

Una selva tan infinita

La novela corta en México
(1891-2014)

III

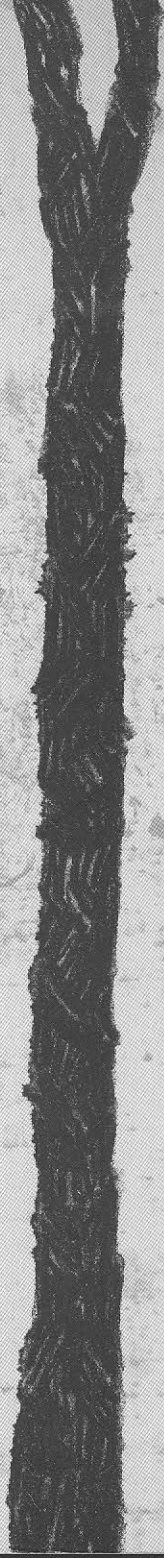
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE | COORDINADOR

GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA Y RAQUEL VELASCO | EDICIÓN

EL
ESTUDIO

D
literatura
UNAM

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL • UNAM



Una selva tan infinita

La novela corta en México (1891-2014)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1891-2014)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
MILENKA FLORES, AMÉRICO LUNA Y GUADALUPE MARTÍNEZ GIL



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2014

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: Diciembre de 2014

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas
Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-6185-5
ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

POR UN GÉNERO MAYOR

ROSA BELTRÁN

Hay un procedimiento científico que consiste en reducir un problema a una imagen, a fin de comprender qué es. Se llama “visión artificial”. Este método de reconocimiento da fe de la existencia —y la importancia— de algo, pero implica que ese algo, para ser comprendido, debe antes conformar un patrón. Algo así ocurre con la novela corta. A pesar de su auge y de la importancia que tiene en nuestro país, hay una obligación de pensarla como género *antes* de darle carta de ciudadanía. Hay incluso la fantasía —que los tres tomos de *Una selva tan infinita*, este proyecto único, cumple a cabalidad— de que sus autores tienen que explicar por qué escribieron este género y qué es. Las definiciones en torno a la novela corta son tan diversas como los criterios con que se la clasifica, por la sencilla razón de que cada autor ensaya la instantánea que obedece a su intuición.

Como señala Gustavo Jiménez Aguirre, un ejercicio de memoria basta para recordar su aparición temprana, desde las primeras décadas del siglo XIX. Pero al carecer de nombre o adoptar uno dudoso, la criatura no tuvo ni tiene una existencia clara y permanente dentro del canon. Los “árboles” se pierden en la selva, que por supuesto es una selva mal explorada. Si pensamos en una primera etapa de madurez de la novela corta en México, los es-

pecímenes más antiguos datan de 1872 y son de la autoría de escritores bien conocidos: Justo Sierra, Federico Gamboa, Amado Nervo, Laura Méndez de Cuenca, Mariano Azuela y Manuel José Othón. Muchos se vieron en la necesidad de “justificar” qué era lo que habían escrito ya fuera mediante prólogos y subtítulos o bien a través de los críticos que los sucedieron, en respuesta a “las últimas decisiones de los autores”. Lo notable del caso es que las definiciones del género partieron en sus inicios de la idea de una falta o una merma: “proyecto de novela”, “tentativa de novela” “esbozos” “bocetos”, “esquemas”, “novelín” y hasta “esqueleto de novela”, según el recuento nominativo de Jiménez Aguirre en la presentación del primer volumen. Esta actitud sólo puede indicar dos cosas: una, que algunos escribieron sus obras teniendo como pretensión o como fantasma la Novela, o bien, que al carecer de un sitio específico en la historia de los géneros, prefirieron optar por una actitud muy mexicana y muy eficaz como estrategia para evitar la crítica ortodoxa y acerva: acudir a la cortesía y la modestia. Caerse para que sea otro quien lo levante a uno. Qué paradoja. El género que desde sus orígenes en Francia se llamó *nouvelle* no sólo daría ejemplares perfectos, sino que las novelas cortas serían las “super ventas” en varios países y sería este el género que muchos autores tendrían como lectura de iniciación. En mi caso *Metamorfosis*, de Franz Kafka y *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson, entre otras, están unidas al descubrimiento de esa vida paralela. Y esta experiencia, compartida por muchos, suma *El perseguidor*, de Julio Cortázar; *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Márquez o *El extranjero*, de Albert Camus, a varias más. Como *El viejo y el mar*, de Hemingway, para Luis Arturo Ramos. O *La trama celeste*, de Adolfo Bioy Casares y *El congreso de futurología*, de Stanislaw Lem para Alberto Chimal. O *La casa de cartón*, de Martín Adán o *Michael Kolhaas*, de Kleist, para Juan Villoro. O *Las Hortensias*, de Felisberto Hernández, para Ana Clavel. O *Los relámpagos de agosto*, la favorita de Jorge Ibarguengoitia para Guillermo Fa-

danelli, que la incluye en este rubro. O *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, para Eduardo Ramos-Izquierdo. O *La muerte de Iván Ilich*, de Tolstoi, para Aline Pettersson quien sigue teniendo entre sus lecturas favoritas *La amortajada*, de María Luisa Bombal, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, o *Los adioses*, de Juan Carlos Onetti que son novelas cortas.

Por lo visto, uno de los karmas de este género tendrá que ver siempre con su identidad huidiza. Otro, con que los críticos no se pongan de acuerdo en sus características esenciales. Y esa es parte de su fascinación. En eso radica que se mantenga vivo el debate. Los desacuerdos obligan a los enemigos al reencuentro permanente como atestigua *Los duelistas*, de Joseph Conrad, que es también novela corta.

A lo largo de estos tres tomos, el lector encontrará erudición, ingenio, pasiones excluyentes pero, sobre todo, conocimiento de causa. Hay autores que incluso tienen un credo: consideran que hay ideas para cuentos y otras para novelas. Luis Arturo Ramos, por ejemplo, cuenta el caso de una historia que no se dejaba escribir. Una mujer de 1.30 m que muere a manos del narrador: un fotógrafo en un centro de atracciones. El relato no marchaba y Luis Arturo estuvo días sufriendo la pena negra hasta que una mañana descubrió por qué no se dejaba escribir el cuento: porque era novela. Novela corta, para más señas

De las múltiples definiciones, una de mis favoritas es la de Juan Villoro: “Me recuerda a la franja entre Berlín Oriental y Berlín Occidental. Viví tres años en esta ciudad y cada vez que me acercaba al Muro me gustaba ver a los conejos que corrían entre las minas y las ametralladoras automáticas. Los conejos y las liebres tenían el peso ideal para no activar los explosivos. Eran los dueños de la frontera. Creo que la novela corta se mueve en una zona similar; es una tierra de nadie conquistada por accidente”. Me gusta pensar en la agilidad y el ingenio de la novela corta como los de un conejo: tan veloz como un cuento pero tan astuta como para escapar de su constreñimiento.

Frente a la novela y al cuento, Carmen Boullosa ve en la novela corta una ventaja semejante: “escapa a los deberes de la tensión narrativa del cuento y a las impresiones ‘totales’ del texto extenso”. Y esto es algo que une las poéticas actuales y distancia a nuestros contemporáneos de sus antecesores: que ya no la ven como una “falla del sistema” ni se ven obligados a justificarla. De hecho, algunos la ven como un resultado y no como un proyecto: “me rehúso a escribir una novela breve como parte de un plan premeditado”, dice Guillermo Fadanelli. “Las explicaciones y los géneros literarios, en mi opinión, tocan a la puerta una vez que la muerte ha hecho su aparición y la obra se encuentra ya en manos de los lectores”.

Pero se la defina como se la defina, el hecho es que a partir de 1872 y hasta 1930 en México la novela corta era un género muy visitado por autores y lectores cuya importancia de pronto se perdió para recuperarse hasta hace muy poco, y que este trabajo explica y contribuye a esta recuperación. *Una selva tan infinita*, los tres volúmenes sobre novela corta en México que Jiménez Aguirre coordinó con tanto acierto, inicia con una frase muy enigmática escrita por él: “La hora actual de la novela corta en México comenzó hace diez años”. Es decir, comienza con una frase alentadora, que nos invita a saber por qué se escribe de nuevo novela corta, por qué se lee; qué colecciones impresas además de *La novela corta. Una biblioteca virtual* y estos tres tomos apoyan y promueven la visibilidad de este género y hablan de la voluntad de los editores por vencer la indiferencia a estas obras en Hispanoamérica, en particular en México.

Por supuesto, los lectores encontrarán citas y referencias a obras canónicas (*Aura*, *Las batallas en el desierto*, *La tumba*, *El apando*). Pero libros como *Una selva tan infinita*, y espacios novedosos como *La novela corta* expanden este archicitado canon a autores cuyas obras serán un descubrimiento: desde *Confesiones de un pianista*, de Justo Sierra, de 1872, hasta *La Señora de la Fuente*, de Luis Arturo Ramos.

Me parece importantísimo el trabajo de quienes han participado en este proyecto y sobre todo, me parece importantísimo el propio proyecto. Porque hacía falta, porque desde su nacimiento en la edición digital es ya un documento (y ahora tres libros) de consulta y porque es un magnífico precedente. Porque su doble formato habla del hecho de haber detectado la necesidad de tener estos dos soportes: de un lado, la lectura de los libros precedentes que han vendido más de la mitad de su edición desde el momento en que aparecen; de otro, el número de visitas a su formato digital, en el que se han colgado ya cuarenta y ocho novelas y doce facsímiles de éstas, además de los ensayos críticos a estas distintas novelas.

Celebro a los autores, a los estudiosos, a los compiladores, a los editores y a su coordinador. Pero, sobre todo, celebro ser parte de este proyecto porque cumple con el propósito de apostar por un tipo de publicación en la que yo creo. Se trata de un trabajo excepcional y abarcador que sin embargo evita la tentación de lo faraónico: es decir, un proyecto anti Julio Jiménez Rueda y su *Antología de la prosa en México*, 1931, y anti Antonio Castro Leal y *La novela de la revolución mexicana*, donde cabía todo y por eso mismo, como dice Gustavo Jiménez, no se veía nada. No discuto la importancia de estas obras. Pero los actuales criterios de selección y el momento histórico que vivimos, un momento en el que ya no es importante reunir todo lo existente para definirnos como país, nos permiten ver el árbol perdido en el bosque y hacer honor al sentido del título, tomado de una frase de Jorge Luis Borges que alude al corazón de este proyecto: “Una vez hubo una selva tan infinita que nadie recordó que era de árboles”. Por último: este conjunto hace justicia, al mencionarlas, a colecciones que se ocuparon específicamente de este género, como *La Centena* o *Licenciado Vidriera*. Sorprende descubrir que quienes han estado a cargo del rescate y estudio de la novela corta son ellos mismos escritores (el propio Gustavo es poeta). Esto quiere decir que la condición inicial tuvo que ver con una decisión de lector —para mí, un criterio *sine qua non* para ser editor—: la pasión

por la lectura de estas obras. Con toda su diversidad, o por ella, puedo decir que el deslinde que hacen de este territorio selvático sólo podía hacerlo alguien adicto a la literatura y al sentido moral que tiene el dejar desbrozado parte de ese territorio para las nuevas generaciones de lectores.

NC/2014: ALGUNAS TAREAS CUMPLIDAS

GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE
Universidad Nacional Autónoma de México

LA LABOR DE LOS “PÓSTEROS”

Cuando empiece a circular esta tercera entrega de *Una selva tan infinita* se cumplirán treinta años de un “Inventario. Francisco Monterde y el colonialismo”, en el que José Emilio Pacheco pedía a “los jóvenes y a las muchachas de 1985” revalorar la obra del autor de *Cuaderno de estampas* para otorgarle su lugar en la historia literaria de México. Con franqueza, el incansable columnista reconocía que su generación no supo apreciar, por falta de “distancia y generosidad para leerlo”, las virtudes de un escritor forjado en el colonialismo, corriente que, en opinión de Pacheco, había consolidado los dos géneros menos estudiados en México: el poema en prosa y la novela corta.

