o del individuo (la novela psicológica), y desde luego en ocasiones como encarnación de un sistema de ideas o postulados (la novela de tesis). El poeta, mucho más que el novelista, requería de otro género para conseguir la plenitud de sus metas, y el ensayo era el género idóneo para hacerlo.

¿Y por qué no limitarse a escribir ensayos entonces, si es el ensayo un género tan abierto y amigable? Pues porque nunca ha mantenido el ensayo la hegemonía genérica, y lo que es más importante, porque para el fin de la conmoción rara vez es tan efectivo un ensayo como un poema. Lo que el poema sacrifica en longitud y (con frecuencia) en libertad de temas lo gana en posibilidad expresiva. Esta separación de funciones es esencial y nos permite entender la danza subyacente de los géneros literarios. Los géneros no evolucionan aislados. Si cambia la poesía, cambia el ensayo. Si cambia la novela, cambian el teatro y el cuento. Y aquí entra en juego el último género literario que tocaremos en el acápite: los diarios.

---

<sup>41</sup> Hablar de los fines de la poesía puede ser controversial. Hay quien ve en ella una búsqueda mística, hay quien ve una expresión sentimental, y no falta quien la considera un fin en sí mismo, imposible de definir. Estas visiones se consolidan a partir del romanticismo (durante los Siglos de Oro, por ejemplo, vemos que la poesía puede cumplir propósitos más diversos). Hablo de “conmoción” y de “trascendencia estética” en tanto son los fines más comunes que adopta la poesía después del romanticismo: el poema busca en definitiva ser parte de la tradición poética al ser capaz de despertar una sensibilidad especial en el lector.

La crítica académica y literaria ha dedicado relativamente pocas páginas al diario literario en México. No hay grandes textos que estudien la evolución del género. Y es un género del que no faltaron exponentes, sobre todo en la primera mitad del siglo XX. Algunos diarios no se publicaron sino hasta fechas sorprendentemente recientes, esto es cierto. Es el caso de los *Diarios* de Alfonso Reyes (2010) y *De espinas y flores. Diario íntimo*, de Concha Bernardelli (2012). Pero los diarios de Gamboa fueron bastante conocidos desde un inicio. El mismo Federico Gamboa que había escrito *Santa* mostraba un rostro y un estilo muy diferente en sus *Diarios*. A menudo no escribía en ellos como imaginaba que debía escribir alguien que aspiraba a la presidencia de México, sino como un observador curioso. Escribía, sí, sobre veladas políticas, presidentes y reyes, pero también sobre otras cosas. Observaciones sobre los médicos y curanderos, una reflexión sobre los países donde se suele o no dar propina, la larga descripción moral de un amigo, apuntes de escenas y carteles de la ciudad para insertar en sus próximos libros.

Guillermo Sheridan opone los diarios de Gamboa a los de Juan José Tablada, en tanto estos últimos ni siquiera contemplaban claramente su publicación: “una caja fuerte para guardar sus activos en materia de imágenes y visiones; una celda de seguridad para ventilar sus odios”; “no estaba *escribiendo*, sino anotando una efervescencia que nada tenía que ver con la tiranía de la posteridad a que aspiraba” (30). Otro ejemplo está en *Voces. Diario de trabajo (1932-1933)*, de Rodolfo Usigli, que ha sido llamado por Christopher Domínguez Michael “uno de los más finos (y desconocidos) diarios de la literatura mexicana” (507). En cualquier caso, en la primera mitad del siglo veinte el género literario más próximo a la miscelánea (incluso más que el libro de ensayos) fue sin duda el diario: era el único espacio donde el escritor mexicano podía liberarse de sus ambiciones magnánimas, sus diplomacias, sus prudencias, sus militancias. El diario fue el lucernario o el patio interior que daba frescor a un edificio formal, ceremonioso, y por lo demás bastante cerrado y claustrofóbico.

El único problema del diario es que necesita de tiempos holgados y de ciertas comodidades. La práctica de la escritura de diarios comenzó a declinar en la

segunda mitad del siglo veinte. En su *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)* Christopher Domínguez Michael apenas menciona unos pocos diarios literarios escritos en la segunda mitad del siglo veinte: el de Max Aub (42), el *Diario público* de Manuel Carballo (77), los diarios de Elizondo, en aquel momento inéditos (122), los diarios de Elena Garro compilados por Patricia Rosas Lopategui (182) y el *Diario de Lecumberri* de Álvaro Mutis (367), algunos de los cuales ni siquiera pertenecen a la acepción más convencional de la palabra, puesto que en ellos se mezcla la crónica o la ficción, o poseen un volumen escaso si se les compara con los diarios de Gamboa o Reyes.

Justo cuando la escritura terminó de profesionalizarse (un proceso lento que comenzó en el siglo diecinueve). La escritura dejó de ser un privilegio de una minoría letrada y rica (como lo había sido en siglos anteriores) y se volvió un oficio rentable (aunque a menudo mal pagado) del que también participaba la clase media<sup>42</sup>. El problema era que el grueso de los escritores no podía darse el lujo de desaprovechar sus ocurrencias en un diario personal. Las publicaciones periódicas demandaban reflexiones, apuntes nuevos cada mes. Si la revista era lo suficientemente abierta<sup>43</sup>, en términos de géneros literarios, permitía que fragmentos no del todo ensamblados, esos “ensayos misceláneos” como “Almanaque de las horas” o “El concepto de la asignatura: comentarios heterodoxos” (que bien habrían podido ser entradas de diarios), se publicaran como piezas de un solo texto.

Este procedimiento de “saqueo” de los diarios con el fin de cumplir las demandas de las revistas puede verse con transparencia en la obra de Alejandro Rossi. Llegados a un punto cuesta distinguir cuándo en el diario se está ensayando un texto que planea convertirse en artículo y cuándo los artículos simplemente se robaron las anotaciones de los diarios. Luego esos artículos se transformaban en un tipo de libro que podría ser maldescrito como un “diario personal público”. Una colección de ocurrencias y ejercicios que como entradas de un diario tradicional no

---

<sup>42</sup> En el siglo veintiuno la escritura ha vuelto a desprofesionalizarse (de manera acelerada). En otras palabras: es muy raro que alguien sobreviva solo escribiendo.

<sup>43</sup> Era el caso de *Plural* y de *Vuelta*.

habrían llamado la atención, pero que legitimadas por las revistas (y luego por las editoriales que compilaran los textos de las revistas) pudieran aspirar a cierta relevancia.

### *3.2 El ascenso de las misceláneas: el mosaico en la segunda mitad del siglo XX*

Como he mencionado anteriormente, no resulta forzado vincular el ascenso de la miscelánea como género en México con el rescate de la figura de Julio Torri que se produjo de manera simultánea. La Enciclopedia de la Literatura en México del Fondo para las Letras Mexicanas apenas tiene registro de textos críticos sobre Torri anteriores a los años sesenta (Madrigal 2018). Tres, apenas: un texto de Alfonso Reyes (1914), un artículo de Flavio Romero Velasco (1946) y una tesis de maestría de Melvin James Done (1956). La ausencia puede ser atribuida también, está claro, al presunto deterioro de archivos físicos, o al hecho de que estos textos fueron sencillamente pasados por alto por la historia, pero hasta cierto punto estas explicaciones complementarias reafirman la primera: Torri hasta entonces no había sido considerado un “gran” autor, merecedor de revisiones críticas o exhaustivos recuentos bibliográficos. En 1963 Elsa Contreras Roeniger termina otra tesis de licenciatura sobre Torri en la UNAM. En 1964 el Fondo de Cultura Económica reedita *De fusilamientos y otras narraciones* y poco después publica *Tres libros*, que añadía textos inéditos a los volúmenes ya conocidos de Torri. En 1965, para sorpresa de muchos, Julio Torri es incluido en el libro *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, de Porrúa. El interés por Torri no para de crecer. En 1981 hay suficientes textos como para ensamblar una antología. Serge I. Zaïtzeff publica *Julio Torri y la crítica* (con ensayos publicados entre 1964 y 1979), y ese mismo año el Fondo de Cultura Económica reedita *Tres libros*. Es en los años ochenta que se produce la verdadera estampida. No vale la pena transcribir la bibliografía completa. Basta decir que en esos años se consolidó finalmente Torri como uno de los principales escritores mexicanos del siglo veinte. Autores de misceláneas como Salvador Elizondo directamente lo citan

en sus obras. La peculiaridad del nombre de Julio Torri en el canon yace en la brevedad de su obra completa y en la frecuente orfandad genérica de sus libros. Torri iba contra todo lo que se esperaba del “gran” escritor mexicano de la primera mitad del siglo veinte, polígrafo, vasto, políticamente ambicioso, estilísticamente complejo, genéricamente cauto. No debe extrañarnos que releerlo fuera una bocanada de aire fresco. Me atrevo a sospechar (sin caer en determinismos) que Torri fue canonizado porque *había* que canonizar a *un* Torri<sup>44</sup>.

La pregunta es por qué tardó tanto, por qué se canonizó a Torri en los años sesenta y no en los cuarenta. El “fenómeno Torri”, que abrió una puerta de legitimidad para un tipo de libro que antes era tomado por menor e irrelevante (la miscelánea), fue posible por una razón todavía más profunda e importante, que puede resumirse en que el México de los años sesenta era muy distinto del México de los años cuarenta (en sus calles y en su literatura).

Si fuéramos a continuar con la analogía del ecosistema, regresamos aquí al nivel más primitivo en el cual se explica por qué un ser vivo es como es: el clima y la geología. Nos encontramos ante un cambio de carácter tectónico. A partir de los años cincuenta México emprende un proceso de “modernización” que afecta el modo de vida de todo el país, pero particularmente el de las ciudades, y dentro de las ciudades, el modo de vida de Ciudad de México<sup>45</sup>. La compilación *Desafío a la estabilidad: Procesos Artísticos en México/Artistic Processes In Mexico 1952-1967* ofrece una visión bastante completa del asunto. De repente la ciudad percibe una renovación arquitectónica que influye activamente en el movimiento cultural. Nacen nuevas instituciones y proyectos. Y llega una marea de artistas y pensadores extranjeros que dialoga con los locales y vence dicotomías obsoletas

---

<sup>44</sup> No solo se puede afirmar que la progresiva canonización de Torri influyó en el desarrollo de las misceláneas. También me atrevo a afirmar que la proliferación de misceláneas en los años sesenta, setenta y ochenta hizo necesaria la canonización.

<sup>45</sup> Debería disculparme por referirme a partir de ahora más que nada a Ciudad de México. Es un gran vicio de los estudios literarios (y de otro tipo) concentrarse en las grandes capitales y obviar el resto. En cuanto a las misceláneas (como otros fenómenos literarios), todo parece indicar que se encontraron estrechamente vinculadas al desarrollo de la vida cultural de Ciudad de México. Casi todos los escritores de misceláneas que he encontrado vivieron y publicaron en revistas y editoriales de Ciudad de México. Sin embargo, no debe tomarse esto como prueba definitiva de que el fenómeno no existiera en una menor escala en otros sitios.