Un par de trabajos recientes iniciaron la recuperación en este siglo de los colonialistas. Me refiero a la edición digital de dos novelas, *El madrigal de Cetina* de Monterde y *Sor Adoración del Divino Verbo* de Jiménez Rueda, así como al estudio de Leonardo Martínez Carrizales: “Un reino próximo. Narración y enunciación en la novela corta mexicana de asunto virreinal”, incluido en el primer volumen de esta *Selva*. Pese al significativo inicio, no deja de ser doblemente injusto el desinterés por Monterde. Ade-

más de su narrativa, *debemos* valorar el tiempo dedicado al estudio y edición de autores y obras de diversos periodos literarios de México. ¿A quién alude ese *nosotros*? Frente a la herencia de un patrimonio común, ¿es posible delegar tareas en nombres y rostros definidos? Intentemos una respuesta a través de la frase recogida por Alfonso Reyes en *Mallarmé entre nosotros* (1938): “Yo recuerdo a menudo —y lo llamo el proverbio por excelencia— aquel que Giner de los Ríos aprendió de un campesino disertó: —Don Francisco: todo lo sabemos entre todos” (225). ¿A quién más incluye el plural del libro? Siguiendo la apasionante historia textual del *Culto a Mallarmé*, reconstruida por José Luis Martínez en la “Introducción” del volumen XXV de las *Obras* alfonsinas, ensayaré una respuesta múltiple. Sin duda aquel plural engloba a 1) los escritores madrileños convocados por Reyes en 1923 para guardar “Cinco minutos de silencio en torno a Mallarmé”; 2) los lectores argentinos de la primera edición de *Mallarmé entre nosotros*, y 3) al público potencial de las *Obras*. Pero también a los extranjeros interesados en la recepción del poeta francés y en el papel que desempeñó Reyes en calidad de traductor y crítico. El sentido comunitario de *Mallarmé entre nosotros* es otra resonancia del proverbio campesino. Reyes consideraba la traducción de poesía una labor permanente y colectiva: “es posible que juntos nos aproximemos más al enigma” (225). Con el tiempo aquella máxima llegó a ser de patente alfonsina aunque Pacheco le dio un par de giros. En 1994 la transformó en “Todo lo hacemos entre todos”; finalmente el refrán tocó fondo en una de las nociones más populares de su poesía: “Todo lo escribimos entre todos” (Poniatowska “Pacheco” web).

Para Reyes y Pacheco la revelación poética y el conocimiento deben mucho al saber y quehacer colectivos. En este sentido, construir y resguardar la memoria de la tribu y las obras de una tradición literaria es una responsabilidad compartida. Los textos se ordenan y preservan para (re) leerse. Frente al discurso usual, la literatura es un discurso de uso repetido. Lausberg afirma que

los límites entre uno y otro pueden ser imprecisos o virtuales (21). Confrontemos esta propuesta con dos situaciones paradigmáticas: 1) el rescate de relatos y testimonios del ramo Inquisición del Archivo General de la Nación fijados como obras para su estudio y circulación, y 2) la condición incierta de infinidad de textos periodísticos y/o literarios en el torrente de las prensas: hasta que vuelvan a ser leídos actualizarán su intención original. En este sentido, Cesare Segre advertía que el sentido potencial del “mensaje literario está absolutamente confiado a los lectores que encuentre: es un mensaje para el futuro” (293).

Una visión dinámica de la literatura implica traducir textos y recuperarlos, editorial y críticamente, de épocas anteriores. Agrupadas en tradiciones y géneros en diálogo permanente, las obras circulan gracias al empeño de autores, editores, críticos, historiadores, profesores y traductores. A título privado o con el sello de casas editoras, dependencias públicas, asociaciones de escritores o comunidades virtuales que rediseñan la circulación literaria, dichos intermediarios desempeñan una labor fundamental entre el corpus abierto de la literatura y sus lectores de hoy y de mañana. A éstos, Manuel Gutiérrez Nájera “advirtió” con desenfado en 1891: “Hay que conformarse con ir cediendo a los que vengan el asiento que ocupamos; pero es exagerado suponer que todo lo hermoso legado a la posteridad se pierde en los mares del olvido. Los pósteros seleccionan ¡y trabajo les mando a los del siglo xx!” (1). Entre el humor najeriano y el optimismo del “Hoy es siempre todavía” de Antonio Machado persiste la conciencia de que las tareas del uso repetido de la literatura pasan de una generación a otra para conservar, difundir y estudiar las tradiciones y sus obras.

DE LA ACADEMIA AL CAMPUS

Este siglo coincidió con el auge editorial de la novela corta en México y su esperada revaloración. En “Notas y claves para un

ensayo” (2011), expuse las condiciones culturales en las que diversos mediadores públicos y particulares concretaron la hora actual de la NC en México. Por fortuna nuevos operarios se suman al ajuste de las manecillas.¹ Algunos persisten en sus tareas. Intentaré ser objetivo con quienes comparto este y otros trabajos en torno al género que nos ocupa desde hace cinco años.

En 2009 los editores de *La novela corta: una biblioteca virtual* promovieron el estudio, alentaron la reflexión genérica e iniciaron la edición de veintiocho obras para actualizar la lectura y la comprensión de un corpus originalmente publicado desde 1872 hasta 1922. Narradores de varias generaciones y estéticas convivieron en aquella travesía finisecular de la modernidad hacia otra etapa de crisis y refundación del género durante la década de 1920. Un ecléctico aire de familia recorre la NC de entre siglos: padres adánicos (Sierra y Altamirano), tíos anarquistas o institucionales (Castera, Cuéllar, Rabasa, Gamboa, Delgado...), hijos e hijas contemporáneos de las metrópolis capitalistas (Nájera, Nervo, María Enriqueta, Laura Méndez de Cuenca, Ceballos, Rebolledo...), primos discordes (Frías, Othón, De Campo...), incómodos parientes nacionalistas (Azuela, Monterde...) y hasta intrusos de última hora (Jiménez, Noriega Hope...)²

Reacios al empleo de tendencias estético-literarias y generaciones, entre otras herramientas metodológicas insuficientes

¹ Sin conocer nombres y rostros, aludo a los colaboradores del volumen colectivo de próxima aparición, *En breve. La novela corta en México*, coordinado por Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave. El hecho de que otra comunidad interpretativa participe en la comprensión y divulgación de un corpus similar al que se estudia en este volumen y los precedentes de *Una selva tan infinita* confirma la riqueza textual del género que nos ocupa.

² Varias novelas de esta alegoría fugaz se abordan con detenimiento en los capítulos segundo y tercero del primer volumen de *Una selva*. Me refiero al estudio de motivos, temas y características de Chaves (“Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX”), Sperling (“Genealogías de la novela corta en la encrucijada del romanticismo y el decadentismo mexicano”), Kurtz (“De la novela corta a la novela: apuntes sobre el taller literario de Manuel Gutiérrez Nájera”), Sánchez Ambríz (“Esperanza y muerte en Laura Méndez de Cuenca”), Vigne Pacheco (“En busca de una poética de las novelas cortas de Amado Nervo”) y Martínez Carrizales (“Un reino próximo: Narración y enunciación en la novela corta mexicana de asunto virreinal”).

para conocer las coordenadas espacio-temporales del corte historiográfico realizado en el género, los editores de *La novela corta* ordenaron el primer corpus de esta *Biblioteca virtual* por fechas de publicación (1872-1922), orden alfabético de autores (Altamirano-Sierra) y de títulos (*Andrés Pérez, maderista* de Azuela-*La Venta del Chivo Prieto* de Méndez de Cuenca). Para identificar y valorar los rasgos genéricos dominantes durante aquella época y conocer la interacción con obras y géneros dentro y fuera de la literatura mexicana, cada novela fue tratada crítica y textualmente por separado. El corte temporal se realizó en 1872, a partir de dos historias publicadas, por entregas, en *El Domingo. Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales: Confesiones de un pianista* (Justo Sierra) y *Antonia* (Ignacio Manuel Altamirano). Estos padres adánicos dieron un giro inusitado a la tradición narrativa que surge en torno a las reuniones de la Academia de Letrán.

Las narraciones publicadas en calidad de cuentos en los *Años nuevos* de la Academia (1837-1840) reflejan la primera conciencia del género que historiamos entre los miembros de una comunidad literaria. El oriente de la NC en México se distingue con nitidez en *Netzula* (José María Lacunza), *La hija del oidor* y *La procesión* (Ignacio Rodríguez Galván).³ Como ocurre a lo largo del siglo XIX, la vacilación nominativa no impide apreciar la brevedad de la novela en tanto voluntad y conciencia de escritura, acto de comunicación y proceso de lectura. La elaboración tardía del primer canon mexicano en las *Novelas cortas de varios autores* (Imprenta de Victoriano Agüeros, 1901) tampoco fue obstáculo para el desarrollo de la NC. El hecho es significativo y puede entenderse desde la perspectiva teórica de Alastair Fowler: “Se suele decir que los géneros proporcionan un medio de clasificación. Este es un error antiguo, en realidad, un género es mucho

³ Estas y otras NC publicadas en el entorno de la Academia de Letrán pueden leerse en los cuatro facsímiles de los *Años nuevos* (“Ida y regreso al siglo XIX” de la UNAM); Miranda Cárabes recoge varias de ellas y Mata proporciona información sobre su contexto.

menos un palomar que una paloma, y la teoría del género tiene una función completamente distinta, pues se ocupa de la comunicación y la interpretación” (Novel 86).

Escritores y público posteriores a la Academia de Letrán asumieron rasgos genéricos constantes y variables. La brevedad y el ritmo pausado de lectura resultaron idóneos para publicar NC en la prensa periódica. La estructura capitular podía generar la impresión de que cada episodio contuviera una “novelita” por número. Con esta y otras estrategias similares, la NC compitió con la popularidad del folletín. Hacia 1872 el declive de éste y de la novela histórica cedieron el tiempo de lectura, sobre todo el del creciente público femenino, a la breve intensidad del género que estudiamos.

En proporción con el crecimiento de la demanda editorial para formatos periodísticos importados, como el magacín, se diseñan proyectos empresariales para fomentar la escritura de novelas nacionales y la traducción de extranjeras. Los editores de *Cómico* (1898-1901),⁴ una publicación especializada en NC, estimulan a los narradores de la ciudad de México para experimentar lúdicamente con las convenciones del género. En las novelas de entre siglos se explora el uso de otras formas discursivas para aumentar la densidad textual del relato, el peso de la trama y la fragmentación temporal. *El donador de almas* (Nervo) y *El de los claveles dobles* (De Campo) son ejemplos culminantes de la renovación formal. Al mismo tiempo Ceballos, Méndez de Cuenca y Rebolledo diversifican las posibilidades constructivas y el uso de un rasgo dominante: la profundidad y el análisis de los acontecimientos y de los personajes presentados en una sola línea argumental.

El oficio magistral de Altamirano, Othón, Nervo, Méndez de Cuenca, De Campo y Jiménez, entre otros, recuerda que el género no es cierta camisa de fuerza sino un traje a la medida de las libertades o limitaciones asumidas en la escritura. Los para-

⁴ En el capítulo V de este volumen, Esther Martínez Luna se ocupa con detalle de *Cómico* y sus estrategias editoriales y mercantiles.

textos de *Antonia*, *Mencía*, *El Madrigal de Cetina* y *Salamandra* predisponen al diálogo con los lectores y anuncian los rasgos escriturales de cada historia. Si desde aquellos espacios “el género puede cumplir esta función es porque pertenece a una tradición literaria familiar al lector, y recurre a un saber y a costumbres vigentes en el seno de una cultura literaria dada” (Glowinski 105).

Concebidas en un horizonte donde “el lector está a la expectativa de unas realizaciones, de unos ofrecimientos, y hasta de unos placeres, propios de tal o cual género” (Guillén 142), las novelas ancilares de Sierra y Altamirano presentan personajes en crisis, confrontados con la sociedad y con su entorno cultural. El camino ascendente de héroes y heroínas inicia con las confesiones alucinadas de Eduardo en la novela de Sierra y con las memorias desencantadas de Jorge en *Antonia*. Con el relevo secular, algunos personajes terminan sus días en el desván de las obsesiones libidinales que los enfrentan con la sociedad burguesa y mercantilista, destructora de talentos literarios en las prensas periódicas. La alegoría de *Salamandra* (1918) clausura tardíamente esta temática recurrente.

Otros personajes viven en estas historias a partir de 1911. Algunos perfilan la galería de generales y arribistas del poder que, no muy tarde, desfilará con la zaga de la novela de la Revolución mexicana. Sus parientes lejanos asoman en la sátira desencantada que Azuela anticipa en *Andrés Pérez, maderista* y *Domitilo quiere ser diputado*. El resurgimiento de asuntos históricos en la NC —los inmediatos al movimiento armado o los aparentemente lejanos de la novela colonialista que se escribe desde 1917 hasta 1926— pone sobre la mesa la historicidad y la dinámica de las series literarias. Como propone Tynianov, un género no avanza linealmente sino mediante saltos y cambios de la dinámica histórico-cultural y las innovaciones abruptas de ciertos autores imprevistos (“La noción”). En ese nivel estructural o sintáctico del género, un hecho historiográfico fundamental, escasamente valorado, es la función estética e ideológica de la NC en la doble

vertiente que inauguraron los miembros de la Academia de Letras: a) “El empeño constante de sus autores en contribuir con otros mexicanos [...] a tener una literatura nacional” (*El año nuevo de 1839* 3), y b) la apertura universal: “No hay quizá una nación que no haya dado principio a su literatura traduciendo lo bueno que hay en las extrañas” (*El año nuevo de 1840* 4). ¿Cómo no advertir en la dualidad de esta corriente simpática la confusión parcial y el encono de algunas polémicas que hacen escala en los años de mayor disputa institucional por el dominio del campo cultural? Anotemos dos querellas determinantes en la historia de la NC en México: 1) alrededor de diciembre de 1897 en torno al “decadentismo” modernista, y 2) circa noviembre de 1924, detonante de la prolongada aventura narrativa de los Contemporáneos (1925-1932).

“EL MUNDO EXISTE PARA PONERLO EN UN LIBRO” (NO OBSTANTE SU BREVEDAD)

La segunda colección de *La novela corta. Una biblioteca virtual* se llama “Novelas en Campo Abierto. México: 1922-2000” y empezó a circular en noviembre de 2012. En buena medida, el concepto y la selección de obras surgieron por la cooperación del equipo editor de la *Biblioteca virtual* con los treinta y tantos colaboradores de los volúmenes precedentes de *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. En contraste, el esquema de navegación y el ordenamiento de textos proviene de la “Sala de Lectura”, espacio de la *Biblioteca virtual* donde se reunieron veintiocho novelas publicadas originalmente desde 1872 hasta 1922. Ambos corpus cuentan con estudios, noticias textuales y perfiles biográficos de los autores. Aunque breves, los textos críticos de “Sala de Lectura” se escribieron para presentar las novelas. En cambio, la mayoría de los estudios monográficos de “Novelas en Campo Abierto” proceden de *Una selva*: el resto se solicitaron o

vincularon con artículos de la red. Un auténtico cruce de caminos donde el saber y el hacer colectivos se ponen al servicio de veinte novelas editadas y cuatro facsímiles.

“Novelas en Campo Abierto” ofrece un breve recorrido por el vasto panorama de la NC en México durante el siglo xx. El trayecto inicia en 1922, fecha en la que conviven tendencias narrativas finiseculares —*El evangelista*, de Gamboa, por citar un título— con expresiones de vanguardia tan logradas como *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela, así como la inmediata novela de Jiménez Rueda: *Sor Adoración del Divino Verbo*. Esa fusión de horizontes recuerda que la continuidad del género debe mucho a la narrativa del periodo que, desde 1872, confirmó la vocación universal de la literatura mexicana. Para celebrar la fundación de la modernidad, renovada por los Contemporáneos, se editaron *El joven* (Novo), *Novela como nube* (Owen), *Dama de corazones* (Villaurrutia) y *La rueda de aire* (Martínez Sotomayor). En las inmediaciones del canon se rescataron obras valiosas de tendencias sociales y políticas divergentes: *Los fusilados* (Campos Alatorre) y *Jack* (Turrent Rozas) y se incluyó la trilogía marginal de Francisco Tario, Efrén Hernández y Renato Leduc. Después del Medio Siglo, se recogen algunas voces emergentes de la generación que contribuyó notablemente al prestigio reciente del género: Emilio Carballido, Sergio Galindo, Luisa Josefina Hernández, Juan García Ponce y Sergio Pitol. Con aires de otro fin de siglo, Carmen Boullosa y Luis Arturo Ramos confirman y anticipan la apertura formal de la NC hacia parajes inéditos de una selva tan infinita como accesible, en buena medida, gracias a la difusión de las nuevas tecnologías.

“Novelas en Campo Abierto” no se propuso construir un canon de la novela corta del siglo xx, tampoco pretendió agotar las tendencias o las obras de las figuras emblemáticas del género. El proyecto inicial se redujo por limitaciones presupuestales, algunas negativas de los titulares de los derechos y la realidad laboral de un grupo de mediadores académicos entre el público de la red

y la veintena de obras que, finalmente, se pusieron en circulación con el mayor esmero editorial posible. Aun así, todo se hizo entre todos, desde nuestra casa de trabajo.

En la última de las “Diez tendencias de la teoría de los géneros literarios”, Rick Altman afirma:

Habitualmente los teóricos y otros estudiosos de los géneros son reacios a reconocer (e incorporar en sus teorías) el carácter institucional de su propia práctica genérica. Si bien suelen prometer aproximaciones “correctas” a los géneros, sólo en contadas ocasiones los teóricos analizan las implicaciones culturales derivadas de identificar ciertas aproximaciones como “incorrectas”. Pero los géneros no son nunca categorías totalmente neutrales. Los géneros (al igual que sus críticos y teóricos) siempre participan y colaboran en las actividades de distintas instituciones (31).

En efecto, para los editores de *La novela corta* y del presente volumen, este género es un objeto de estudio y un proyecto de edición vinculado con la experiencia del quehacer realizado en el Centro de Estudios Literarios de la UNAM. Es innegable: el medio centenar de novelas publicadas lleva la impronta de la tradición filológica e historiográfica forjadas en una trayectoria institucional de largo alcance. Inscrito en ese quehacer académico, el proyecto de investigación y edición “Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo” favoreció el descubrimiento de una veta textual magnífica y generosa. La inquietud por conocer y estudiar novelas contemporáneas de las once publicadas por el autor de *El bachiller* propició las exploraciones iniciales del género en 2008. Poco después se editaron en la *Biblioteca virtual* los textos en los que Gamboa, Nervo, Villaurrutia, Torres Bodet y Azuela especularon sobre la “Brevedad” narrativa y la problemática de la novela con el relato. El hecho de que se advierta cierta continuidad en la reflexión genérica de la tradición que, ya por entonces se empezaba a editar y estudiar en la *Biblioteca virtual*, deja ver que la utilidad del conocimiento de un género va más allá del afán clasificatorio y de la delimitación de rasgos dominantes. Pese

a ciertas intuiciones obtenidas desde la perspectiva histórica y pragmática adoptadas, acaso nos faltaba conciencia teórica sobre el complejo y dinámico comportamiento de los géneros literarios y nos sobraba empuje para historiar y difundir esta tradición. Debemos a Luis Arturo Ramos la confirmación de que la poética del género es “una paloma y no un palomar”, para recordar el acierto de Fowler. La conferencia de Ramos dictada el 8 de octubre de 2009, “Notas largas para novelas cortas”, marcó la pauta de la recuperación de una vertiente escritural que han prolongado Juan Villoro, Ana Clavel, Álvaro Enrigue, Alberto Chimal, Guillermo Fadanelli, Carmen Boullosa, Aline Pettersson y Eduardo Ramos-Izquierdo. Esperamos que los textos de los cinco últimos alcancen tanta resonancia como los primeros. “Notas largas para novelas cortas” se ha convertido en referencia frecuente para interpretar NC de distintas épocas y tendencias.

En las anteriores y las actuales páginas de *Una selva*, los nueve narradores de “Noticias (in) ciertas desde la frontera” confirman la utilidad de orientar, consciente o inconscientemente, la escritura y la comprensión de una obra al inscribirla en un modelo, clase o tipo de escritura, según la interpretación teórica asumida.⁵ En este aspecto medular de las reflexiones autorales, los extremos se acercan. Algunos teóricos coinciden en que un género “se puede considerar como un conjunto de normas (de ‘reglas de juego’ como también se ha dicho) que informan al lector sobre la manera cómo deberá comprender el texto; en otros términos: el género es una instancia que asegura la comprensibilidad del texto desde el punto de vista de su composición y de su contenido” (Stempel 243-4). Por otra parte, varias de las propuestas de “Noticias (in) ciertas desde la frontera” muestran las herramientas de cada autor y descubren sus lecturas formativas y sus cánones personales. Esta doble utilidad alimenta el discurso de uso repetido de la literatura desde la conciencia o la intuición

⁵ Sobre esta problemática, véase el magnífico resumen e interpretación de Noemí Novell (96-9).

de la escritura. Una mirada especular de esta clase de textos enriquece el placer y la comprensión de las obras que originaron las poéticas, aunque sus autores no se atrevan a llamarlas así, quizá para librarlas de cualquier sospecha teórica o vínculo académico. Incluso Ana Clavel que emplea el término lo usa con cierto grado de escepticismo. Remito a la lectura de los textos para matizar mi juicio. Anticipo que por su práctica académica, Ramos-Izquierdo asume en sus “Pistas personales” la complementariedad de dos niveles: “uno autorial que implica lo empírico en el empleo de artificios y técnicas narrativas con otro más general y de índole crítica” (60). La utilidad de esta doble visión del género permitió utilizar el texto de Ramos-Izquierdo como bisagra entre las exploraciones personales del primer apartado y las indagaciones realizadas por Antonio Garrido Domínguez, Luz Aurora Pimentel y Bernal Herrera Montero en “Territorios del género”.

Los trabajos de estos especialistas dan continuidad a las colaboraciones de José Cardona-López y José Ricardo Chaves en el volumen inicial de *Una selva*. Mientras que el primer colaborador privilegia la mirada caleidoscópica de varias escuelas teóricas sobre “La elusiva ‘novela corta’ o la *nouvelle* moderna”; el segundo busca en la tradición romántica europea las “Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX”. La mirada comparatista de Chaves resalta la dimensión universal de la NC en México, desde sus posibles orígenes en la Nueva España hasta el subsecuente diálogo de figuras y comunidades sobresalientes con novelas de latitudes distantes.

La tarea de indagar en el género a partir de diversas tradiciones literarias y disciplinas interpretativas se acrecienta en estas páginas que comprenden un periodo extenso de escritura, publicación y crítica: 1891-2014. Las fechas señalan la primera edición de *La guerra de tres años* de Emilio Rabasa y las cinco reflexiones autorales solicitadas para este libro. Si la vocación de diálogo es una voluntad persistente de la premisa alfonsina que preside las tareas de *Una selva*, Garrido Domínguez fue más que solidario con este principio en otro espacio académico. En “El estatuto incierto de

la novela corta”, consciente de escribir desde la perspectiva de la teoría literaria y de que es un observador de la tradición mexicana en la otra orilla del Atlántico, Garrido Domínguez diversifica y contrasta la lectura de Jorge Volpi, Enrique Serna, Salvador Elizondo y Juan Rulfo con una trilogía de novelas españolas recientes (Mateo Díez, José María Merino y Antonio Muñoz Molina). La mirada de conjunto se enriquece con la lectura y el contrapunto de un par de maestros contemporáneos: Roth y Landolfi.

La vocación comparatista y la sólida formación teórica de Luz Aurora Pimentel dominan en “Voz y perspectiva en la novela y en la novela corta”. Su diálogo con obras nacionales y otras canónicas de la narrativa en lengua inglesa y francesa inicia con las reflexiones de Ramos y Villoro publicadas en la primera *Selva*. Después Pimentel observa las respectivas e imbricadas naturalezas de cada tipología genérica con la heteroglosia bajtiniana y las herramientas narratológicas que Luz Aurora domina con maestría y sensibilidad. La aplicación hermenéutica se centra en *La noche de las hormigas* de Pettersson. El trabajo de Pimentel se enlaza con la voz de Aline en “¿Y la novela corta qué?” y, en el segundo volumen, con el análisis de Munguía Zatarain.