(como la del arte figurativo y el abstracto). Alejandro Jodorowsky, Luis Buñuel, Mathias Goeritz, Sergei Eisenstein<sup>46</sup>, y muchos otros. No es casualidad que varios autores de misceláneas como Alejandro Rossi o Augusto Monterroso fueran extranjeros: la ciudad se convirtió en un refugio y en un palpitante centro de experimentación. Surgieron revistas como *S.nob*, en la que colaboró Salvador Elizondo, que experimentaban con el vínculo entre la literatura y el collage<sup>47</sup>. Jaime García Terrés, autor de la miscelánea *Reloj de Atenas*, fue una figura clave en el clima de la época en su liderazgo de la Coordinación de Difusión Cultural. En la Ciudad de México de los cincuenta y los sesenta se abrió la oportunidad a nuevas generaciones de escritores y gestores culturales, que naturalmente sintieron la necesidad de reescribir el pasado y ajustarlo a sus nuevas expectativas.

No obstante, no era el tipo de obra de arte dejado por Torri (el bosquejo engavetado) lo que se encontraba en el verdadero centro del salón. En su ensayo “Dos aspectos de la obra de arte total: experimentación y performatividad” (compilado en *Desafío a la estabilidad*) Rita Eder hace un recuento exhaustivo de la introducción de la idea de una obra de “arte total” en México: la wagneriana *Gesamtkunstwerk* que Mathias Goeritz trató de llevar a la práctica, el diario mural que Enrique Lihn, Nicanor Parra y Jodorowsky ensamblaron bajo el nombre *Quebrantahuesos* (compuesto por disparatados recortes de periódicos). La obra de arte como vehículo de una visión absoluta. La obra de arte como posibilidad de integración de lo heterogéneo en una sola cosa (en este caso, lo heterogéneo de diversas manifestaciones artísticas). Pero dentro de la literatura también comenzaba a engendrarse la aspiración a una obra total. Una obra que no fuera un retrato, una marina, una naturaleza muerta, sino un lienzo englobador, un mural de palabras. En el México de los años cincuenta y sesenta se abría la puerta a un

---

<sup>46</sup> Salvador Elizondo fue un gran admirador de Eisenstein y confesó que sus teorías sobre el montaje tuvieron influencia en su escritura. ¿Pudo la cuchilla que cortaba el celuloide tener alguna mínima y secreta influencia sobre la maquetación de las misceláneas? En lo aparentemente fragmentario y caótico de las misceláneas suele haber un ritmo. Por ejemplo, algunas misceláneas intercalan los fragmentos breves y los largos, lo cual provoca un efecto interesante en la lectura, no del todo alejado de los efectos cinematográficos: los fragmentos breves refrescan y espabilan la inteligencia entre fragmentos largos e inmersivos.

<sup>47</sup> Algunas misceláneas, como *La palabra mágica*, jugaron con la técnica del collage.

fenómeno que más tarde se popularizaría en el continente bajo el nombre de “novela total” (acuñado por Mario Vargas Llosa), y que constituiría el género insignia del fenómeno editorial que se conocería como el “boom latinoamericano”.

En la transformación que experimentaba México en los años cincuenta una novela como *La región más transparente*, de Carlos Fuentes (1958), parecía destinada a robarse el favor de la historia literaria. Por un lado, continuaba la tradición de la novela histórica y social. Por el otro, lo hacía de una manera en la que no se había hecho antes: desde la experimentación narrativa y estilística que remedara las confluencias del entorno urbano. Después de todo, el espacio que mejor representa el absoluto o la totalidad (y a la vez la dificultad de visualizarla) es la ciudad. Es en la ciudad donde lo heterogéneo se enfrenta, y eventualmente se tolera. Es en la ciudad donde es posible el anonimato, el extravío, la ambigüedad. En la ciudad estamos rodeados por lo extraño del mismo modo que en el mundo rural estamos rodeado por lo familiar. El género literario perfecto para replantear el gran relato mexicano era naturalmente la novela (como lo había sido antes, tras la Revolución Mexicana). Y en los años venideros el propio Carlos Fuentes junto con otros novelistas plantearían desde la escritura esta nueva experiencia de un cúmulo de individuos viéndose rodeados por lo extraño, caminando en paralelo, o de forma perpendicular, chocando, pasándose por alto, en las ranuras de la Historia. Difícil pensar en algo más opuesto a una miscelánea (obra de escritorio, cúmulo de papeles y notas y relecturas pacíficas) que una novela total, y sin embargo, tenían una cosa en común: la integración de lo heterogéneo.

En cierto modo, el modelo de *La región más transparente* no era tan nuevo. La novela mexicana ya había experimentado antes con la fragmentación, con los vastos sistemas de personajes, y con la vista de pájaro de un proceso histórico y social mayor. Simplemente dejó más claro todavía que el género se estaba *especializando*. Es decir, que un conjunto de medios se había convencionalizado para alcanzar un determinado propósito. No se trataba de que ya no se escribieran novelas sobre historias privadas, por ejemplo, sino que el ojo de la crítica (y eventualmente el de la historia literaria) priorizaría este nuevo modelo (todavía con

más fuerza de lo que había priorizado la Novela de la Revolución), y que, por tanto, más y más escritores se aventurarían a intentarlo. De maneras diversas, está claro. Hubo tantos modelos de novelas totales como escritores de novelas totales. O más bien hubo tantos modelos de novelas totales como *intentos* de novelas totales. A fin de cuentas, el secreto de cualquier intento por tocar un absoluto es que el absoluto nunca va a tocarse. Ninguna obra de arte, ninguna novela, podrá realmente representar todas las dimensiones de una realidad. No se puede ver simultáneamente todos los lados de una esfera. Por eso a menudo las novelas totales son imperfectas, casi inacabadas, son un proceso y no una culminación. Como las ciudades<sup>48</sup>.

*Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, fue publicada en 1963, y mostró otra posible aproximación a lo total. No era una novela sobre una gran ciudad, sino sobre un pueblo (regresaba al tópico del pueblo, omnipresente en la tradición novelística mexicana), con un boscoso sistema de personajes que se observaba desde una altura inusual: el pueblo mismo es la voz narrativa de *Los recuerdos del porvenir*. El pueblo deviene en un inesperado sujeto, que integra lo heterogéneo de los otros sujetos. Es total, panorámico, como una deidad, que todo lo ve y todo lo recuerda. Está en los salones, en las habitaciones, en los cuarteles. Elena Garro plantea un mundo donde una memoria absoluta es posible. Y esa memoria y la literatura son una sola cosa. En términos genéricos, *Los recuerdos del porvenir* utiliza muchos de los recursos de la prosa poética, incluida la ambigüedad de la "literalización" (cuando una frase que a primera vista se muestra figurativa demuestra no serlo, y tiene implicaciones factuales en la ficción: los fragmentos de Juan Cariño, o el final de Isabel Moncada<sup>49</sup>). La ambigüedad de la literalización se

---

<sup>48</sup> Es interesante que la literatura durante los procesos de modernización se interese tanto por lo absoluto y lo total (no solo en el caso mexicano). Quizás se deba a que en un entorno rural es posible una visión total, es posible que una sola mirada abarque los extremos del "mundo" (un pueblo crea una totalidad en miniatura). Se da por hecho que las cosas pueden contemplarse y comprenderse en una sola imagen. Eso no es posible en una gran ciudad moderna. Hay una pérdida devastadora a escala individual y colectiva. Y la literatura parece acudir a consolarla, como siempre sucede.

<sup>49</sup> Este recurso está muy presente en la novela de lo "real maravilloso" (de Alejo Carpentier) y del "realismo mágico" de Gabriel García Márquez, y llegó a convertirse después en un cuño del "boom latinoamericano".

encuentra en el extremo opuesto de la precisión del ensayo. Pone en duda al propio lenguaje, mientras que el ensayo lo reafirma y consolida.

Además de *La región más transparente* y de *Los recuerdos del porvenir*, podrían ser incluidas en la lista de “novelas totales célebres” de los sesenta *La muerte de Artemio Cruz*, también de Carlos Fuentes (1962), y *José Trigo*, de Fernando del Paso (1966). Novelas que, con el fenómeno editorial del boom latinoamericano, instauraron la convención de que la expresión última del género era una obra extensa, hasta cierto punto experimental, que reelaborara el relato de identidad nacional o regional desde una perspectiva histórica. El último elemento resulta de interés, porque no sucedió necesariamente lo mismo con todas las “novelas totales célebres” de otros países del continente.

Me atrevería a afirmar que de haber tomado la novela total en México la forma de *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963), la miscelánea no habría tenido aire suficiente como para florecer, ya que el género hegemónico habría compartido con ella demasiados medios y fines. Y aquí podría estar la respuesta a una de las primeras preguntas de mi investigación: ¿por qué en México y no en otro país estuvo el centro de este extraño fenómeno?<sup>50</sup>

Debo repetir que esto no significa que en México no se escribieran y publicaran novelas de otro tipo, ahí está *Farabeuf o la crónica de un instante*, de Salvador Elizondo (1965) como contraejemplo<sup>51</sup>, sino que el ojo de la crítica y de la historia literaria pareció sentir una menor fascinación por estas. Una parte de la explicación es meramente editorial y comercial. Pero la otra no. México estaba buscando su *Eneida*. Una novela mural, una nueva épica, un nuevo gran relato que le diera sentido a las cosas en momentos de cambio. Detrás de los fenómenos comerciales suele haber fenómenos de otro tipo. Los lectores no han

---

<sup>50</sup> Cortázar fue un autor de misceláneas, como ya han notado Matías Barchino y Francisca Noguero Jiménez, pero estas fueron bastante eclipsadas por el resto de su obra. Y no parece haberse dado en Argentina un estallido semejante al de México en la producción de otros autores.

<sup>51</sup> Me queda claro que afirmar categóricamente que el ojo de la crítica y de la historia literaria le dio menos importancia a *Farabeuf* que a *La muerte de Artemio Cruz* puede suscitar polémica. Pero solo hay que notar que no hay una lista de grandes autores del boom latinoamericano en la que falte Fuentes, y es realmente difícil encontrar una en la que esté Elizondo.

sido nunca un rebaño dócil que acepta sin cuestionamientos lo que la mercadotecnia le vende. Y en el otro extremo resurge este otro género, la miscelánea, que también integra lo heterogéneo, pero que en vez de buscar lo total busca la minucia, el detalle. ¿No es fascinante su emergencia simultánea? La novela total era centrífuga. La miscelánea era centrípeta. Un coro inmenso contra una voz interior.

“Me interesan más las fisuras insidiosas de la vida cotidiana, obra de roedores, no de demiurgos”, dice Alejandro Rossi en su texto “En plena fuga” (2004, 325). La novela, ahora ambiciosa obra de demiurgos, había dejado a otros géneros “las fisuras insidiosas de la vida cotidiana”. La miscelánea supo recoger las esquirlas que había dejado la transformación (especialización) de la novela. Las diminutas ocurrencias y ficciones que no cabían en estas nuevas ciudades de texto cabrían en las misceláneas.

Y para sobrevivir al imperio de la novela total las misceláneas debían distinguirse de esta. No solo por la brevedad, sino por sus temas y sus fines. Debían crear las reglas de su propio juego.