Por la persistente vacilación nominativa de la NC entre el cuento e incluso por la cercanía estructural que algunos críticos establecen con el “cuento largo”, no sorprende que éste fuera el género más comparado con la NC, mientras ésta limitó la intensidad de la trama y la profundidad de sus personajes en la “media distancia” de los géneros limítrofes: el cuento y la novela. En sus respectivas propuestas sobre una problemática que parecía superada, Bernal Herrera Montero y László Scholz realizan contrapuntos teóricos y conclusiones críticas productivas en torno a dos narradores y dos obras que difícilmente agotarán sus posibilidades interpretativas. Me refiero al trabajo de Herrera Montero que cierra “Territorios del género” (“¿Novela corta o cuento? Un deslinde. El caso de ‘El Apando’”) y al de Scholz que inicia la “Travesía mexicana” del tercer apartado del volumen: “Piglia, Bolaño, el hipercuento”. El gozne de ambas visiones va más allá

de las obras estudiadas. Herrera Montero matiza y cuestiona el deslinde genérico que, en torno a “El Apando”, se realizó en el volumen precedente de esta obra. Scholz trabaja la narrativa breve de Bolaño con amplitud teórica y herramientas novedosas. La inclusión justificada de Piglia en el título obedece a la pertinencia crítica de “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, texto de compleja ubicación genérica pero de gran utilidad interpretativa en las tres entregas de *Una selva*. La originalidad metodológica y la interpretación novedosa del trabajo de Scholz redimensiona la lectura de Bolaño en los territorios del género y en la temporalidad de su escritura.

La propuesta metodológica de Scholz tiene algo de centauro. En todo caso le va muy bien a un género considerado “el hermafrodita narrativo” (Chaves 126). No menos transfronteriza es la condición de *Nocturno de Chile* y de Bolaño. Su dimensión textual y biográfica nos acerca a uno de los espacios menos explorados de la NC en México: la presencia e interacción de narradores de diversas nacionalidades en la cultura mexicana, tan hispanoamericanos o españoles como mexicanos. El estudio de esas comunidades trasplantadas fue una de las tareas ofrecidas en la *Selva* anterior. Aunque inicial, este acercamiento llevará a otros territorios. Además de Bolaño, en “Travesía mexicana” se estudia a Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*, en paralelo con *El gran preténder* de Luis Humberto Crosthwaite), Álvaro Mutis (*La última escala del tramp steamer*) y Gabriel García Márquez (*Crónica de una muerte anunciada*). Scholz, Cardona-López, Pace y Villoro cumplen con la intención editorial de ofrecer una visión de conjunto. En sus lecturas domina la indagación de la naturaleza intertextual e intergenérica de cada novela. Es un recorrido con varias escalas en la música y el cine, entre otras artes y géneros literarios que intensifican la densidad textual de dichas obras. Cardona-López explota esta visión para caracterizar la amplia y muy valiosa narrativa breve de Mutis. En las conclusiones de este artículo, domina la visión del experto

en la teoría y la práctica de la NC. A propósito de *Crónica de una muerte anunciada*, Villoro afirma: “Dos géneros se cruzan en el libro, la crónica y la ficción; el escritor cuenta una historia que sólo puede entenderse mezclando el testimonio con la novela, la verdad con la conjetura” (219).

Un enfoque productivo de los volúmenes precedentes fue la lectura transversal de características formales o temáticas entre obras de diversa temporalidad y tendencia estética. Optimistas con los resultados, propusimos a los nueve colaboradores del capítulo V atender las “especificidades genéricas” de cada obra desde una lectura múltiple, atenta al enriquecimiento de la textualidad del género desde la mirada diversa de otras obras, géneros, expresiones artísticas, circunstancias histórico-culturales, entre otros acercamientos. Podemos hablar de dos espacios en “Lecturas transversales”: 1) el de los cinco primeros trabajos y su enlace temporal con las obras estudiadas en “Travesía mexicana”: Juan Tomás Martínez (“Ignacio Padilla y Jorge Volpi: la arquitectónica del mal y la conexión Elizondo”), Raquel Velasco (“Una madeja de varios hilos: ficción y violencia en *El último lector* y *Efectos secundarios*”), Berenice Romano Hurtado (“Rasgos autobiográficos en dos formas de novela corta: *Antes* y *Educación a los topos*”), Norma Angélica Cuevas Velasco (“Solares, escritura en resonancia: de *El árbol del deseo* a *Un sueño de Bernardo Reyes*”) y Stefano Tedeschi (“*El padre Amaro*: de la página a la pantalla y viceversa”), y 2) el de las reinterpretaciones del canon desde perspectivas inéditas o poco consideradas genéricamente: Ana Vigne Pacheco (“Fronteras abolidas en *La clave Morse* y *La casa que arde de noche*”), Alberto Vital (“Descripción, intención, interpretación, argumentación y denominación en *El gallo de oro*, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*”), Françoise Perus (“*El gallo de oro*, de Juan Rulfo: un asunto de forma artística”) y Leonardo Martínez Carrizales (“Cada día la palabra *pueblo* se aproximará más a la significación de multitud: *La guerra de tres años* y *La hacienda*).

Desde los anuarios de la Academia de Letrán hasta las colecciones que en los últimos catorce años han impulsado la “hora actual” de la novela corta en México, la trayectoria de este género es ilegible sin el mapa de sus espacios editoriales. En una primera entrega, ofrecemos las colaboraciones documentadas de Esther Martínez Luna (*Cómico*), Yanna Hadatty Mora (*La Novela Semanal* de *El Universal Ilustrado*) y Camilo Ayala Ochoa (Relato Licenciado Vidriera).

El diálogo entre obras estudiadas en las entregas previas de *Una selva* y nuevos enfoques en torno a aquellas, así como la perspectiva crítica, desde otros ámbitos académicos, sobre la tradición mexicana y sus travesías extraterritoriales confirman la naturaleza interdiscursiva y aglutinante de los géneros literarios. El que hemos tratado de comprender, valorar y difundir en éstas y las precedentes páginas de *Una selva tan infinita* bien puede seguirse abordando desde tantos enfoques como asombros imaginativos asumamos para entender y propagar que, como quería *nuestro* Mallarmé, “El mundo existe para ponerlo en un libro” (no obstante su brevedad), y ésta bien puede ser la de la novela corta.

En esta ocasión *Una selva tan infinita* volvió a convocar diversas maneras de dialogar sobre la novela corta en México. Los veinticuatro colaboradores de este volumen expresan visiones y versiones de narradores, ensayistas y académicos nacionales y extranjeros. Conscientes de esta diversidad autoral, los editores asumimos la imposibilidad de uniformar con rigurosidad el sistema de referencias bibliográficas que, en un principio, propusimos a los colaboradores, a partir del sistema de la Modern Language Association (MLA). Esta decisión fue más flexible aun con quienes decidieron enfocar ensayísticamente sus textos, y totalmente abierta con los narradores que reflexionan sobre su quehacer narrativo en “Noticias (in) ciertas desde la frontera”.

Si las páginas preliminares de este libro consignan créditos al trabajo de editores y colaboradores, estas palabras postreras no

son menos explícitas para externar nuestro agradecimiento a José Luis Alonso, José Arenas, Lilia Camberos Gutiérrez, José Cardona-López, Rodolfo Mata, Jorge Pérez Martínez, Luisa Elena Ruiz Pulido y Daniel Charles Thomas. Aunque bien pude haberlos nombrado en orden inverso, la gratitud y el reconocimiento a su solidaridad, expresada de tan diversas maneras con este proyecto, son los mismos para todos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, RICK. *Los géneros cinematográficos*. Carles Roche Suárez, traducción. Barcelona: Paidós, 2000.
- ANGENOT, MARC, et al. *Teoría literaria*. México, Siglo XXI editores, 1993.
- CHAVES, JOSÉ RICARDO. “Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX”. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. 2 tt. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011. I 109-27.
- DE TERESA, ADRIANA, coordinación. *Circulaciones: trayectorias del texto literario*. México: Bonilla Artigas Editores-UNAM, 2009.
- El año nuevo de 1839*. III. Edición facsimilar. Est. Fernando Tola de Habich. México: UNAM, 1994.
- El año nuevo de 1840*. IV. Edición facsimilar. Est. Fernando Tola de Habich. México: UNAM, 1994.
- EL DUQUE JOB [Manuel Gutiérrez Nájera], “Pedro Antonio de Alarcón”, *El Partido Liberal*, XII, 1947, 6 de septiembre de 1891, 1.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros, 1988.
- GLOWINSKI, MICHEL. “Los géneros literarios”. Marc Angenot et al. *Teoría literaria*. México, Siglo XXI editores, 1993.
- GUILLÉN, CLAUDIO. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.

- JIMÉNEZ AGUIRRE, GUSTAVO, coordinación. “Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México”. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. 2 tt. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 12 jul 2014. <<http://www.lanovelacorta.com>>.
- LAUSBERG, HEINRICH. *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1975.
- MATA, ÓSCAR. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM, 1999.
- MIRANDA CÁRABES, CELIA. (Estudio preliminar, recopilación, edición y notas). *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. México: UNAM, 1981.
- NOVEL, NOEMÍ. “Aires de familia: teoría de los géneros y comunicación textual”. Adriana de Teresa, coordinación. *Circulaciones: trayectorias del texto literario*. México: Bonilla Artigas Editores-UNAM, 2009.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. “Inventario. Francisco Monterde y el colonialismo”. *Proceso*, 9-487 (18 mar 1985): 52-3.
- PONIATOWSKA, ELENA. “José Emilio Pacheco y los jóvenes” Web. 12 jul 2014. <<http://www.jornada.unam.mx/2009/07/05/sem-elena.html>>.
- REYES, ALFONSO. *Obras completas*, vol. XXV. México: FCE, 1991.
- SEGRE, CESARE. *Principios de análisis del texto literario*. María Pardo de Santayana, traducción. Barcelona: Crítica, 1985.
- STEMPEL, WOLF-DIETER. “Aspectos genéricos de la recepción”. Miguel A. Garrido Gallardo (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros, 1988.
- TINIANOV, J. “La noción de construcción”. Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970.
- TODOROV, TZVETAN. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970.

Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011). 2 vols. Gustavo Jiménez Aguirre, Gabriel M. Enríquez Hernández *et al*, edición. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011.

I. NOTICIAS (IN)CIERTAS DESDE LA FRONTERA

UNA EXPLORACIÓN

ALBERTO CHIMAL

La primera vez que traté de escribir una novela corta fue en un 1987, cuando tenía 16 años y aún vivía en Toluca, mi ciudad natal. De haber podido completarla, la hubiera integrado a un libro de cuentos que preparaba entonces, el primero que efectivamente logré publicar. No tenía aspiraciones muy elevadas: la única razón por la que intentaba una narración extensa era que mi libro iba a quedar demasiado delgado, demasiado parecido a los de varios autores locales que conocía, y que rara vez pasaban de las cincuenta, las sesenta páginas.

No terminé jamás esa novela corta, que hubiera tenido que ver con la aviadora Amelia Earhart y con su desaparición misteriosa, una de muchas en la historia de la aviación (y de la narrativa de “lo insólito”: ovnis, misterios indescifrables, etcétera). De hecho, luego de ese primer intento pasé otros diez o doce años intentando completar un texto de aliento largo, sin éxito. Ésta es una historia parecida a la de incontables escritores principiantes; lo que me interesa resaltar es que ya desde 1987 tenía claras ciertas ideas respecto de la novela corta, incluyendo la noción de que no era lo mismo que una novela a secas.

Lo que sabía, o creía saber, tuvo que venir de los ejemplos de novela corta que estaban a mi alcance en los librerías de la casa

de mi madre: una colección no muy completa ni muy ordenada pero sí muy diversa, sin estímulos para leer ciertos libros pero tampoco censura contra otros. En ese tiempo leí una selección bastante común, supongo, para una persona que se formaba en la clase media mexicana de los años setenta y se interesaba en la lectura: *La metamorfosis* de Kafka, *El perseguidor* de Cortázar, *Los cachorros* de Vargas Llosa, *El viejo y el mar* de Hemingway, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Stevenson... Los más raros de esos textos deben haber sido novelas cortas como *La trama celeste* de Adolfo Bioy Casares (que he encontrado clasificada como cuento) o *Congreso de futurología* de Stanislaw Lem, un autor del que casi no se habla en México pero que para mí fue crucial. Como se ve, esos libros disponibles eran en su mayoría de autores hispanoamericanos o europeos; los estadounidenses se pusieron de moda y se volvieron centrales para escritores mexicanos más jóvenes (iba a decir “escritores mexicanos de ahora”, pero creo que puedo no hacerlo: no he muerto todavía).

Algo más que tenían en común esos textos era su extensión, más breve que la que muchos atribuyen hoy a la novela corta. *La subasta del lote 49* de Pynchon, que encuentro listada hoy en artículos sobre el tema, me habría parecido una novela sin adjetivos, al igual que *Rebelión en la granja* de Orwell o *La máquina del tiempo* de Wells. Más aún, el acento de mis lecturas no estuvo jamás en la extensión. Las definiciones que parecen populares entre muchos lectores mexicanos, y sobre todo entre muchos colegas, parten de establecer que la novela corta lo es sólo si tiene tal o cual extensión “meta” y obedecen, por tanto, a consideraciones mercantiles: provienen o de España (cuando se dice que la novela corta ha de medir un máximo de unas 120 páginas) o de los países de habla inglesa (cuando se habla de hasta 50,000 palabras), es decir, de las regiones cuyos mercados editoriales dominan al nuestro. Yo leía, por supuesto, en un tiempo anterior al colapso final de las editoriales latinoamericanas que habían

sido tan fuertes en los años sesenta, y también a la consolidación de los grandes consorcios editoriales que vemos hoy, y que de hecho –como sabemos– no tienen sus sedes en ningún país de lengua española.

En cuanto a mí, el número de páginas o de palabras no me parecía tan importante en sí mismo en aquel tiempo. Lo que contaba más en mis primeros contactos con la novela corta –y cuenta más hasta hoy– era la *experiencia* de su lectura, que sí podía distinguirse claramente de las de leer cuentos o leer novelas.

Primero, la novela corta permitía asomarse a su mundo narrado sin concentrarse únicamente en la anécdota, como el cuento “clásico”, ni dejar en la periferia los otros elementos de la narración. Las pausas reflexivas de *La metamorfosis* se parecían en este sentido a las consideraciones sobre “el barrio”, los compañeros de Pichula Cuéllar en *Los cachorros*: habrían sido imposibles en una narración más cercana a la forma tradicional del cuento, en la que el protagonista y el centro de la anécdota hubieran primado de manera mucho más notoria. De haber sido escrita como cuento “estricto” –como “En la colonia penal” o “Una confusión cotidiana”, digamos–, *La metamorfosis* habría llegado a la destrucción definitiva de Gregorio mucho más rápidamente y no se hubiera detenido tanto en el resto de la familia Samsa; *Los cachorros* como cuento, por su parte, habría podido terminar inmediatamente después del accidente de Pichula con los perros, que es justo donde la narración de Vargas Llosa empieza a crecer en potencia.

Segundo, la novela corta permitía la lectura sostenida, sin interrupciones, que se supone característica del cuento, con lo que las digresiones e interrupciones de la novela no dejaban de existir pero tampoco restaban fuerza a una atmósfera del mundo narrado que, aunque con asegunes, siempre era visible y consistente. El tedio y la extrañeza que marcan a *Las tumbas de Atuán* de Le Guin, la hosquedad y la pequeñez de *Jakob von Gunten* de Walser, la soledad y la conciencia de la destrucción inevita-

ble en *Salón de belleza* de Bellatin se mantienen incluso aunque los sucesos que subrayan estos ambientes son comparativamente escasos, y de hecho resultan –como en varios otros grandes ejemplos– imprescindibles para comprender los temas centrales a los que sus autores se están refiriendo. Y esto ocurre porque el lector puede mantenerse en esas atmósferas mediante una lectura sostenida; en especial los últimos dos autores –Le Guin no tanto porque su obra se ha desarrollado en un medio literario, el estadounidense, en el que hay constantemente presiones para pasar a la “novela larga” como una forma especial de validación– dedicaron porciones significativas de sus carreras a ensayar, de diferentes formas, la brevedad engañosa de la novela corta como una forma de manifestar una visión consistente y a la vez variada del mundo.

Tercero, la novela corta crea su representación del mundo narrado, por lo general, desde la experiencia de sus personajes. Rara vez había una voz autoral o un narrador externo que pudiera desligarse de ellos y comunicar impresiones “objetivas”, y mucho menos contextualizar la acción más allá de ella misma. En cambio, *Al Champaquí* de Gorodischer, *Señales que precederán el fin del mundo* de Herrera o *El amante* de Duras –en todos estos incisivos doy ejemplos de novelas cortas que me han parecido memorables– se anclan en la experiencia de sus personajes para comunicar el resto y sugieren, en todos los casos, mundos muy vastos y muy profundos, con grandes posibilidades para la experiencia sensorial y afectiva que aun si no se explicita está siempre en primer plano, creando un efecto análogo al de una perspectiva muy cerrada en una novela más extensa.

Cuarto, la novela corta permitía estructuras más complejas que las del cuento y más fáciles de aprehender (para un lector al menos) que las de la novela. La opinión dominante parece ser que la novela corta es obligatoriamente más “sencilla”, que favorece la creación de tramas más “directas”, y en cambio no permite la riqueza de referencias e hibridación de géneros que sí se logra en

la novela, pero yo encontraba (encuentro todavía) que no es así. Por ejemplo, *Aura* de Fuentes es, después de todo, una narración que le debe tanto a la tradición de la imaginación fantástica como a la del realismo, y ambas aspiraciones –la descripción creíble de un ambiente concreto y contemporáneo, y la sugerencia de lo inquietante y lo terrible, lo más allá de los límites de lo real– logran mantenerse en tensión precisamente porque no están juntas por demasiado tiempo. *Nick Carter (se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo)* de Levrero logra un efecto similar, con intención paródica, al fundir los elementos comunes de la novela negra con un humor surrealista al que la “trama” policial impide en todo momento caer en el sinsentido absoluto. Ninguna fusión genérica de las que Fuentes intentó en sus novelas más extensas es tan afortunada como la de *Aura*, y en cuanto a Levrero, nunca las intentó, o al menos no de modo tan enfático como en *Nick Carter*... En cuanto a la presunta sencillez de la novela corta, debo decir que mis lecturas tempranas me permitieron aprender muy pronto el concepto de la estructura narrativa, y también descubrir varios de los experimentos e innovaciones más audaces y significativos para mí, respecto de la estructura narrativa, justamente en novelas cortas. *La callejuela tenebrosa* de Ray, con sus dos tramas paralelas, fuertemente ligadas y a la vez sin ninguna relación causal directa entre ellas; *Jinetes del salario púrpura* de Farmer, con su encadenamiento de escenas y episodios mediante juegos de palabras (en su mayoría perdidos en la traducciones disponibles, por cierto) que hacen las veces de falsos encabezados de capítulos; *Relato soñado* de Schnitzler, con su reverberación entre el mundo literal, físico de la acción y la manifestación en éste de las fantasías de Fridolin, su protagonista...

El descubrimiento de todas estas características de la *lectura* de la novela corta me llevó, desde luego, a intentar lograrlas a la hora de escribir: a descubrir los mecanismos (o los recursos, o las herramientas; la metáfora que se elija es lo de menos) por los cuales se podía llegar a provocar los efectos que encontraba. Como

cualquier otro aprendizaje que se emprende por cuenta propia, hacer esto fue (y aquí sí importa la metáfora) una exploración: la averiguación de lo previamente desconocido en un conjunto de saberes que puede entenderse como un campo, una extensión en la que hay ideas y posibilidades cercanas entre sí por afinidad o alejadas por contraste, y en la que lo mismo hay terrenos llanos: formas evidentes y fáciles de percibir y replicar, y otros agrestes: las porciones de la escritura difícil.

Esta imagen me importa porque, al menos en mi propia experiencia, una quinta característica esencial de la lectura de la novela corta es que invariablemente propone una exploración de sus ambientes, sus circunstancias, sus personajes. El cuento no puede permitirse la exploración de lo que está más allá de su anécdota (y en sus formas más condensadas, como la minificción, recurre a la insinuación y el sobreentendido para suplir incluso la enunciación completa de una anécdota). La novela, por su parte, puede dar la impresión de que la realiza incluso *antes* de comenzar a narrar, cuando dota a sus voces narrativas de lo que parece un vasto conocimiento *a priori* de todas las cosas. La novela corta, en cambio, necesita recurrir a otra estrategia: con espacio suficiente para asomarse a su mundo narrado, pero no para poner de manifiesto su plenitud desde el primer momento, no tiene otra opción que considerar cada suceso, cada parlamento, cada sensación como una oportunidad para revelar algún aspecto adicional del mundo que propone.

El poder de la novela corta es, pues, el de explorar el mundo a medida que se le crea; distanciarse de la anécdota, o mejor dicho, mantenerla como un centro al que se puede volver luego de hacer paseos por la vida previa de los personajes, por los sitios aledaños a aquellos donde ocurre la acción, por las impresiones sensoriales disponibles y sus consiguientes percepciones.

Así, el mundo de la novela corta se crea –casi invariablemente– por inducción, que es el mismo proceso por el que al menos un escritor aspirante emprendió el aprendizaje de la novela corta.

Con el tiempo, he podido completar no sólo una novela corta publicada de forma independiente (*Los esclavos*, que apareció en 2009) sino dos más que forman parte, como quería yo en 1987, de libros de cuentos: *Shanté*, que es uno de siete apartados en *Éstos son los días* (2004) y *Los enemigos*, que es la segunda mitad de *El último explorador* (2012). En las tres, así como en otra que preparo ahora, encuentro los mismos rasgos que hallé en mis primeras lecturas de la novela corta: el mismo interés de amplificar el mundo mediante la digresión, de sostener un ambiente, de utilizar la experiencia directa como punto de partida para crear y explorar el mundo, y de ensayar diferentes formas y estructuras. Éstas, por cierto, se han dado siempre como parte integral del proceso de crear y contar una historia, y hallar su forma —el sustrato sobre el que estará todo lo demás en la narración— ha sido una parte tan importante del proceso creativo como figurarse la lógica de una motivación o desarrollar una escena de modo consistente.

Más todavía, ninguno de esos proyectos que menciono ha comenzado siquiera con un asomo de su forma definitiva, ni (de hecho) la conciencia de que darían por resultado una novela corta. Uno quería ser una novela extensa que luego debió condensarse, apretarse; otros eran cuentos en los que la anécdota inicial resultó menos importante que otras, y que sus personajes. El azar y el riesgo de las exploraciones novelescas está (para mí, al menos) en que éste parece ser el proceso que me corresponde intentar siempre que me vea en la situación de escribir historias extensas. Para bien o para mal, no soy escritor de los que pueden hacer un plan previo y ceñirse a él, como para iluminar un camino recto y bien trazado, sino de los que deben lanzarse de cabeza en lo oscuro, a ver qué hay.

EL ORDEN PERDIDO

GUILLERMO FADANELLI

Existen zonas de ambigüedad en los terrenos del arte que permiten ensayar definiciones y acciones aleatorias y extravagantes acerca del arte mismo. El arte *es* lo que *es* y acerca de ello se ofrecen diversas razones: el arte es una tradición o un concepto, una arqueología o una suma de errores consecutivos, un método o una ilusión. De cualquier forma, ha sido corriente, durante el siglo que acaba de marcharse, declararle la guerra al *todo* y poner en entredicho los géneros literarios: guerra contra el concepto de unidad o de universo que intenta contener o explicar a la totalidad de sus habitantes. En un ensayo cuyos planes no contemplaban el envejecimiento, Jean-François Lyotard escribió que vivimos un momento en que el escritor y el artista pueden trabajar sin reglas premeditadas: libres de las correcciones que la tradición se apresura a imponerles. Hay que dar testimonio de lo impresentable —exclamaba el francés en *La posmodernidad (explicada a los niños)*—, es decir: noticias de aquello que se crea a las orillas del género.

Quise comenzar a la manera abstracta o teórica lo que en realidad es el testimonio de una experiencia personal. Lo hice así porque la idea de una absolución o eclosión de los géneros me convence y, además, me conviene. “A quien sufre con lo extremo

le conviene lo extremo”, ha hecho exclamar Hölderlin a su célebre personaje, Hyperion. Cuando comienzo a escribir un relato tengo la noción de que todo lo que será escrito es sólo la reiteración del comienzo: un movimiento imperceptible que anhela la presencia de un rumbo para convertirse en una obra concreta. El rumbo que se tome carece de importancia, ya que lo único que trasciende es el ponerse en camino hacia la muerte. Quiero decir: culminar en un punto que pueda considerarse una meta o una estación intermedia de un final que nunca tendrá lugar. Si es un cuento, o una novela breve o extensa, tal definición se dará *a posteriori* cuando la obra sea ya un hecho. El escritor termina allí su tarea para dejar que los lectores le den vida a esa cosa muerta o terminada.