Las reglas, desde luego, dependían del autor. Los textos de Rossi solían ser un poco más serenos en tono que los de otros autores de misceláneas. No buscaban la experimentación o la novedad. La prosa de Rossi es intrincada y suelta a la vez: en apariencia descuidada en la estructura sintáctica (sus oraciones largas reflejan las constantes digresiones de la oralidad y del pensamiento), meticulosa en la elección de las palabras (cada palabra está preocupada por su propio tono, por su carga etimológica, por las posibles implicaciones filosóficas). Rossi, a fin de cuentas, era un filósofo, y en sus textos, ensayísticos o narrativos, por más que dijera lo contrario, había un rigor analítico. La realidad se cuenta<sup>52</sup> o se analiza haciendo divisiones, creando conjuntos y clasificaciones. Pero Rossi, como buen autor de misceláneas, utilizaba el armazón “teórico” para asuntos de insolente pequeñez: una clasificación de los objetos “falsos”, imitación de tela, cuero o

---

<sup>52</sup> Rossi propone un tipo de relato que contiene un rigor analítico implícito, puesto que se cuestiona por qué está relatando lo que está relatando, y por qué lo relata de una manera en particular.

madera (“El objeto falso”), o una divertida clasificación de las posibles formas de leer mal un texto (“La lectura bárbara”), o una disertación de por qué le molestaban ciertas palabras (“Protestas”), o una fantasiosa aplicación de la navaja de Occam a las acciones más cotidianas y triviales (“Sueños de Occam”). Rossi buscaba la aventura filosófica en el detalle:

(...) pensar, en definitiva, es tomar en cuenta la ilimitada variedad de factores que intervienen en la más pequeña de nuestras acciones. Empleo un lenguaje aproximativo y deliberadamente incorrecto porque, en rigor, no existen acciones pequeñas, desnudas de complejidad. Mi experiencia - créame- es definitiva: cualquier acción -pensada a fondo- es un pozo que conduce al centro de la tierra. Cuando se logra esta visión, ya no importa demasiado lo que sucede, la vida entera se convierte en algo denso y aventurero (2004, 177).

Esta aproximación es ligeramente distinta de la de otros autores de misceláneas como Salvador Elizondo. Elizondo suele tomar la filosofía no como instrumento, sino como motivo. En la miscelánea *El grafógrafo* los textos “Sistema de Babel”<sup>53</sup> y “Tractatus rethorico-pictoricus” hacen variaciones *a partir* de la teoría. La prosa de Elizondo parece construirse mediante negaciones de sistemas que el lector probablemente tuviera asumidos (incluido, desde luego, las convenciones de un género literario). Y por tanto se prefiere un juego escritural más inocente, que no sirva fuera de sí mismo. Un eterno ensayo y error que prefiere el error a la repetición.

Cada texto parece querer fundar un género nuevo y cada colección de textos quiere negar a la anterior. Los escritores de misceláneas parecían querer evitar la situación de estar escribiendo *algo* (una novela, un ensayo...), pero tampoco iban

---

<sup>53</sup> El texto de Elizondo “Sistema de Babel” guarda unos cuantos parecidos con el texto de Rossi “Regiones conocidas”, compilado en *Manual del distraído*. O más bien debería decir que el de Rossi guarda un parecido con el de Elizondo (que salió primero).

a resignarse a no escribir nada. Escribir por escribir. Más allá del breve y célebre texto “El grafógrafo” (de una autorreferencialidad claustrofóbica), “Futuro imperfecto”, también del libro *El grafógrafo*, ilustra muy bien este deseo. Un Elizondo ficcionalizado camina por la calle pensando en el encargo de un Ramón Xirau también ficcionalizado para la revista *Diálogos*, y se topa con un lector del futuro que ya ha leído ese texto que todavía no se ha escrito, y que sería publicado en *Diálogos*, y le entrega, por supuesto, el número de la revista donde aparecerá el texto (Elizondo copia el manuscrito del texto impreso y luego arroja el impreso al fuego). Es el ingenio de un escritor que necesita escribir un anticuento, o un antiensayo, o un antilibro, puro divertimento intelectual, no comprometido, no “político”, pero tampoco parnasiano.

Las misceláneas (para sorpresa de nadie) en ocasiones dialogaron con las novelas del boom latinoamericano. En *Manual del distraído* Rossi incluyó el texto “Vasto reino de pesadumbre” sobre *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez (Rossi admiraba a García Márquez, pero no sin reservas: le molestaban las escenas que simulaban “color local” en sus novelas, las sentía inauténticas y forzadas). Y en *La palabra mágica* Monterroso incluyó “Novelas sobre dictadores”, una crónica en la que narra cómo Vargas Llosa lo invitó a ser parte de una antología sobre dictadores latinoamericanos (antología que nunca se publicó, sospecha Monterroso, porque algunos de los cuentos se convirtieron en vastas y luego famosas novelas). La crónica cierra explicando por qué rechazó la invitación de Vargas Llosa. Muy sutilmente Monterroso suele jugar a oponerse a los “grandes” escritores latinoamericanos de su tiempo (entiéndase: “grandes novelistas”). A veces basta una ironía, un contraste planificado (repitió en varias entrevistas que su minicuento “El dinosaurio” era en verdad una novela), o una divertida venganza, como la que aparece en el texto “Bumes, protobumes, subbumes”, compilado en *La letra e*: “nunca asistí (...) a las fiestas de Carlos Fuentes, entre otras razones porque nunca fui invitado” (1987, 53). A veces las estructuras fueron más complejas y elaboradas. En su texto “Solemnidad y excentricidad” (compilado en *Movimiento perpetuo*) narra una hipotética batalla contra la solemnidad comenzada por un grupo de escritores mexicanos (una

batalla perdida, a la cual propone una solución: la excentricidad). La excentricidad en la vida suele estar en vestimentas o hábitos. En el texto, en los temas, en el estilo, y en el género literario. Las misceláneas eran siempre excéntricas en al menos dos de esos tres elementos. A veces (como en el caso de Monterroso), en los tres.

Monterroso no tenía la serenidad analítica de Rossi y tampoco andaba cerca del vanguardismo apresurado de Elizondo. Sus ensayos eran provocadores, pero no vanguardistas. Y sus ficciones breves estaban más cerca de las de Torri y de las de Juan José Arreola. No inventaba mundos ficticios como el “Sistema de Babel” de Elizondo o “Regiones conocidas” de Rossi, tampoco era un gran entusiasta del relato confesional, al borde de la memoria o el ensayo (al estilo del texto “Relatos”, de Rossi), sus ficciones (también aquellas no compiladas en misceláneas, sino en colecciones de cuentos) suelen contener algo de absurdo o de arbitrario. Pienso en “La exportación de cerebros”, compilado en *Movimiento perpetuo*, como un buen ejemplo. El tiempo de la narración es veloz, una especie de cámara rápida que acentúa los ridículos.

También muchos de sus ensayos, como “Las moscas”, de *Movimiento perpetuo*, que comienza “Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas” (1991, 11), o como “De atribuciones”, también contenido en *Movimiento perpetuo*, que comienza “No hay escritor tras el que no se esconda, en última instancia, un tímido” (1991, 29), suelen sostenerse en una afirmación arbitraria y más o menos discutible, sobre la cual se construye un sistema de ideas que ejemplifica perfectamente el divertimento intelectual que busca la miscelánea: se escribe y se lee menos para empotrar una verdad definitiva que para probar la prosa, para ver cuán lejos nos lleva una idea si momentáneamente la aceptamos como cierta (procedimiento común de Salvador Novo). Asumamos que así son las cosas, y veamos a dónde nos lleva. Es algo que jamás se podría permitir una novela total, porque, aunque no necesariamente una novela total trate de imponer un modo de ver las cosas, tendrá que exponer *varios* modos de ver las cosas,

complementarlos, abarcar la totalidad, y cuando se hace esto resulta difícil jugar ya a lo arbitrario. Rara vez la novela total permite la cámara rápida.

Tampoco la mayoría de los ensayos puede permitirse este procedimiento, pondría en jaque la reputación del autor, fácilmente podría ser leído de la manera equivocada. Parecido sucede con los diarios: se permiten las confesiones terribles, las miserias humanas, los argumentos de relatos que no fueron lo bastante buenos como para ejecutarse, pero rara vez se permiten el atrevimiento del disparate, la falacia premeditada, salvada del ridículo por la buena prosa y por un anticipado sentido del humor, cuyo cinismo blindo al texto ante la menor objeción del lector.

La miscelánea parece componerse de textos rebeldes de otros géneros: el relato breve se refugia del imperio de la novela total, el ensayo montaigneano se refugia del tratado y del panfleto. Se amurallan y plantan una bandera en el interior del bosque. ¿Pero por qué, si siempre ha habido variantes hegemónicas dentro de cada género literario, fue en aquel momento cuando resurgió la miscelánea? Entre otros factores, porque la dominancia de variantes como novela total en el contexto del boom latinoamericano fue particularmente agresiva.

La reacción de Monterroso y de otros a la grandiosidad y a la longitud de los libros más célebres del boom es el rescate de géneros en apariencia obsoletos (no solo la miscelánea: *La oveja negra y demás fábulas*, de Monterroso, revive el género de las fábulas, que había quedado relegado a la literatura infantil), la iconoclastia, el elogio a lo breve y a lo rápido que ya anticipaba Torri. En el texto “Cómo me deshice de quinientos libros” la burla a la acumulación desmedida de lo escrito suele relacionarse con lo genérico:

Se supone que la poesía se escribe para enriquecer el espíritu; que las novelas han sido concebidas, cuando menos, para la distracción; y aun, con optimismo, que las soluciones sociológicas se encaminan a solucionar algo. Viéndolo con calma, me di cuenta de que en su mayor parte la primera, o

sea la poesía, era capaz de empobrecer el espíritu más rico, las segundas de aburrir al más alegre y las terceras de embrollar al más lúcido (1991, 89).

El prefacio mismo de *Movimiento perpetuo* reacciona (o parece reaccionar) contra los géneros:

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo (1991, 7).

Los géneros aparecen asociados a formas verbales: el ensayo es “tratar”, el cuento es “inventar”, la poesía es “soñar”. Pero realmente *Movimiento perpetuo* no destruye los géneros, ni los funde por completo. En su interior la mayoría de las piezas pertenecen a uno o a otro (son relatos breves, o aforismos, o ensayos, a fin de cuentas), lo que hace Monterroso es renovarlos proyectarlos contra las variantes hegemónicas que ya he mencionado. En el fondo, sospecho, muchas veces cuando se habla de hibridación más bien debería hablarse de renovación, porque todos los géneros literarios que conocemos (incluso las variantes más hegemónicas) no son más que hibridaciones de géneros que los precedieron o incluso de géneros con los que coexisten. Si se hace de manera irresponsable, hablar de “hibridación” no hace más que reforzar la idea de que sí existen géneros primordiales, esenciales, estáticos. Cuando se “hibridan” o combinan o yuxtaponen variantes de un género no se están destruyendo los géneros literarios, solo se están rehaciendo. Y la miscelánea es el resultado de una de estas posibles reconstrucciones. Llegados a un punto, como trato de mostrar, incluso la miscelánea tiene sus propias convenciones.