La descripción esencial de una novela breve —o corta— sería el relato estético de su contenido: la expresión acerca de su calidad y de la emoción que causa o puede causar en la sensibilidad del lector. También podría describirse o valorarse por su continuidad y papel dentro de la historia de una tradición. O por ser solamente una buena metáfora. O haciendo énfasis en el desarrollo de sus personajes; o en la longitud de la trama; o simplemente en el número de sus páginas. Y no obstante la diversidad de opciones, yo me inclinaría por *definir* la novela breve como un relato que no va más allá de cierta extensión y que se puede comprender como *un mundo en sí mismo*. La extensión no se mide nada más tomando en cuenta el número de páginas de un relato, sino por la evidencia de su sencillez. *La leyenda del santo bebedor* o *El viejo y el mar* son novelas breves que no dejan lugar a dudas de su posición en el universo literario. Un ebrio que transita su última vereda, o un anciano que se esfuerza en mantener las duras tareas de su oficio, son temas que no te exigen el espacio de una catedral: se conforman con ser planteados brevemente desde la maestría del oficio.

A pesar de que he escrito un par de novelas cortas pienso que, si se quiere llegar a buen puerto, la obra debe ser víctima de una inspiración repentina o de una madurez consumada: o inspirado

o anciano. Ambas características se oponen, como es evidente, pese a que los viejos insistan en hablar de inspiración del alma en vez de conspiración de la edad. Confieso que se trata, el mío, de un prejuicio que disfruto a mis anchas. Si mis novelas poseen algún valor, éste es consecuencia de la mera intuición literaria o quizás de un talento no aprendido: algo así como un *tiene que ser*. Por lo demás, no quisiera quedarme en esa estación del tren y, en caso de tener la mala suerte de alcanzar la vejez, aspiro a poder escribir una novela breve a partir de la experiencia del oficio: desde una elemental sabiduría y no desde la erudición del experto. “Me he vuelto sabio a pesar de mí mismo”, dice el anciano personaje de *Una soledad demasiado ruidosa*, la breve obra maestra que acerca de la ancianidad y los libros escribiera Bohumil Hrabal. Si a la intuición nata le añades la experiencia de una vida que mereció ser vivida gracias a sus afortunadas lecturas, entonces es posible escribir una novela breve. Tal es mi caso, pero no es un dogma o ni siquiera una pasión documentada. *Los relámpagos de agosto*, mi novela predilecta de Jorge Ibar-güengoitia es muestra obvia de cómo la capacidad literaria de un escritor joven va acompañada de una vocación irónica y una destreza para volver sencillos y graciosos asuntos históricamente complejos: fue su primera novela y de ella no es posible obtener una conclusión atroz o edificante: el hecho cuya existencia nos sorprende carece de aristas bien definidas.

¿Qué necesita un escritor para desarrollar la vida o el temperamento de un personaje? Puede consumir muchas horas intentando describir una ficción que, por lo demás, siempre tendrá fisuras: no existe obra cerrada. O puede conformarse con un buen boceto, una sombra, la evocación de una vida cuya gravedad cae sobre el ánimo del lector. Yo me inclino por el segundo camino, pues así como no hay vida moral sin fisuras, tampoco es posible crear un personaje concreto e inmóvil. Lo que intento hacer es dar lugar a la atracción de un temperamento, a la puesta en escena de un ser que gracias a su carácter ficticio nos dé noticias de

que la imaginación humana no ha culminado. Fernando Pessoa, haciendo gala de su minucia poética e incisiva, lo escribió así: “ Toda la literatura consiste en un esfuerzo por hacer real la vida.” Poner en marcha la noción de un humor por medio de palabras requiere de atención más que de trabajo. No quiero despreciar las horas que un hombre consume en sus largas o agotadoras jornadas de trabajo. Pero más allá del esfuerzo mecánico que se necesita para crear una obra, es el poder de observación y la habilidad de atrapar a un fantasma literario lo que, desde mi punto de vista, supone una creatividad verdadera. Escribir de oídas, poner atención en las extravagancias de un personaje, tomar los atajos correctos y subjetivos, son formas propias de afirmar la libertad por medio de una novela breve.

Cuando escribí *La otra cara de Rock Hudson*, obra a la que, sin duda, puede considerársele una novela corta, no puse ninguna atención en el tiempo que me tomaría escribirla. Ni siquiera esa ordinaria ambición que posee casi todo escritor joven por ser publicado tuvo influencia en mí. La primera página se abrió como una ventana y tomé el paisaje de un suspiro: así, tan cursi como suena. Durante dos meses estuve atento a mi oído que a su vez escuchaba los pasos de mi obsesión. La consecuencia de aquellos sesenta días de escritura continua fue una novela que más bien parecía la secuencia de una suma premeditada de imágenes. Mis sentidos se reunieron sin que el tiempo real de la escritura cobrara ninguna relevancia. En cambio, cuando escribí *Educación a los topos*, me enfrenté a un suceso no esperado: la memoria se hizo presente de una forma absolutamente desordenada. Por lo tanto, debí esperar a que el orden se impusiera o que tomara las riendas de la escritura. Había que poner algunas pausas a la imaginación por el bien de una memoria que, al menos para mí, resultaba certera y fidedigna. Pasaron varios años antes de que esas páginas adquirieran cierto sentido o de que logran expresar el movimiento de una vida animal sin dirección alguna. Los topos representaban, en mi historia, animales ciegos que lograban sobrevivir

bajo tierra, mas apenas eran expuestos a la luz de la educación dejaban atrás su pericia nata para hacer túneles que se conectaran entre sí, vasos comunicantes, conversación en la oscuridad.

El camino sugerido por Lyotard al principio de este breve escrito es fundamental en la *teoría* de mi escritura. Creo que los hombres somos creadores natos de teorías aunque éstas no sean más que vagos indicios de un sendero que nos invita a seguir un camino. Me agrada pensar que poseo una teoría porque mis intuiciones o impulsos primarios detestan el orden impuesto. Y si se trata de ir en contra también de mis impulsos soy un experto en oponer resistencia. Lo hago así porque sé que tarde o temprano perderé la absurda batalla. Por ello mismo no podría definir el cuento breve como un género rígido: el cuento breve es el relato de una limitación y su puesta en página es en verdad lo único que importa. Prefiero escribir decenas de hojas hasta encontrar una historia, o un orden, y después buscar un lugar abstracto adecuado para la obra. Me rehúso a escribir una novela breve como parte de un plan premeditado. Las explicaciones y los géneros literarios, en mi opinión, tocan a la puerta una vez que la muerte ha hecho su aparición y la obra se encuentra ya en manos de los lectores.

Una digresión más: varias obras del escritor judío, Saul Bellow, las cuales han sido consideradas cuentos y han formado parte de antologías dedicadas a promover este género son, desde mi punto de vista, novelas breves (*El contacto Bella Rosa*; *¿Qué tal día has pasado?*; y otros más). No son parte de su producción más edificante, pero son una muestra de la ambigüedad y titubeo de los géneros en la actualidad. No obstante la época, arriesgaré a decir que las lecturas que me formaron fueron sustancialmente *novelas breves*. Tales obras son numerosas y diversas, pero tienen en común la sencillez con la que logran concentrar un plano del mundo en unas cuantas páginas. Carece de importancia cómo se presenta o expresa su sabiduría: pueden ser complejas, como *Elsinore*, de Salvador Elizondo, o vocacionales y en apariencia rudimentarias

como algunas obras de Ricardo Garibay, pero ninguna de ellas necesitó de un gran edificio para instalarse y vivir dentro de él por tantos años. En lo que a mí respecta, continuaré mi caminar hacia el silencio en busca de una obra sencilla e inesperada que se adapte al lugar común de la novela breve y que, sin embargo, posea la gravedad de la nada, el peso de una sombra: un *algo* que se aproxime a la sabiduría que trae consigo la muerte.

PREMISAS (INVOLUNTARIAS) DE LA NOVELA CORTA

CARMEN BOULLOSA

1. En la novela corta, el blanco que persigue la flecha (narrativa) es vaho, es aliento, es humo.
2. Obtener la meta y sostenerla sólida es la meta de la novela corta. Todo lo demás puede caer, desmoronarse. Sólo de su materia podría sujetarse.
3. El blanco que persigue la flecha narrativa parpadea. El camino hacia éste debe ser preciso, fanático en el grado de obsesión por su ruta. Por no perderla puede atropellarlo todo.
4. El aliento perseguido es sosa cáustica. La trama está siempre en peligro. Es la kamikaze que se lanza contra el veneno.
5. La novela corta, como el poema, es la huella digital más que otra cosa. La huella: no los datos duros del documento identificatorio.
6. La novela corta escapa a los deberes de la tensión narrativa del cuento y a las impresiones “totales” del texto extenso. Está obligada a una tensión de orden *naturalmente* sobrenatural (así realista, intrínsecamente mágico, surreal). El orden psicológico, si es de índole perturbada, puede cumplir perfecto la función. Por esto, el tiempo se altera en la novela corta. (Los días son de tres horas en la novela corta, o de minutos: de lo que no corresponde a la demanda “natural” del

giro terrestre. La novela corta es lunar, en el sentido metafórico: no es de este mundo).

7. Novela corta: bastarda del poema y el ensayo, en *menage-a-troi* con el cuento, que a su vez copula frenética con una forma de lamentación funeraria —no como las plañideras pagadas, lloronas a sueldo: el lamento espontáneo de la viuda, de la madre o del niño que se queda sin hermano mayor... Es el género bastardo, ilegítimo y de mala cuna. (En la novela corta, lo frenético puede rayar lo zen).

En la novela corta, la lógica no es matemática. Un número cualquiera (si es de la suerte, mala o buena, como el siete) en la cuenta puede repetirse arbitrario.

La novela corta, la llamada “novella”, está obligada a un tartamudeo mudo —reflejado en la ortografía de su nombre, “no-ve-l-l-a”—, es un tartamudeo impronunciado, un entrecorte repetido en dos consonantes: tartamudear indecible.

8. La novela corta es como la trapecista que ha sido entrenada para perpetrar un salto específico y es obligada (sin previsión, sin tiempo de preparación) a cambiarlo. Estas trapecistas son las más virtuosas, y mortales, sus artes ocurren por forzada, contra los músculos, luchando por la sobrevivencia.
9. Entre un trapecio y el otro, entre dos aparentes imposibles: la novela corta, la de consonante larga: la novella.
10. El diez es el punto clave: la novela corta puede y debe cuando lo requiera desmentir los nueve puntos anteriores, siempre y cuando no los reponga por otros y menos aún por un molde. Yo, Carmen Boullosa, me apego a los nueve primeros, negándome al derecho que podría tener de ejercer el décimo en el que incluyo esta renuncia.

¿Y LA NOVELA CORTA QUÉ?

ALINE PETTERSSON

Lo que importa, en términos de la significación, es el mundo de acción humana que toda narración proyecta.

LUZ AURORA PIMENTEL

Reflexionar sobre las características que envuelven la novela corta me puso frente a la mayoría de mis libros de ficción. En realidad, no me había percatado bien de que estos libros de pocas páginas no alcanzan la categoría de novela. Son novelas cortas y, aunque no soy académica, sí soy muy curiosa para asomarme a la palabra que sale de la imaginación creativa como también la de quienes la estudian desde otro ángulo, el ángulo de la investigación literaria.

Siempre he respondido a la pregunta sobre mi manera de escribir que mi aliento es breve, que me vacío en una sentada de muy escasas páginas y que debo esperar —como si se llenara una fuentecita vacía— para volver a ello, cosa que puede ser pasadas algunas horas o probablemente hasta el otro día. Y no es que no sepa lo que quiero desarrollar, sino que el camino se me nubla, huyen de mí las palabras y huye también la claridad sintáctica y semántica de lo que deseo narrar.