A propósito del estilo de ficción de Monterroso debería ahondar un poco más en el precedente que significó Arreola para las nuevas misceláneas. Juan José Arreola

fue amigo de Rossi y de Monterroso (aparece mencionado en *La letra e* en varias ocasiones). Su libro *Confabulario* (1952) no es una miscelánea, desde luego, pero sus cuentos pertenecen a la variante del género que la miscelánea suele compilar. Ficciones de lo absurdo. Arreola escribió además una novela, *La feria* (1963), cuya rareza consiste en que está a mitad de camino entre la miscelánea y la novela total. *La feria* es relativamente breve, pero en ella se junta lo heterogéneo, conviven diversos registros lingüísticos e ideas, tiene un sistema de personajes amplio. Si añadimos su tema histórico veremos que nos encontramos ante una especie de novela total mexicana miniaturizada. Pero a la vez su fragmentación es extrema, y cada uno de sus fragmentos parece pertenecer a un género discursivo distinto. Hay transcripciones de la oralidad, pero también lo que parecen ser documentos oficiales, e incluso entradas de diarios. Conviven el diálogo, la anécdota y el alegato. Lo solemne con lo humorístico (si es que la palabra es precisa). En la división de escritores de novela y escritores de poesía y ensayo Arreola estaba, es cierto, más cerca de los escritores de novela, pero su obra parecía augurar un nuevo modelo que se estaba generando en la segunda mitad del siglo veinte: el escritor de narrativa breve y de misceláneas.

Los modelos del escritor de novela (“novela total” o “novela mural”, en particular, en los años sesenta) y del escritor de poesía y ensayo se mantuvieron. Carlos Fuentes, Elena Garro y Fernando del Paso se consolidaron casi exclusivamente como “escritores de ficción”, mientras que Octavio Paz se hizo a la medida de Reyes: un ensayista y un poeta. Hay casos, como el de José Emilio Pacheco, de escritores que cultivaron con éxito la poesía, el ensayo y la novela, o de escritores que solo cultivaron el ensayo y la crónica sin cultivar la poesía (como Carlos Monsiváis), pero fueron estas excepciones. El mosaico genérico había fracturado la loza de la narrativa: en la primera mitad del siglo veinte la loza narrativa era novelística<sup>54</sup>, ahora se partía en el gran trozo de la novela total y en las esquirlas del relato breve, la microficción, la novela experimental, y otras variantes, que

---

<sup>54</sup> En la primera mitad del siglo veinte la literatura mexicana, a diferencia de otras literaturas del continente, dio pocos ejemplos notables de relato breve o microficción. No hubo un Jorge Luis Borges, ni un Horacio Quiroga, ni un Eliseo Diego. Decir narrativa prácticamente equivalía a decir novela.

editorialmente se ensamblarían no pocas veces en misceláneas. Por otro lado, pocos poetas fueron autores de misceláneas, o dicho de otra forma, pocos autores de misceláneas se aventuraron en la poesía (Jaime García Terrés y Gabriel Zaid son notables excepciones, pero solo escribieron una miscelánea cada uno: no puede decirse que la miscelánea fuera *predominante* en sus obras completas).

Los escritores de misceláneas jamás se pusieron de acuerdo para revivir el género, no hubo manifiestos, no hubo un acuñamiento inmediato del fenómeno por la crítica, y la mayoría de los libros ni siquiera se definían a sí mismos bajo el término “miscelánea” (recordemos que no se consolida como un término académico hasta finales de los 90s: y lo hace en la academia española, a partir del artículo de Matías Barchino “La nueva miscelánea en el límite de los géneros literarios”)<sup>55</sup>. Pero *sucedió*. Algunos, como Augusto Monterroso, comenzaron publicando libros de relatos, pero sus textos se volvieron más y más heterogéneos, hasta el punto en el que ya no podían considerarse libros de relatos nunca más. Otros, como Rossi y Elizondo, comenzaron con libros de corte más ensayístico que luego incorporaron los relatos<sup>56</sup>. Otros, como Hugo Hiriart, escribieron libros de diversos géneros y se acercaron a la miscelánea de manera puntual<sup>57</sup>. Finalmente, algunos como Adolfo Castañón escribieron numerosos libros en las fronteras del género, que sin lugar a duda deben ser vistos dentro del mismo fenómeno<sup>58</sup>.

En Castañón, en particular, puede hablarse ya no solo de la escritura de textos misceláneos sino de la influencia que los textos misceláneos tuvieron en el ensayo

---

<sup>55</sup> Las librerías solían (y todavía suelen) colocarlos en los estantes de ensayo y narrativa. Y hasta el día de hoy el término “miscelánea” es casi desconocido en la academia mexicana.

<sup>56</sup> *Manual del distraído* está hecho fundamentalmente de ensayos y reflexiones breves. *Sueños de Occam* tiene un carácter más narrativo. Más adelante Rossi publicaría *La fábula de las regiones*, ya por completo narrativo (no es una miscelánea). Similar ocurre con Elizondo. *Cuaderno de escritura* es un libro donde predomina lo ensayístico. *El grafógrafo* y *Camera lucida* se vuelven progresivamente más narrativos.

<sup>57</sup> Joaquín Mortíz ya le había publicado la novela *Galaor* en 1972, y luego le publicó *Cuadernos de Gofa* en 1981. Ambos textos comparten con las misceláneas el fin del divertimento intelectual, pero emplean los medios exclusivos de la narrativa.

<sup>58</sup> Adolfo Castañón publicó en esos años libros narrativos con tono ensayístico, como *Fuera del aire* (1977) y *El pabellón de la límpida soledad* (1988), y libros de ensayo con carácter fragmentario y aforístico, como *Cheque y carnaval* (1983) y *El reyezuelo* (1984). Castañón parece combinar los modelos del poeta-ensayista y del escritor de misceláneas.

o el relato breve<sup>59</sup>. Las narraciones adicionan largas introspecciones ensayísticas, los ensayos parten de un hecho narrativo, y conviven con definiciones de diccionario, fragmentos de otros libros, recortes, las piezas dispuestas para que el lector arme su propio libro. *Cheque y carnaval*, por ejemplo, se distingue de otros libros de ensayos breves o reflexiones por su asimilación generosa de fragmentos de otros autores (casi la mitad del libro, de hecho, está compuesta por transcripciones extensas de autores diversos, como un collage), no tan distinta de la copia que Rossi hace de los fragmentos de Lichtenberg en *Manual del distraído* o de la cuasi transcripción del epílogo de *Los hermanos Karamazov* que hace Augusto Monterroso en el texto “Homenaje a Masoch”, compilado en *Movimiento perpetuo*.

En el mosaico genérico la loza del escritor de ensayo y poesía permanecía más o menos igual. El ensayo en la segunda mitad del siglo veinte se adaptaba a lo que se necesitara: construía meticulosos sistemas de postulados, como *El laberinto de la soledad* (1950) y *El arco y la lira* (1956), ambos de Octavio Paz, o practicaba la crónica costumbrista, como los textos de Elena Poniatowska, o se volvía un medio de denuncia, y de manera eventual (como antes) se limitaba a la reflexión libre sobre uno u otro tema. Pero esta última variante del ensayo no era óptima para los “grandes” libros (hasta el día de hoy *Los demasiados libros*, de Zaid, es mucho más recordado y ha tenido muchas más ediciones que la miscelánea *Cómo leer en bicicleta*). Las piezas del libro de ensayos montaigneanos suelen ser breves e inconexas. Por lo general aparecieron por separado (en publicaciones periódicas) y luego se recogieron en un libro. Esto hizo que muchos ensayos libres (montaigneanos) del período terminaran en misceláneas. La miscelánea ahora permitía revestir de un nuevo tipo de dignidad y de novedad el aburrido género de la compilación.

Y podía rehacer el género de los diarios. El subtítulo de *La letra e*, de Monterroso, es de hecho “Fragmentos de un diario”. Y el libro, que se publicó primero mediante

---

<sup>59</sup> En el último acápite de este capítulo hablaré con más detalle sobre la influencia de las misceláneas en otros géneros y en la literatura posterior.

entregas semanales (la primera de ellas salió en 1983), funciona como un “falso diario”. Está constituido por fragmentos que imitan las entradas de un diario (muchos de los fragmentos de hecho reflexionan sobre el diario literario como género). Suelen comenzar por situaciones anecdóticas (una llamada telefónica, una cena, etc.), algunas entradas (solo unas pocas) contienen una fecha y entre varias se da una especie de continuidad. No obstante, *La letra e* no es un diario. Solo se apropia de ciertos recursos del diario (que no tarda en parodiar) y los usa como ensamblaje de fragmentos de diversa índole, que de manera anticipada se publicarán y que por tanto limitan la libertad de Monterroso.

Pese a que los diarios estaban en declive en la segunda mitad del siglo XX es notable que, de los tres autores que he elegido como núcleos de la investigación, dos de ellos llevaran diarios extensos y privados: Alejandro Rossi y Salvador Elizondo. En apariencia esto podría ser contradictorio con mi hipótesis de las relaciones intergenéricas. ¿Cómo se sostiene que las misceláneas tuvieron un auge gracias a la evolución de otros géneros, incluido el diario, si dos de sus principales autores lo practicaron con constancia? Procederé a explicar por qué sospecho que no hay contradicción alguna.

Los diarios de Alejandro Rossi y de Salvador Elizondo desmentirían (al menos parcialmente) la hipótesis de la influencia de las relaciones intergenéricas si fuera cierto que las misceláneas y los diarios fueran dos cosas por completo distintas (que Rossi y Elizondo se las hubieran arreglado para escribir y publicar misceláneas por un lado, y para llevar sus diarios por el otro). Todo parece indicar que, si bien las misceláneas no eran lo mismo que los diarios, estuvieron estrechamente relacionados: en cuanto a modo de escritura, a estilo, y también en cuanto a los textos mismos. Más que ser los diarios bosquejos de las posteriores misceláneas, las misceláneas llegaron a ser, en cierto modo, anticipadas selecciones de sus diarios.

La miscelánea y el diario anhelan la “literatura en libertad” (como decía Barchino), el tipo de literatura que se hace como divertimento (sobre todo el diario que no abunda en prolongadas escenas narrativas, sino que apenas las usa como pie

para reflexiones y agudezas). Me refiero al tipo de literatura que quizás ni siquiera pueda ser llamada todavía literatura, puesto que no ha sido dada a la imprenta ni queda claro si lo será, sino simplemente *escritura*. Breve y rápida. Una escritura que puede tomar caminos distintos, está claro. Los diarios de Rossi tratan sobre la dificultad de escribir (el no poder escribir más que la queja por no escribir), mientras que los de Elizondo se puede decir que tratan sobre el hecho de no poder parar de escribir (texto que se multiplica, que trata de agotar las combinaciones de los signos<sup>60</sup>).

Es común en el escritor de relato breve y miscelánea tocar el tema de la escritura en sí, el mundo intelectual, las revisiones de manuscritos, los celos, los premios. Hay una serie narrativa de Rossi, repartida entre *Manual del distraído* y *Sueños de Occam*, que se dedica exclusivamente a satirizar ciertos modelos de escritores (los personajes principales son Gorrondona, escritor viejo, rancio, celoso, resentido, estéril, y Leñada, adolescente, ingenuo, productivo: dos caras de una misma moneda). Los textos “Sin misterio”, “Ante el público”, “Los fantasmas de leñada”, “Un café con Gorrondona” y “El botón de oro” se componen de divagaciones ensayísticas a partir de acciones mínimas de personajes ficticios. Constituyen una especie de diario de una vida ficticia, cuya voz narrativa contempla desde la impotencia y el desencanto. Es fácil encontrar paralelos en los diarios de Rossi:

Tal vez la gloria del hombre resida en su capacidad de interesarse en minucias, en aparentes tonterías, en perderse en riachuelos insignificantes. Es lo que le permite hacer cosas. Si solo pensara en los grandes temas, estaría perdido (127).

---

<sup>60</sup> De eso, del agotamiento de las posibilidades combinatorias, trata el texto de Elizondo “Mnemothreptos”, aparecido en el segundo número de Plural, y luego compilado en *El grafógrafo*.

Los cuentos de la serie de Gorrondona y Leñada parecen perderse en estos “riachuelos insignificantes” que escapan de los grandes torrentes de la novela, la poesía y el tratado. Escritura de las sombras y de los susurros. En el segundo volumen de su diario aparece la confesión:

Hoy por la mañana, es esa hora de gracia en la que el sueño está unido a la vigilia, vi con claridad que yo había logrado lo que buscaba: fracasar. Mi vida es un intento de no hacer las cosas (107).

La idea del fracaso como destino o meta (que tiene cierta resonancia borgeana: es el tema del conocido poema “A un poeta menor de la antología”) está tanto en las misceláneas como en los diarios de Rossi, y también está en los diarios de Elizondo. Me atrevo a pensar que es una idea que está relacionada con el modelo genérico de Rossi y Elizondo (escritores de ficciones breves y misceláneas, no grandes escritores de poesía como Paz ni de novelas totales como Fuentes). Sería difícil definir causa y consecuencia, si el pensamiento de que la meta es el fracaso produce el género no hegemónico o si el género no hegemónico produce la racionalización. Muy probablemente ambas cosas se construyen y configuran de manera simultánea.

Rossi y Elizondo saben muy bien que están asumiendo un rol en la danza intergenérica y por tanto en la historia literaria. En un fragmento que no pertenece a los tres volúmenes publicados de sus diarios pero que fue publicado en la revista *Letras Libres* (el fragmento es del 2 de marzo del año 2000, y los diarios publicados llegan hasta los ochenta) Rossi anota ansiosamente:

Estoy harto de escribir cosas pequeñas. Estoy quizás en mis días mejores y no tengo un tema, es decir, demasiados son los que revolotean en mi cabeza (...) Me aburre leer novelas. El ideal sería un libro terso como diamante, clarísimo y límpido de ideas. Como *El príncipe*, se me ocurre. Un

libro en el que pudiera hablar de filosofía, de personajes, ideas, contar un cuento, reflexionar. ¿Estoy hablando del *Manual*? (...) Señoras y señores, lo que sucede es que quiero escribir un ¡¡clásico!! (22).

En la reflexión, amarga y con cierre irónico, convergen varias ideas. El deseo profundo es el de escribir un libro (un “clásico”) que pueda perdurar en las historias literarias, pero sabe que su modelo no es el de la novela. ¿Qué queda entonces? Una verdad parece escabullirse entonces: ya ha escrito ese libro. Se trata de *Manual del distraído*, una miscelánea. No es un gran tratado, no es un libro con un sistema filosófico delimitado y novedoso, y es esto lo que lo hace dudar. Ha estado *ensayando* una gran obra que nunca saldrá. Su gran obra es en todo caso ese ensayo de la gran obra.

Rossi publicaría de manera eventual un libro de cuentos de corte garciamarqueano, *La fábula de las regiones* (1988), en los diarios queda claro que es un intento desesperado por integrarse a otra literatura nacional, la venezolana, al no conseguir el éxito esperado en México, y rearmaría la miscelánea *Sueños de Occam* en el libro *Un café con Gorrondona* (1999), quizás en un intento por darle una apariencia más narrativa, más convencional, y por tanto más “canonizable”. Tardíamente publicaría una novela, *Edén. Vida imaginada* (2006), de carácter autobiográfico. Pese a haber ganado el Premio Xavier Villaurrutia, la novela tuvo poco impacto a mediano y largo plazo. Rossi siguió siendo conocido por *Manual del distraído*, casi exclusivamente. En *Edén* la escritura es distinta, en vez de ser buscar el divertimento intelectual se busca el registro de la memoria. Se extrañan los arabescos del pensamiento, las “fisuras insidiosas de la vida cotidiana”. La prosa es más simple, quizás porque busque corresponder a la edad de su protagonista, un adolescente (sospecho que Rossi nunca se entrenó lo suficiente en ella).

Los mejores libros de Rossi fueron los que premeditadamente no buscaban la grandeza. Los que colindaban con los comentarios y ocurrencias de sus diarios. Como he mencionado antes, los diarios de Rossi funcionaron como un laboratorio

de escritos y también como cantera. El texto “Sorpresas”, compilado en *Manual del distraído*, hecho de minucias aisladas, le roba fragmentos a sus diarios. “Un hombre agoniza en un cuarto y al lado de la cama, sobre un piso de baldosas, está echado un perro. Entra alguien, observa unos segundos y cierra otra vez la puerta” (2005, 65) aparece en la entrada del cuatro de enero de 1976 del primer volumen de los diarios (2024, 105). “Tuve una novia extraña. Me confesó que era criptojudía y yo pensé -en mi ignorancia católica- que era una secta erótica. Durante meses esperé la invitación”, la broma está tomada de la entrada del 22 de mayo del mismo año (2024, 110).

Los diarios de Elizondo son desconcertantemente polifacéticos, y no todos ellos han sido publicados. Lo que se ha publicado corresponde a una selección pequeña de entradas en sus múltiples cuadernos. Tuvo uno para la caligrafía china, otro para traducciones de poesía, otro de carácter casanovesco, otro de escenas urbanas, otro de jardinería. Es interesante que a diferencia de otros escritores Elizondo hubiera preferido (al menos durante ciertos momentos) esta segmentación temática, que más pudiera recordarnos la propia estructura de las misceláneas en lugar de un lineal y cronológico recuento de hechos y lecturas.

En los años sesenta los cuadernos se “bifurcan”. Empiezan siendo una misma cosa y luego se especializan. Este fenómeno que ocurre a nivel de individuo parece una huella de la especialización que en un nivel histórico les ocurre a los géneros literarios<sup>61</sup>. Copio el fragmento íntegro, a causa de su relevancia para esta investigación:

El fenómeno de los diarios que se bifurcan refleja, con una cabal certidumbre, ciertas tendencias culturales de nuestra época que derivan, sin

---

<sup>61</sup> Las relaciones intergenéricas sugieren que en la abstracta y lejana dimensión de los géneros literarios ocurre lo mismo que en las dimensiones más básicas de la comunicación humana: un fonema debe ser lo bastante distinto de sus fonemas contiguos. Esta especialización lingüística también se da en los grafemas, sobre todo antes de la invención de la imprenta (cuando el margen de error solía ser mayor). Recordemos la línea extra del número siete (ahora ausente en la mayoría de las tipografías), que ayudaba a diferenciarlo del uno. Esta nota no es gratuita: Elizondo estuvo siempre interesado en la grafología.

duda, del intenso afán de especialización que rige en nuestra civilización. De hecho, yo mismo he llamado “la época de los cuadernos especializados” a una compleja serie de cuadernillos, confusamente redactados, cada uno de los cuales trata de contener ideas, la mayor parte de ellas bastante rancias, sobre temas específicos (158).

Bien podrían ser considerados los libros publicados de Elizondo en los sesenta bifurcaciones de las bifurcaciones. Los cuadernos de Elizondo funcionaron como un hervidero de ideas del que salían luego las obras “definitivas”. Pero tal vez la separación entre unas y otras sea meramente editorial. Es posible imaginar un escritor que viva para siempre dejando morir algunas “especializaciones” de sus cuadernos, recombinaando otras, y resucitando otras aparentemente muertas, a conveniencia, con la precaución de tener áreas más o menos delimitadas, para evitar la confusión.

La especialización en los diarios resulta, naturalmente, poco práctica a la larga. Ya bastante difícil resulta a veces reunir y arreglar textos para formar un volumen y darlo a la imprenta, ni hablar de la disciplina necesaria para hacer lo mismo con los inéditos. A finales de los sesenta Elizondo volvió a escribir todo en un único cuaderno, al que llamó “el mamotreto”. Por esas fechas publicó la miscelánea *Cuaderno de escritura*, en cuyas primeras páginas ya se proclama que el lenguaje “tiene por fin agotar las posibilidades del mundo” (10). Su título es también una especie de consagración de una idea que ya le rondaba a Elizondo antes.

Podemos leer en una entrada de sus diarios:

(...) diría que el “germen de mi vocación literaria” se encuentra en los diarios y cuadernos de notas que a partir de mi adolescencia he ido llevando, muchas veces intermitentemente o desordenadamente (157).

La afirmación de Elizondo es útil si se quiere comprender el impulso que suele dar origen a las misceláneas. El impulso de la escritura por la escritura, un goce que en cierto sentido es inocente y desinteresado. Lo que impulsa a escribir los diarios es lo mismo que impulsa a escribir las misceláneas, y lo mismo que impulsa a escribir los ensayos. La novela puede nutrirse de ese impulso, pero de una manera disciplinada, programada, y la mayoría de las veces con un objetivo claro en mente. La poesía también puede nutrirse de esta cantera, pero necesita otro proceso. El diario, la miscelánea y el libro de ensayos son libros salidos de la transcripción del pensamiento. La poesía no transcribe el pensamiento. La poesía hace otra cosa.

Los diarios de Elizondo que están publicados (repito: una porción mínima de los que realmente escribió) rara vez duplican lo que aparece en otros libros (incluidas sus misceláneas). Pero sospecho que esta es una comprensible decisión editorial y nada más. El hecho de que cierre el volumen de sus diarios publicado por el Fondo de Cultura Económica un relato inédito (contenido en ellos, de los años sesenta) me lleva a pensar que, al igual que sucede con los cuadernos de Rossi, los de Elizondo tanto se volvían cantera abierta de textos que podría publicar en revistas y libros como en laboratorio de ensayos, afortunados o no.

Tanto Rossi como Elizondo decidieron en vida que sus diarios fueran publicados. Rossi siempre deseó que se publicaran después de su muerte. Elizondo, que había mantenido la misma opinión, cambió de parecer en sus últimos años. La idea de que los diarios sean publicados después de la muerte genera una tensión en la vida del escritor. Vuelve más fuerte la aspiración de publicar otros volúmenes en vida, ya sea que dupliquen cosas contenidas en esos diarios o que no. Esa es una de las razones que distinguen a los diarios (y a las cartas) de otros géneros literarios. La danza subyacente actúa sobre ellos, pero de manera distinta. Su influencia suele ser demorada, anacrónica, y sus batallas suelen ser más personales que las de otros géneros. Una novela compite con otras novelas o con géneros que busquen lo mismo que busca la novela. Los ensayos, aunque tranquilos y modestos, dialogan entre sí cuando son publicados. Pero los diarios

se escriben a ciegas. No son planetas girando armónicamente alrededor de un astro sino cometas sobre los cuales actúa otra gravedad. Las elipses de los diarios son a menudo impredecibles. No les alcanza la vida a los escritores para recorrerlas. A veces tampoco a los investigadores.