En un ensayo muy comentado, “El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento” (1987), Ricardo Piglia se refiere a que en

el cuento hay dos historias, la evidente y la oculta. “La historia secreta se cuenta con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión”. Y apropiándome, pero es probable que desvirtuándolo, eso hago yo al escribir una novela, una novela corta. Entonces se me ocurre pensar que es, en mi caso, un mestizaje entre dos géneros.

Decir que el cuento se apoya en la alusión y la novela en la descripción no agrega nada; sin embargo mientras Borges con frecuencia lleva, en sus textos, a poner a la vista problemas abstractos muchas veces sin solución y encarnados en personajes a menudo esquemáticos, los problemas que propone Alice Munro, en los suyos, desde este lado de la condición humana, plantean un desarrollo mayor en los rasgos de los protagonistas. Y me parece que se acercan más a los de la novela breve, aunque los problemas puedan en ocasiones, quedar igualmente sin solución narrativa.

La importancia de la novela realista del siglo XIX se prolongó al XX y al XXI, Balzac y Vargas Llosa serían claros ejemplos. En ésta se pretende ofrecer al lector el mosaico de una sociedad lo más completo que lo permita la narración. Pienso que es otra la búsqueda en una novela corta. En ese sentido, creo asimismo que ésta se aproxima al cuento que, en su síntesis, pretende irradiarse más allá de su extensión en la reminiscencia lectora. Así crece y se prodiga. Cito de nuevo a Luz Aurora Pimentel, de *El relato en perspectiva* (1998): “Los sucesos diegéticos tienen una duración que depende finalmente del espacio para ellos destinado en el texto narrativo; dicho de otra manera, el espacio temporal que vive el lector depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso”.

Bueno, creo que ésa es una diferencia grande con la novela extensa, la breve se intensifica, tanto en lo condensado de la exposición, cuanto en la manera de organizar el texto o en la elección de las palabras mismas. Qué se dice, qué se sugiere, qué se da quizá por sentado. Mientras la novela, propiamente dicha, suele inclinarse por una exposición horizontal, la corta busca la verticalidad. Apoyándome en mi novela corta *La noche de las hormigas*, el

personaje acaba de ser asaltado: “Sólo tengo media hora. Pero la media hora de ellos [los asaltantes] es hasta que el policía de la tienda ponga candados en las puertas. La mía es hasta el final, pero mi final. No, no tiene media hora. Sólo unos minutos antes de que sea demasiado tarde”. Y en esos minutos transcurre el recuento de los hitos de su vida y, paralelamente, el deshilvanarse de sus pensamientos con la agonía. Menos palabras, menos sucesos, más hondura en menor número de elementos, incluyendo la cantidad misma de personajes en escena. No se trata de abarcar el cosmos de *La guerra y la paz* sino de asomarse a algún habitante como en *La muerte de Iván Ilich*. Tolstoi cierra su lente panorámica para escarbar en el protagonista las opiniones que la enfermedad y conciencia de su próximo fin le suscitan a éste y a quienes lo rodean.

Desde mi niñez y temprana adolescencia soñé con escribir novelas, inicié más de una que bastante pronto abandoné hasta caer en un nuevo intento fallido. Y si bien entonces leí a Poe, nunca me pasó por la cabeza escribir cuentos. Salgari, Twain y Dickens eran por ese lejano entonces mis guías y yo estaba más que decidida a asomarme a la novela. Aún conservo un cuaderno con apuntes muy viejos de aquel tiempo y, al ver el escaso número de páginas que ocupa la fracción de la historia que llegué a escribir, estoy segura que, de haber yo perseverado, habría sido otra novela corta.

Acaso en esta época la novela breve pueda resultar más atractiva. Las largas noches del invierno obligaban al encierro y a la lectura prolija, ahora no es que en ciertas regiones del mundo las noches sean menos largas o frías, es sólo que la vida ha cambiado, la atención se ha fragmentado en distractores en continua transformación y la capacidad receptiva es menos prolongada. Sin embargo, algunos lectores eligen *bestsellers* de muchas páginas que los entretienen un buen rato. Hay autores, como es mi caso, que escriben y desechan y recuperan y vuelven a desechar palabras y anécdotas, escarban y cubren, en suelos más reduci-

dos, horadaciones por las que querrían llegar inútilmente hasta el fondo. Es obvio, desde luego, que el número de páginas no es indicativo de mayor o menor calidad. Sólo se trata de una de las posibles diferencias entre una novela y una novela corta.

Vuelvo a mi proceso personal, por ejemplo, me llega la idea de explorar en la escritura si es posible tener una comunicación casi total con el Otro. Eso, para mí, sería el conflicto, la historia oculta, que es aludida en el comportamiento, digamos, de dos personajes. El asunto no va a dejarme en paz hasta que decida si va a tratarse de una pareja, de dos amigos, de padre e hijo. Sé que mi historia oculta (el peso de la incomunicación) puede encarnarse en ellos o en otros similares. Tampoco me interesa en absoluto escribir una novela de tesis. Simplemente me gustaría recoger y destilar mis observaciones, mis sensaciones, mis reflexiones y tratar de que personajes y eventos se desarrollen en un *tempo* adecuado que permita darle fuerza a la historia y cuidar que no se vuelva monotemática, que ofrezca una tensión narrativa adecuada con ciertas digresiones. Sin embargo, el caso es que la monotemática no va a ser la novela, sino yo misma, que con cada una de las relecturas, mi texto se va empequeñeciendo, las palabras desaparecen —antes borradas por la goma o el corrector— ahora por un mero teclazo, y lo mismo puede suceder con párrafos y páginas. Me lleno de la urgencia de prescindir de lo superfluo. Si Valéry apuntaba que un texto no se termina sino que se abandona, yo procuro, con muchos esfuerzos, en algún momento dejar el mío en paz para no quedarme otra vez con una superficie perfectamente en blanco. Aunque hoy, por fortuna, ese castigo que emula el castigo horrendo de Sísifo quizá sea algo menos relevante para el planeta, ya que los árboles siguen inalterados en su proceso vital; del calentamiento terráqueo, del que el pobre Sísifo no es culpable, mejor no hablo.

Creo que en la novela de poca extensión se suele encontrar con frecuencia gran calidad; un racimo de nombres se me viene a la cabeza: *El gran Gastby* de F. Scott Fitzgerald, *El viejo y el mar*

de Ernest Hemingway, *La amortajada* de María Luisa Bombal, *El túnel* de Ernesto Sábato, *Los adioses* de Juan Carlos Onetti. Tres ilustres escritores mexicanos publicaron sendos libros que no tienen entre sus genes el del envejecimiento: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Aura* de Carlos Fuentes y *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco. De esta lista, que aquí detengo antes de que siga creciendo más y más, pienso que es la de Rulfo la que reúne el número mayor de voces que construyen fantasmalmente a Comala y al cacique Pedro Páramo dándoles forma antes de que se desmoronen como un montón de piedras. Siempre va a impresionarme la complejidad de este panorama, la polifonía de este coro.

Por su parte, la novela breve de Pacheco se ocupa del aprendizaje, no sólo sentimental, sino, de alguna manera, hoy casi arqueológico. La zona de la ciudad de México, tal y como la describió él, pronto no habrá ya nadie que así la recuerde. Sus lectores de ahora y más aún los de mañana descubrirán el eterno despertar del deseo púber pero, al mismo tiempo, atisbarán una urbe cuyas referencias se desvanecieron y que quizá ya no puedan siquiera reconocer.

La posibilidad que me han dado estas mínimas notas para poner en claro lo que pienso acerca de la novela corta, me lleva una vez más a mis razones y búsquedas. No, claro que las respuestas no pueden ser exactas como la de un problema algebraico. Ya dije que en mi adolescencia quise escribir emulando a Salgari y hacer yo una saga con aventuras de piratas; pero pocos años después entendí que lo que de veras me interesaba, y sigue interesándome, son esas grandes y nunca resueltas preguntas que el ser humano se formula a lo largo de la vida. La aventura interior. Así, los personajes que atraviesan mis libros son seres muy común y corrientes, seres tan común y corrientes como yo.

En las ocho novelas breves, que a la fecha he publicado, aunque puede aparecer la sombra de la muerte —finalmente la otra cara de la vida— sólo en dos de ellas es central y violenta. En

Sombra ella misma, el último día de la vida de Adelina Pardo, está el suicidio. En *La noche de las hormigas* son las horas de agonía de Alfonso Vigil asaltado en un parque. Sostengo que las capas interiores de las personas —de todas las personas— son como las capas geológicas: hay grietas, elevaciones, abismos, anfractuosidades que mucho me atrae investigar. También añado que quise, en la juventud, estudiar medicina empujada por un ansia grande de explorar al ser humano en toda la variedad de tejidos que lo conforman. No lo hice y, cuando me dediqué de lleno a la escritura, seguí explorando los tejidos, aquí más bien del alma, aunque nunca están unos desvinculados de los otros.

Pienso que en muchas novelas breves las posibilidades de jugar con las posibilidades nunca comprendidas del tiempo son recurrentes, por ejemplo, *Aura* lo extiende, comprime, altera. Y las discrepancias entre la percepción subjetiva y el tiempo externo medido por los astros o por un instrumento permite explorar su dilatación. El largo y prolongado recuento de unos pocos días en *El viejo y el mar* mueve a una reflexión perpleja. No sé si *Farabeuf* de Salvador Elizondo pueda considerarse novela breve, el subtítulo es elocuente: “Crónica de un instante”, pero, en cambio, sí lo es *Elsinore* aunque aquí el recuerdo del despertar de la adolescencia se lleva a cabo en orden cronológico.

En cuanto a mis libros, el primero, *Círculos*, transcurre de que amanece a que anochece un día martes y *Los colores ocultos* va a suceder entre el abrir y cerrar la puerta. Para mí ha sido siempre importante explorar las inconsecuencias del tiempo, de afuera y de adentro, creo que este tópico puede quedar muy bien arropado dentro de una novela de pequeña extensión. Lo reducido de su tamaño, de interesarse el escritor por explorar en el desequilibrio temporal de afuera y adentro, llevará inevitablemente al lector hasta su propio desajuste, es decir, a sus sensaciones personales, las que ha experimentado y experimenta a lo largo de la vida. Y me atrevo a decir, también, que en uno de los autores que más admiro, Marcel Proust, la recuperación del tiempo

se vuelve sumamente narrativa, pormenorizada, y, al cabo de las muchas páginas sobre los momentos alzados de algún momento, quien lee puede gozar mucho la obra, pero es muy probable que ya no lo tenga presente, parafraseando a Salvador Elizondo, que se trata de la crónica de casi un instante.

Me parece que la novela corta ofrece una invitación poderosa para asomarse al abismo, al tensar el relato prescindiendo, lo más posible, de formas descriptivas que lo prolonguen. Quizá, tantos siglos atrás, Baltasar Gracián podría haber estado de acuerdo en lo breve de la novela breve. Si bien ha sido el cuento al que se compara y aproxima a la pulsión poética, en mi opinión, también la novela corta puede compartir (con cierta laxitud) dicha mirada. El poema busca tensar al máximo la elección de imágenes, de palabras que van a conformarlo. No puede debilitarse el rigor porque se frustra el poema. Y aunque en cualquier tipo de escritura es preciso el cuidado con lo que se dice o se alude, la cadencia de la prosa, el evitar ripios, cacofonías, redundancias, en una novela breve, que ha sido despojada de lo no esencial, lo bien que esté dispuesto el relato, la profundidad a que pueda llegarse y la elección rigurosa del lenguaje son necesarios para su cabal factura.

Si la destilación separa por ebullición los componentes de un líquido, la destilación en la escritura separa, asimismo, bajo el ardiente ejercicio del flujo creador, los elementos innecesarios que van a lastrarla. Permanece lo que es fundamental y que sustenta la novela corta. Todo lo que ahí se ha condensado es imprescindible. Y no cabe nada más.

EN EL MEDIO DEL CAMINO: ALGUNAS PISTAS PERSONALES SOBRE LA NOVELA CORTA

EDUARDO RAMOS-IZQUIERDO

INTROITO

Sí, efectivamente, se trata de esos textos de ficción que oscilarían entre la fotografía y la película, entre el nocaut y la decisión por puntos (recordando con libertad a Julio Cortázar), entre lo breve e intenso con la amante y lo diluido con la esposa (y de igual manera a Gabriel García Márquez). Sí, las siguientes líneas proponen una reflexión sobre esos textos —de esa tan particular forma genérica: la *novela corta*—¹ que parte de mi experiencia como autor de ficción.