Quizás sea una simple cuestión de temperamento la razón por la cual unos escritores (como Rossi y Elizondo) hayan tenido la paciencia para sostener diarios voluminosos, mientras que otros (como Monterroso) hayan simulado diarios (el tipo de escritura fragmentaria y suelta de los diarios) y los hayan publicado inmediatamente en revistas y en el formato libro. El diario como género, de cierto modo, contradice la concepción que Monterroso tenía de la escritura: algo que debía hacerse solo en caso de extrema necesidad. En *La letra e* Monterroso escribe:

En la época en que tenía alumnos, les aconsejaba que de las dieciséis horas útiles del día dedicaran doce a leer, dos a pensar y dos a no escribir, y que a medida que pasaran los años procuraran invertir ese orden y dedicaran las dos horas para pensar a no hacer nada, pues con el tiempo habrían pensado ya tanto que su problema consistiría en deshacerse de lo pensado, y las otras dos a emborronar algo hasta convertirlas en catorce. Algo complicado, pero así era, y me quedé sin alumnos (83).

En el otro extremo está la grafomanía de Elizondo, y en el medio, tal vez, la imposibilidad de escribir de Rossi (la no escritura de Rossi es involuntaria y trágica, la de Monterroso es, al menos aparentemente, voluntaria y risueña). Quizás haya un efecto herradura en el asunto (los extremos se acercan). Una manera efectiva de escribir prolíficamente es eligiendo un género que tienda a lo corto y fragmentario, puesto que la escritura de un fragmento no afecta de manera obligada a los fragmentos anteriores y posteriores (como sí lo haría, por ejemplo, la escritura del fragmento de una novela), en otras palabras, hay que corregir

menos, en menos tiempo se puede llenar más páginas. Y si se tiene dificultad para escribir, o se busca deliberadamente no escribir, los géneros cortos y fragmentarios son cómodos, en tanto se puede emprender y concluir un texto minúsculo en una tarde, sin la responsabilidad posterior de andar hilando escenas o diálogos (como en una novela), o revisando la lógica interior, las citas y los postulados (como en un tratado).

Hay un texto de Rossi (suerte de relato), compilado en *Sueños de Occam* (el libro luego rebautizado como *Un café con Gorrondona*), que lleva por título “Diario de guerra”, y que consiste en anotaciones ficcionales a manera de diario, mal anudadas por una trama lineal e inconclusa (los encuentros del protagonista con una mujer, y la misteriosa presencia de un hombre que los observa). Ciertamente no es el mejor relato de Rossi, a pesar de que diera título a una antología narrativa publicada por Vuelta en 1994 (el libro reunía los textos más narrativos de *Manual del distraído* y *Sueños de Occam*). “Diario de guerra” sirve, no obstante, para analizar la clara influencia de la escritura de diarios en las misceláneas.

Las “entradas” de “Diario de guerra” suelen funcionar a partir de una imagen o escena. Basta un pequeño motivo que despierte la imaginación y justifique un ensamblaje de palabras. Cuando Rossi escribe ensayos la prosa debe a menudo labrar las transiciones entre una imagen y la siguiente, se imita la corriente del pensamiento, y los desvaríos e inesperadas ocurrencias que no se excluyen si los absuelve un buen adjetivo o aforismo. En el modelo de “ensayo misceláneo” al que ya me he referido (en *Sueños de Occam* hay uno: “De paso”) no hacen falta las transiciones, cada pequeña reflexión (más a la manera de Lichtenberg que de La Rochefoucauld) se las arregla sola como en la entrada de un diario. Algo parecido funciona en esta narración (“Diario de guerra”). Cada “entrada” es una especie de abordaje que falla en el intento de construir una historia total. El final del texto transparenta esta deliberación:

El deseo profundo de escribir una prosa noble y clara, agua fresca, una prosa tranquila y convincente, con olor a buen manantial, con sabor a

piedras de montaña alta, a tierra de pinares. Agua para beber. Y la convicción agotadora de que pertenezco a una generación enamorada de minucias, incapaz, me parece, de inventar un mito poderoso o un símbolo de la condición humana (361-352).

Se habla de una “generación” incapaz de crear “un mito poderoso”, pero creo que más bien se podría estar hablando (si se recuerda la entrada del diario que transcribí del 2 de marzo del 2000) de un grupo particular de escritores dentro de una generación (escritores sin grandes novelas, o sin poemas solares), más que de una generación Rossi podría estar hablando de un género literario (generación y género comparten una clara etimología). “Diario de guerra” podría tratar sobre géneros literarios, y sobre el destino que se involucra en cada género. Las “minucias”, esas “fisuras insidiosas de la vida cotidiana” que son el objeto de su escritura demandan hasta cierto punto el género literario y condicionan su lugar (o no lugar) en la posteridad. Esta fatalidad en Rossi sincroniza temperamento personal y género literario. Se es lo que se escribe. Se escribe lo que se es. Se será lo que se haya escrito.

La influencia de la escritura de diarios en las misceláneas de Elizondo es también bastante evidente, como ya he mencionado, y se hace visible en textos como “Ambistoma trigrinum”, “Mnemothreptos” y “Tractatus rethorico-pictoricus” (de *El grafógrafo*), contruidos mediante “entradas”, abordajes fallidos a una totalidad (incluso a la “totalidad” miniaturizada de un ensayo o un relato unitario). El caso de “Tractatus rethorico-pictoricus” es interesantísimo: parece imitar, homenajear o parodiar el famoso tratado de Wittgenstein, construido mediante pequeños postulados. Pero el falso tratado de Elizondo esconde una enorme diferencia en su estructura. Yuxtapone los postulados sin ninguna jerarquía u organización. Los postulados del *Tractatus* de Wittgenstein están meticulosamente numerados en un sistema lógico, que permite al lector indagar de cuál postulado anterior se desprende el que está leyendo, o incluso insinuar a dónde conduce. Nada de esto sucede con los postulados de Elizondo: horizontales y regados, como las entradas

de un diario. Meras anotaciones, mal conectadas, a veces interrumpidas. Uno de los “postulados” explica la cuestión: “Toda tentativa de escritura de un tratado, aunque está condenada al fracaso —por el carácter imposible del lenguaje— es el intento de instaurar un orden, el intento de formular demostrativamente el canon de un hecho clásico” (57). Otro texto de *El grafógrafo*, “Una ocurrencia incomprensible”, consiste al igual que “Mnemothreptos” en diferentes borradores de una misma historia (en la que Elizondo, otra vez, se encuentra consigo mismo), tentativas condenadas al fracaso. Mediante la multiplicación de variaciones Elizondo parece querer dar una sensación de anulación por infinito.

En *Cuaderno de escritura* hay un texto que se declara explícitamente una entrada de diario, pero (sin importar si Elizondo de verdad la sacó de sus diarios o no) es esta entrada la que probablemente parezca más falsa. Al anunciarse como entrada de diario en una miscelánea más parece parte de otro juego de Elizondo (no solo ha jugado con el relato o con el tratado en sus misceláneas, sino hasta con la obra de teatro: es el caso de “Pasado anterior”, contenida en *El grafógrafo*). En Elizondo todo funciona como una simulación. Las veces que se decide por un género literario (me refiero en este caso a un género escritural, no editorial) es solo para subvertirlo o parodiarlo. En la entrada falsa se puede leer:

Me pregunto si los que algún día lean estas líneas no pensarán que las habré escrito para que ellos las lean y se formen una imagen falsa o torcida por mi mala intención y su mala conciencia. Como si todo esto no fuera más que un juego, un torpe juego literario de mentes pequeñas que se deleitan en dejar un vano pero buen recuerdo (44).

En un sentido genérico, todas las escrituras son simulaciones (la etimología de “simulación” está en *similis*<sup>62</sup>): se escribe buscando una similitud o al menos siendo conscientes de ella (¿y qué es el género literario sino una medida de

---

<sup>62</sup> Aclaro la etimología para borrar cualquier matiz peyorativo en la palabra “simulación”.

similitud?). Elizondo y Monterroso, lejos de disimular este carácter de la escritura (el de una simulación), lo hicieron visible y lo tomaron como un posible modo de juego. Rossi, ambivalente, a veces parecía querer borrarlo, y a veces lo hacía rabiosamente visible (como en el caso de “Diario de guerra”).

Sospecho que este constante desvelo por el carácter de simulación de la escritura está dado no por un escepticismo intrínseco en los autores de misceláneas (el propio Rossi lanza varios ataques contra el escepticismo en *Manual del distraído* y en *Sueños de Occam*, a menudo desde sus divertidas reducciones al absurdo), sino al menos parcialmente por la heterogeneidad de la miscelánea. Puesto que la miscelánea no constituye un género editorial o escritural homogéneo, perfectamente híbrido, sino una yuxtaposición de otros géneros escriturales (en el caso de la nueva miscelánea mexicana, como he dicho, variantes no hegemónicas de los grandes géneros escriturales, tales como la microficción, el aforismo o el ensayo montaigneano), se hace inevitable que las “formas” se pongan en duda entre sí. Cada texto construye su propio mundo en el cual el género funciona como las leyes de su física. Al colindar diferentes mundos con diferentes leyes físicas ocurre una relativización: el género deja de ser un espacio seguro y autónomo, se desenmascara su arbitrariedad.

En una novela total, en un tratado o en un poemario el género es la sustancia del mundo: no se cuestiona, porque ningún fragmento de texto escapa de él. En una miscelánea el género (me refiero al género escritural: microficción, aforismo, etc.) ya no es una sustancia sino una contingencia más. En una novela total el género (novela) es el suelo. En una miscelánea el único suelo posible es la subjetividad del autor.

### *3.3 Declive y legado de las misceláneas*

Las afirmaciones absolutas rara vez se sostienen en el estudio de la literatura. Por tanto, en vez de afirmar que la novela, género hegemónico durante el siglo veinte,

ocasionó que la miscelánea decayera como mismo antes hizo que renaciera, más bien sugeriré que tuvo influencia en su progresivo declive del mismo modo en el que la tuvo en su ascenso.

En los años ochenta ya parecía desgastarse la fórmula de la novela mural al estilo de *La región más transparente*, *Los recuerdos del porvenir* o *José Trigo*. La novela parecía volver lentamente a la individualidad y a lo cotidiano. Dejó de interesarse por narrar una historia total y sobre todo por el “gran” relato histórico. La narrativa de muchos de los propios “novelistas totales” fue evolucionando en mayor o menor medida. Y en los noventa la ruptura definitiva saltó a la vista con la emergencia de la Generación del Crack.

La miscelánea, no obstante, no desapareció. Y no solo porque siguió habiendo misceláneas aisladas, como *La batalla perdurable: a veces prosa*, de Adolfo Castañón (1996), o *Paños menores*, de Gerardo Deniz (2002), sino porque tuvo una influencia enorme en la propia novela. La novela, en lugar de aplastar a la miscelánea (al recobrar uno de sus nichos), la terminó absorbiendo. Y este es un fenómeno relativamente ignorado que solo puede ser comprendido desde las relaciones intergenéricas.

Un caso emblemático de esta asimilación son los libros de la *Trilogía de la memoria* de Sergio Pitol, en particular las dos primeras obras, *El arte de la fuga* (1996) y *El viaje* (2000). La clasificación genérica de *El arte de la fuga* siempre ha sido un tema polémico. En la contraportada de la primera edición (Ediciones Era) Carlos Monsiváis lo llama un libro de “ensayos, crónicas, relatos, diarios, memorias” (una miscelánea, lo que me atrevo a afirmar que es). En la edición de 1997 Anagrama lo incluye en su colección Narrativas Hispánicas. A veces ha sido llamado una novela, un libro de memorias o de ensayo. Pocas veces su hibridez es relacionada con la tradición mexicana que lo precede, aunque su vínculo sea evidente. Una excepción ha sido la tesis *Hablar en libro: la poética de Sergio Pitol en la Trilogía de la Memoria*, de Adriana Rodríguez Alfonso, en la que se menciona a Rossi dentro de las influencias más importantes de Pitol (22).

Pitol (o la voz que lo suplanta en su novela-miscelánea *El viaje*) señaló a *Movimiento perpetuo*, de Augusto Monterroso, como uno de los libros más perfectos que jamás hubiera leído (328). Pero el mayor parentesco tal vez se encuentre en la miscelánea de otro autor: *Reloj de Atenas*: de Jaime García Terrés. En ambas se ligan los apuntes de diario en un país desconocido, en el que se ejerce una labor diplomática, con observaciones ensayísticas de cultura y política, y ejercicios de crítica literaria. Un poco de esta atmósfera aparece en el texto “Moscú”, de Monterroso (compilado en *La letra e*), en el que aparece mencionado Pitol.

Otras similitudes pueden ser encontradas. En *El arte de la fuga* en textos como “El oscuro hermano gemelo” se hace el relato de un relato, donde se trata de explicar la relación entre vida y ficción, la aparición de nuevos personajes, los rizos de la historia y la imaginación (144-154). Hay una semejanza transparente con el texto de Alejandro Rossi “Relatos”, en el cual se hacía también el relato de un relato (el relato de cómo alguien relata lo que relata). Un típico desdoblamiento que hibrida narración y ensayo en las misceláneas<sup>63</sup>. El propio concepto de *El grafógrafo* de Elizondo parte de este ejercicio metaficcional<sup>64</sup>.

En *El arte de la fuga* está presente además una especie de lugar común temático en la miscelánea mexicana: la veneración por el lenguaje de Jorge Luis Borges. Pitol escribe: “el lenguaje de Borges constituye el mayor milagro que le ha ocurrido en este siglo a nuestro idioma” (51) y “Tal vez el mayor deslumbramiento en mi juventud fue el idioma de Borges” (167). Años antes Alejandro Rossi había postulado lo mismo en el ensayo “La página perfecta” (contenido en *Manual del distraído*)<sup>65</sup>. Además, Augusto Monterroso había escrito “Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges” (contenido en *Movimiento perpetuo*), y Salvador Elizondo “Sobre la poesía de Borges” (contenido en *Cuaderno de escritura*). Si bien la admiración por Borges no constituía en lo absoluto una rareza en el campo

---

<sup>63</sup> La influencia eventualmente se revertiría, quizás. El inicio de la novela *Edén* de Alejandro Rossi recuerda a la entrada “19 de mayo” de Pitol (contenida en la novela *El viaje*).

<sup>64</sup> En su diario Elizondo repiensa la idea de una novela titulada *Teoría de la novela*: un ensayo sobre la novela, ilustrado por la propia novela que es el ensayo (152).

<sup>65</sup> Rossi también expresó en numerosas ocasiones el impacto que tuvo en su juventud la lectura de Borges.

intelectual mexicano, sí debe extrañarnos la frecuencia con la que en estos libros híbridos se le dedicaba un texto completo al argentino. En pleno siglo veintiuno la miscelánea *Prosas*, del argentino Hugo Gola<sup>66</sup>, menciona la importancia de la prosa de Borges, y lo fácil que es equivocarse al intentar imitarlo (la tesis del texto de Monterroso en *Movimiento perpetuo*).

En 2010 Valeria Luiselli publicó la miscelánea *Papeles falsos*, su primer libro. Fragmentario, predominantemente ensayístico, aunque por momentos narrativo, *Papeles falsos* se sostiene sobre la analogía entre espacio y texto. Un elemento espacial parece particularmente productivo en el terreno simbólico: el “relingo”. La palabra nombró en un inicio los espacios residuales durante la remodelación del Paseo de la Reforma en Ciudad de México. Pero en el libro resuena como una imagen del fragmento literario:

Lo malo de ser coleccionista de papelititos sin un método ni objetivo final es que nuestros cajones y cuadernos se parecen cada vez más a nosotros: un collage desordenado y nunca un catálogo de maravillas (84).

La imagen del cajón de mudanza también sería utilizada por Luiselli en la novela *Desierto sonoro* (2019), tal vez su obra más conocida en español. *Desierto sonoro* está construida mediante fragmentos en los que se intercala no solo la reflexión ensayística sino el listado y el archivo, elementos cercanos al cajón de sastre de la miscelánea. En *Desierto sonoro* se insertan además fragmentos de un libro imaginario, *Elegía para los niños perdidos*, de Ella Camposanto, supuestamente traducido del italiano al español por Sergio Pitol<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Pese a que evidentemente la conexión de Hugo Gola con Borges no pasa por México, resulta interesante que viviera en México durante treinta y cinco años y que hubiera publicado un libro a la manera de Rossi o Monterroso (también extranjeros asentados en México).

<sup>67</sup> Pitol sí tradujo, en cambio, un libro real con temática similar: *Las puertas del paraíso*, de Jerzy Andrzejewski, editado por Joaquín Mortiz en 1965.

Es sorprendente que el legado de la nueva miscelánea haya sobrevivido hasta fechas tan recientes. No debe verse una simple coincidencia. Laura Sofía Rivero, autora de la miscelánea *Enciclopedia de las artes cotidianas* (Moledro, 2022) ha publicado textos como “Miscelánea, invención, humor: los ensayos de Augusto Monterroso”, donde deja clara su lectura de la tradición de la miscelánea mexicana del siglo veinte<sup>68</sup>.

En otros casos cuesta descifrar si la influencia es directa o no. *Tela de sevoya*, de Myriam Moscona (2012), publicada primero por Lumen y luego por Acantilado, ha sido clasificada como novela, pero su forma recuerda a la de una miscelánea. Está constituida por series en las que se incluyen exposiciones ensayísticas (en la que no falta la anécdota histórica), ficción e incluso verso. ¿Influencia o evolución convergente? Aunque quizás sería arriesgado afirmar que existe una influencia directa de las misceláneas en Moscona, constituye un ejemplo del cambio progresivo de la novela mexicana: en el siglo veintiuno la novela mexicana ha asimilado otra vez el apunte, la transcripción, el relato breve, y ha regresado a la focalización de la vida interior del personaje-autor en vez de mostrar un mural histórico. Quizás pudiera hablarse de la novela-gabinete de maravillas como una de las variantes contemporáneas del género.

No podremos saber con certeza qué sucederá con los diarios. Habrá que esperar muchos años antes de comprobar si los autores contemporáneos habrán dejado diarios. La dinámica contemporánea ha vuelto al escritor (en la mayoría de los casos) en alguien que además de escribir debe dar clases, impartir talleres, hacer periodismo, consecuencias del cambio en el mercado editorial. Lo que ya sucedía en el siglo veinte (dicho mal y rápido: que los escritores tengan tan poco tiempo libre) al parecer se ha acentuado en el siglo veintiuno. No sabemos cuántos diarios saldrán de las horas robadas al sueño, a la planificación de clases o a los atascos de tráfico. La literatura, no obstante, siempre ha sido buena dando

---

<sup>68</sup> Laura Sofía Rivero también es autora del libro de ensayos *Tomografía de lo ínfimo* (2018), con resonancias de los ensayos de Salvador Novo.

sorpresas y tampoco es imposible que en cuarenta años nos enteremos de que muchos escritores contemporáneos dejaron diarios.

Tampoco sería absolutamente insensato sospechar que la novela-gabinete de maravillas es un producto de la propia falta de tiempo para escribir diarios convencionales: esas ocurrencias, noticias, esquirlas que irían a parar en otra época a los diarios ahora hace falta entregarlos a proyectos editoriales que puedan concretarse a corto o mediano plazo. Tal vez la novela, producto de los cambios en el mercado editorial (incluyo aquí los cambios en los hábitos de lectura), deba ahora diversificarse y ser un diario y una miscelánea.

Sería interesante (aunque casi imposible) hacer un estudio estadístico del número de libros publicados de cada género en México en el siglo veintiuno, y cuáles han sido las tendencias. Y de ahí tratar de sacar conclusiones que tengan que ver con las relaciones intergenéricas (habría sido de ayuda también tener números fiables de las ventas, pero eso sería todavía más improbable).

Otra dificultad para el estudio del panorama contemporáneo mexicano es que las grandes cadenas de librerías (que probablemente acumulen la mayoría de las ventas: Gandhi, Porrúa, El Sótano, El Péndulo, etc.) suelen dar prioridad a editoriales trasnacionales. Quizás en nuestros días ya sea absurdo estudiar una literatura nacional aislada, como lo he hecho con la mexicana en los años sesenta, setenta y ochenta. Habría que estudiar los géneros y las relaciones intergenéricas a nivel de continente o más probablemente de lengua.

Por último, habría que reconsiderar la relación entre la novela, la miscelánea, los diarios, con géneros discursivos nuevos como las publicaciones en redes sociales. Quizás no solo la novela “robe” lo que antes iba a parar a los diarios y a las misceláneas, quizás también lo hagan los perfiles de los escritores en redes sociales (o quizás ni siquiera tengan que ser perfiles de “escritores” en el sentido habitual de la palabra). El escritor contemporáneo a menudo se ha visto obligado a desdoblarse en otra profesión (el “creador de contenido”), no necesariamente para tener ingresos extras, sino para visibilizarse y mantener “relevancia” en un mundo rápido que suele olvidarse de lo que ha sucedido hace un mes.

Los textos breves de la miscelánea, que buscan el divertimento intelectual, parecen ideales para los hábitos de lectura contemporáneos, sin embargo, no ha habido una reaparición de la miscelánea como la hubo en el siglo pasado. ¿Por qué? Por la lógica de las relaciones intergenéricas. Es muy posible que la miscelánea tenga que *competir* con las redes sociales en el mismo ecosistema, y esa sería una batalla perdida. En todo caso, es muy probable que la novela, el ensayo, el cuento, el teatro, la poesía, tengan que especializarse tarde o temprano en lo *opuesto*, tengan que ser lo que no puede ser una publicación en redes sociales (como la pintura se especializó en lo que no podía ser una fotografía, hace más de cien años, con el nacimiento del impresionismo).

## Conclusiones

Debo subrayar, por enésima vez, el carácter parcial, fatalmente incompleto, de los resultados de esta investigación. Están sujetos a matices y quizás a futuras correcciones. Quizás la propia tesis principal (que las misceláneas en México surgieron y decayeron producto de la danza intergenérica) sea en sí mismo un matiz de otra explicación que la precede y que lejos de negar sostengo sin problemas (la hipótesis de Noguero Jimémez: que las misceláneas surgieron en el continente como parte de un proceso mayor de hibridación genérica que incluyó además la crónica y la prosa poética, consecuencias de lo que se llamó entonces “posmodernidad”, que hoy merecería un nombre menos pomposo y tajante). Me propongo sintetizar a continuación estos resultados.

El primero sería confirmar la fuerte presencia (quizás nuclear) de México en la miscelánea hispanoamericana. El fenómeno de la nueva miscelánea mexicana, pese a haber sido denominado de manera tardía, puede confirmarse no solo por el corpus de libros relativamente conocidos que pueden ser considerados misceláneas, publicados en los años sesenta, setenta y ochenta en el país, sino por las claras relaciones entre estos libros, sus intertextualidades y paralelismos, y las claras circunstanciales vitales y editoriales que unieron a sus autores (de los cuales Rossi, Monterroso y Elizondo son los más sólidos ejemplos).

El segundo resultado sería la definición de la miscelánea no solo por sí misma (en sus formas y funciones) sino con respecto a los demás géneros literarios con los que colinda, cuestión que me parece fundamental. Ningún género debería ser estudiado o definido sin observar el mosaico genérico en el que se inserta y cómo interactúa con este. La nueva miscelánea mexicana fue no solo un formato editorial, un “cajón de sastre” o “gabinete de maravillas” en el que se insertaron textos heterogéneos. Los textos que allí se incluyeron se incluyeron porque tenían poca cabida en otros géneros (otros formatos editoriales).

El tercer resultado, derivado del anterior, es la idea, no tratada antes, de que la miscelánea actuó como contrapeso (como uno de los contrapesos) de la novela total mexicana, variante hegemónica, y como salvavidas de la escritura de cuadernos que solía terminar en diarios y colecciones de ensayos. La forma y la función de la miscelánea constituyeron una especialización y en cierto modo un paradójico vehículo de legitimación: al no ser la miscelánea una “novela”, una “colección de cuentos”, una “colección de ensayos” o un “diario”, no podía ser juzgada bajo los términos de estos (de lo que la crítica privilegiaba en estos). Dicho de otra forma, si no se podía “triunfar” como escritor de novela, como escritor de cuentos, o de ensayo, o tener la certeza de una tardía canonización a partir de los diarios, siempre se podía inaugurar un género nuevo y aprovechar su soberanía, sobre todo si podían establecerse precedentes de prestigio (como Torri) y si había un aparato editorial (de revistas como *Vuelta*, *Plural* y *Diálogos*, y de editoriales como Joaquín Mortíz y Ediciones Era) que lo amparara.

El cuarto resultado sería que pese a que el fenómeno de las misceláneas tuvo su “fin” en los años ochenta tuvo una fuerte influencia en obras posteriores de escritores como Sergio Pitol, Adolfo Castañón, Gerardo Deniz o Valeria Luiselli. Esta influencia puede ser pasada por alto por el lector contemporáneo, lamentablemente, dado que muchas de las misceláneas que he tratado no se encuentran con facilidad en librerías. La publicación de los diarios de Rossi en 2024 no ha propulsado una reedición de *Sueños de Occam*, ni siquiera de *Manual del distraído*. Monterroso sigue siendo recordado y reeditado, pero por sus colecciones de cuentos, principalmente. No hay ediciones recientes de *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica* o *La letra e*. Algo similar sucede con Elizondo. El Fondo de Cultura Económica reeditó *Camera lucida* en 2012, pero no ha habido ediciones recientes de *El grafógrafo* o de *Cuaderno de escritura*.

Debo añadir ahora otros comentarios que pueden funcionar como material para futuras investigaciones, ya que no he tenido tiempo ni espacio para tratarlos como es debido.

Si la forma hegemónica de la novela total en México (centrada en el replanteamiento del “gran” relato nacional o regional) tuvo influencia en la miscelánea (por oposición), es muy posible que la tuviera en otros géneros (de esa o de otras maneras). Además, sería interesante analizar qué influencia pudieron tener otras variantes de la novela total en los mosaicos genéricos de otras literaturas nacionales. Sería interesante analizar si puede hablarse siquiera de una “variante peruana” o una “variante argentina” de la novela total como puede hablarse de una “variante mexicana”.

Las relaciones intergenéricas pueden observarse a gran escala (en el mosaico), pero también a pequeña escala, dentro de la obra de un solo escritor. He mencionado cómo esto produjo “modelos” de escritores, que, si bien no son en lo absoluto definitivos, constituyeron tendencias, patrones. He hablado de escritores que escribieron novelas, fundamentalmente, o de escritores que escribieron (y se hicieron conocidos) por ensayos y poemas, o de escritores que cultivaron el relato breve y la miscelánea, pero han quedado fuera el teatro, el testimonio, o la propia investigación de corte académica (que es también un género literario, o al menos un género discursivo).

Finalmente, queda abierta la pregunta de cuáles son las relaciones entre los géneros literarios y otros géneros discursivo no literarios. Tal vez esta sea la pregunta más ambiciosa de todas. Los géneros literarios comparten formas y fines con otros géneros que no son literarios. Resultaría ingenuo suponer que no actúan aquí otras fuerzas, que no hay otra danza todavía mayor. La miscelánea, sin duda, puede ser explicada en parte por su contigüidad con la novela, el ensayo o los diarios, pero sin duda actuaron sobre ella convenciones discursivas de otra índole (por imitación, por oposición, por paralelismo). Las convenciones de la oratoria académica, las convenciones coloquiales, las de las noticias, las de la publicidad. No hay manera ya de rastrear con efectividad esos mundos perdidos. La literatura queda como un arca, un pico de montaña de las contradicciones históricas, sociales, y también de las contradicciones internas del lenguaje y de sus límites.

Espero que esta investigación allane mínimamente el camino a otros estudios de géneros literarios y discursivos, que despierte nuevas preguntas que yo no puedo sospechar.

## Bibliografía

Alcalá Galán, M. "Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural". *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, No. 14, 1996.

Barchino, Matías. "La nueva miscelánea en el límite de los géneros literarios. Formas mixtas y autobiográficas en la literatura hispanoamericana del siglo xx". *Anales de literatura hispanoamericana*, No. 28. Publicación original: 1999. Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 8 de septiembre de 2022. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999120087A>

Bacon, G. W. *The life and Dramatic Works of Dr. Juan Pérez de Montalbán*. Biblioteca Cervantes. Consultado el 8 de marzo de 2023.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/the-life-and-dramatic-works-of-dr-juan-perez-de-montalban/>

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores, 2003.

Batt, Jennifer. "Eighteenth-Century Verse Miscellanies". *Literature Compass*, 9/6, 2012.

Benedict, B. M. "The Paradox of the Anthology: Collecting and Différence in Eighteenth-Century Britain". *New Literary History*, Vol. 34, No. 2. Baltimore, 2003.

Castañón, Adolfo. *Algunas tardes con Alejandro Rossi. Conversaciones, ensayos y apuntes*. México D.F.: El Colegio de México, 2010.

Cotarelo, Emilio. "El caballero puntual, segunda parte". *Tipología de la revista Archivos*. Madrid. 1909.

Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Elizondo, Salvador. *Camera lucida*. Joaquín Mortiz, 1983.

\_\_\_ *Cuaderno de escritura*. Fondo de Cultura Económica, 1969.

\_\_\_ *Diarios*. Fondo de Cultura Económica, 2015.

\_\_\_ *El grafógrafo*. Joaquín Mortiz, 1972.

Fowler, Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

García Terrés, Jaime. *Reloj de Atenas*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1977.

Glowinski, Michal.

Helguera, Luis Ignacio. "Manual del distraído". *Vuelta*, No. 125. México D.F., 1987.

Ibarra, Joaquín. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Madrid: Real Academia, 1783.

Íñigo Silva, A. "Reseña: The Miscellany of the Spanish Golden Age: A Literature of Fragments". *Bibliographica*, Vol 2, No. 2. Ciudad de México, 2018.

Lada Ferreras, U. "Los cuentos tradicionales en las misceláneas del siglo XVIII". *El mundo del Padre Isla*. Universidad de León. León, 2005.

Luiselli, Valeria. *Papeles falsos*. Sexto Piso, 2010.

Madrigal, Elena. "Julio Torri". *La Enciclopedia de la Literatura en México*, 2018.  
<http://www.elem.mx/autor/datos/1067> (fecha de acceso: 28 de septiembre de 2024).

Martínez, José Luis. "Introducción". *El ensayo mexicano moderno*. Fondo de Cultura Económica, 1958.

\_\_\_ *Literatura mexicana, siglo XX : 1910 – 1949*. Antigua Librería Robredo, 1949.

Monte, Steven. "Theories of genre". *The Cambridge History Of Literary Criticism*, Vol. VI, Cambridge University Press, 2013.

Monterroso, Augusto. *La letra e*. Ediciones Era, 1987.

\_\_\_ *La palabra mágica*. Era, 1983.

\_\_\_ *Movimiento perpetuo*. Ediciones Era, 1991.

Morson, G., S. *The Long And The Short: From Aphorism to Novel*. Stanford University Press. Stanford, 2012.

Noguerol Jiménez, Francisca. "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX". *RILCE. Revista de filología hispánica*, No. 1, Volumen 25. Publicación original: 1999. Dialnet. Consultado el 8 de septiembre de 2022. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=108059>

Pasco, Allan H. "France: the continuing debate over Classicism". *The Cambridge History Of Literary Criticism*, Vol. VI, Cambridge University Press, 2013.

Pavel, Thomas. "Literary Genres as Norms and Good Habits". *New Literary History*, Vol. 34, No. 2, *Theorizing Genres I*. Baltimore, 2003.

Pitol, Sergio. *Trilogía de la memoria*. Anagrama, 2019.

Pizarro, María. "Textos híbridos para lectores capaces: Manual del distraído y otras misceláneas". *Territorios de la Mancha: versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*. La Mancha: Universidad de Castilla, 2007.

Reyes, Alfonso. *Obras Completas, Tomo IV*. Fondo de Cultura Económica, 1995.

Rodríguez Alfonso, Adriana. *Hablar en libro: la poética de Sergio Pitol en la Trilogía de la Memoria*, Facultad de Artes y Letras, La Habana, 2017.

Rolling, Bernard E. "Naturaleza, convención y teoría del género". *Teoría de los géneros literarios*. Arco Libros, 1988, pp. 129-154.

Rossi, Alejandro. *Diario uno*. Ariel, 2024.

\_\_\_ *Diario dos*. Ariel, 2024.

\_\_\_ *Diario tres*. Ariel, 2024.

\_\_\_ "La literatura como forma de vida". *Letras Libres No. 200*, agosto de 2015.

\_\_\_ *Obras reunidas*. Fondo de Cultura Económica, 2005.

Sheridan, Guillermo. "José Juan Tablada en su Diario". *Vuelta No. 158*, mayo de 1993.

Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". *Teoría de los géneros literarios*. Arco Libros, 1988, pp. 31-48.

Vila-Matas, Enrique. "Lo que dije de Rossi en Barcelona". *La Jornada Semanal*, septiembre de 1997. <https://www.jornada.com.mx/1997/09/21/sem-vila.html>  
Accedido el 31 de marzo de 2025.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus & Investigaciones filosóficas sobre la certeza*. Gredos, 2009.

Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Ediciones Siruela. Madrid, 1995.

Zavala, Lauro: «Ensayo narrativo y otras formas fronterizas» *La minificción bajo el microscopio*, México D.F.: UNAM, 2006.