Algunas ideas que desarrollaré en las páginas siguientes ya fueron esbozadas en un ensayo, *Archipiélago en línea*, escrito en 2011 como introducción a la edición italiana de *En la zona prohibida*.² En dicho texto, inédito en español, propongo diecinueve “islas” de extensión variable en las que intento expresar los trazos más importantes de una poética personal.

¹ Hablar de novela corta es de entrada aceptar de lleno lo genérico. A lo largo de estas páginas precisaré mis percepciones personales de la noción de género y de este caso en particular.

² “Come un arcipelago”. Loris Tassi, traducción. *Nella zona proibita*. Salerno: Edizioni Arcoiris, 2012: 5-14.

Expondré pues, en un montaje fragmentario, una serie de propuestas ante todo subjetivas y lúdicas que preveo de entrada, abiertas y refutables; es decir, perfectibles. Señalo también la complementariedad de dos niveles: uno autorial que implica lo empírico en el empleo de artificios y técnicas narrativas con otro más general y de índole crítica.

LEER PARA DESPUÉS ESCRIBIR

Tengo la convicción de que escribimos porque escuchamos y vivimos; también y, quizá sobre todo, porque leemos. ¿Por qué limitar o privilegiar alguna vertiente? Todas pueden ser creativas. Lectores convertidos en escritores: actores de la escritura.

Si en mis lecturas infantiles me nutrí con las páginas de una enciclopedia de la fábula, de las *Mil y una noches* y de relatos³ mitológicos, recuerdo muy bien que antes de cumplir los quince años, descubrí la plenitud de la literatura mexicana gracias a la voz vivaz de un maestro peninsular que me motivó a leer los poemas de Sor Juana y la obra de Juan Rulfo. Nunca olvidaré que empecé la lectura de *Pedro Páramo* a principios de una tarde y no pude abandonarla hasta haberla concluido por la noche. La novela me intrigó; no entendí muchos de sus significados, pero sí su *sentido*. Esa novela, el *Quijote* y *Rayuela*, han sido las novelas en español que más he releído a lo largo de mi vida.

Un par de años después, al terminar la preparatoria, en los largos meses de espera de la inscripción en la UNAM, comencé a leer todas las noches hasta la madrugada. Durante un tiempo, decidí que mis lecturas fueran principalmente obras que podía empezar y concluir en la misma noche: piezas de teatro (primero los autores del Siglo de Oro y más tarde, desde los clásicos griegos hasta

³ Múltiples pueden ser los usos y los significados del término relato. Lo emplearé a lo largo del texto con una acepción general que englobe cualquier forma en prosa de ficción.

la obra de Ibsen); cuentos (de varios autores, pero sobre todo los volúmenes completos de Poe y Maupassant); y, en especial, lo que me parece una variante canónica de la novela corta: las *Novelas ejemplares*. Si un poco más tarde recorrí, quizá de manera irresponsable, la *Comedia* dantesca en una versión en prosa, no abandonaré mi pasión por la narrativa breve (*El Decamerón*), otro de los volúmenes que recuerdo de manera entrañable. Un poco después, descubrí la lúcida e inagotable prosa de Voltaire. En estas lecturas creo poder rastrear una atracción y una fidelidad al cuento y a la novela corta, que mantengo hasta la fecha.

ALGUNOS RASGOS DE UNA POÉTICA PERSONAL

Ignoro si lo habré conseguido —el lector es siempre el que mejor lo sabe—, pero he buscado en mi escritura de creación una característica primordial: la densidad. Ésta, sin oponerse a la levedad, incita a una escritura de lo concentrado y de lo implícito. Es decir, a un principio de selección, de economía y de tensión en el lenguaje: escritura en donde nada sobre.

Otro aspecto que me ha parecido fundamental es el de cuidar la *lógica* de todo relato de ficción, es decir, el orden y el encadenamiento de sus acciones.

Un artificio —no único, pero sí apreciado—, ha consistido en privilegiar el valor del enigma como incentivo de la curiosidad y terminar con un final sorpresa eficaz. Otra variante opuesta, también meritoria, es aquella que, a pesar de anunciar el final desde el principio del relato, destaca la o las sorpresas que se encadenan a lo largo de la trama para llegar a ese final.

Considero al íncipit de un relato como uno de sus momentos principales en donde es preciso intensificar sus valores de anuncio y líneas de desarrollo de la historia. En mi caso personal, en esas primeras palabras nunca he seguido una regla fija: en ocasiones ya conozco el final del relato, en otras, voy descubriendo —paso a

paso, como el narrador y los personajes— el avance de la historia y la que será su inevitable conclusión. Ésta puede llegar a un final único y asertivo, que tiene que ser el mejor posible; o, también, a esos otros finales suspendidos, interrumpidos o cíclicos que incitan a la pluralidad de las lecturas.

DE ENTRE LOS EJERCICIOS DE FICCIÓN

He publicado hasta la fecha cuatro volúmenes de prosa de ficción en donde aparecen narraciones de diferentes extensiones y géneros: *Los años vacíos* (2002), *La dama sombría* (2003), *La voz del mar* (2006) y *En la zona prohibida* (2006). Si para este último definiendo su particularidad de novela corta de naturaleza fantástico-policíaca, del volumen del 2002 me intereso hoy en cuatro relatos (“Los años vacíos”, “María Sofía”, “Un asunto de familia” y “La mirada en la sombra”), cuya extensión los situaría en ese territorio incierto entre el cuento y la novela. En particular, cotejando en mi archivo mis versiones dactilografiadas, corroboro que “Los años vacíos” posee una extensión de apenas una página menos que la de *En la zona prohibida*.

Cuando apareció el volumen de *Los años vacíos*, un amigo escritor, Daniel, con toda su franqueza, me reprochó la extensión del libro e insistió en que debería haber guardado el relato homónimo para publicarlo de manera individual. Me di cuenta entonces de un aspecto contextual y editorial importante de una novela corta, el de su aislamiento en un volumen propio que constituye su primer señalamiento genérico-editorial. Cuatro años después publiqué en un volumen individual *En la zona prohibida*.

En las páginas a continuación, no se presenta una exégesis de estos relatos de varia invención —que le corresponde más a un eventual lector crítico que al propio autor— sino, a partir de ellos, esbozo algunas posibles pistas de reflexión sobre la novela corta.

Tanto para *En la zona prohibida* (37, 18079) como para “Los años vacíos” (36, 17869)⁴ —relatos que ingenuamente preveía al principio como cuentos—, sus tramas fueron creciendo de manera inevitable hasta que se convirtieron en lo que veo hoy como dos ejemplos de novela corta.

En el primero distingo dos factores principales: el juego de reflejos y repeticiones de los diversos dobles; y la importancia que fue cobrando el personaje del detective y de su vida misma, que se contraponen a la del protagonista Molina. Para éste preveía, desde un principio, la necesidad de su muerte de acuerdo con una lógica de la duplicidad o reflejo, pero ignoraba cuándo; desconocía también si habría otras posibles muertes o no, dado que el relato potencia también las relaciones de otros dobles. Por otra parte, fueron apareciendo, conforme el texto avanzaba, los diversos niveles de narración y los efectos de *mise en abyme* y de metaficción.

En “Los años vacíos”, la atracción y la rivalidad de la pareja de protagonistas exigió un desarrollo de sus biografías y de las etapas de su relación que fuera capaz de mostrar diversos matices para alimentar una tensión. Intenté mostrar la progresión de una historia en la que se enfrentan algunos aspectos, entre otros posibles, de lo femenino y lo masculino, lo profesional y lo amoroso, lo refinado y lo vulgar, hasta que al final del texto surge de pronto lo vocacional. Me fue claro desde un principio la separación de la pareja; veía el motivo inicial: la rivalidad. Lo que ignoraba y fui descubriendo, conforme avanzaba la trama, fueron las causas y las situaciones emotivas concretas, en una dinámica de encuentro y desencuentro, que motivaron el alejamiento.

⁴ El código de esta pareja de cifras, que se mantendrá a lo largo del presente artículo, señala el número de páginas de la versión dactilografiada (A4, Times New Roman 12, márgenes de 2.5, interlínea de 1.5) y el número de palabras que de manera automática el software nos obsequia en la actualidad.

La experiencia de escritura de estos dos textos me permitió ver con más claridad que no existe en mi ficción una voluntad programática en lo genérico, sino una libertad en la que el texto va avanzando de manera natural, siguiendo el camino propio de sus personajes cuyos comportamientos y decisiones se vuelven las de ellos mismos. El relato vislumbrado en un principio como cuento que crece hacia la novela corta.

Es un hecho que los relatos anteriores me exigieron un relativamente largo periodo de escritura, no así los otros tres que también he elegido para estas líneas y fueron también iniciados en un principio como cuentos.

La trama de “María Sofía” (21, 10047) relata la intensa historia de amor del narrador con la protagonista cuyo nombre da el título al relato. A pesar de la presencia de un gran número de personajes y de varios espacios parisinos y de provincia, la historia se centra principalmente en María Sofía, un personaje atractivo y profundo que me exigió la descripción de su pasado, de sus cualidades y en particular de lo mágico, su rasgo distintivo, que motiva la fascinación del narrador. El artificio genérico de la carta me permite matizar y prolongar el final.

En cuanto a “Un asunto de familia” (21, 9732), comparte algunos elementos de naturaleza mágica con el relato anterior, me parece que refleja una mirada bastante más álgida de parte de un narrador cuya identidad tardamos en descubrir. Es un texto capaz de integrar varias ambientaciones alrededor de la protagonista. Lo concebí como una libre reescritura en los tiempos contemporáneos del entrecruzamiento de varios mitos y de los avatares de sus respectivos protagonistas: Tristán e Isolda, Ulises y Don Juan, entre otros. En la solución creo percibir una voluntad de castigo y de venganza al mismo tiempo.

Por último, “La mirada en la sombra” (17, 8314) es uno de mis relatos más lineales en donde desde un principio ya conocía el desenlace. Su tema presenta la crisis de un personaje que, con esa angustia tan generalizada en nuestro tiempo, un día lo pierde

todo: su trabajo, su nivel de vida, su mujer y sus relaciones. Así, se esconde en una gris rutina hasta la noche cuando descubre al par de jovencitas que habitan en el edificio de enfrente. A partir de ese instante, su vida se organizará en función de ellas. Su actitud de *voyeur sui generis* lo llevará a darles sus nombres, a deducir-construir sus vidas a partir de la libre interpretación de detalles y a filmar de manera obsesiva sus existencias cotidianas.

A continuación expongo algunos elementos sintéticos de los relatos anteriores.⁵

En cuanto a su estructura, salvo “La mirada”, el relato más breve, todos los demás están subdivididos en partes: “Los años” en dieciséis, *En la zona* y “María Sofía” en cinco, “Un asunto” en cuatro. Estas partes señalan interrupciones, que más que rupturas son pausas, tiempos de respiración, cadencias de lectura. Por otra parte, a diferencia de sus aláteres, en “La mirada” no hay elementos episódicos. Por último, la extensión no implica la inexistencia de momentos de tensión en la novela corta.

En lo que concierne al tratamiento de los personajes, en “La mirada” se sigue de manera ininterrumpida a lo largo del texto al protagonista y los otros pocos personajes episódicos, aparecen en función de él. En “María Sofía”, entre bastantes personajes, el narrador es protagonista, pero el personaje de María Sofía resulta el principal y el que motiva toda la historia. En cuanto a *En la zona*, la trama gira en un principio alrededor del protagonista Molina (que a su vez produce “dobles”), pero a medio texto comienza a cobrar mayor importancia el detective; así, la ponderación y la funcionalidad de estos permitirá el desarrollo de los personajes femeninos correspondientes (Tiphaine y Agathe), parejas de los anteriores. En “Los años”, señalo el predominio del par de personajes de la pareja a través de un contrapunto que atraviesa todo el relato. Por último, en “Un asunto”, el personaje de Isela será precisamente

⁵ Por cuestiones de brevedad y legibilidad, referiré mis textos con las palabras iniciales de sus títulos.

ese “asunto de familia” que motivará las variadas y sucesivas relaciones de todos los personajes masculinos con ella.

Por lo que respecta a los finales, si en los cinco textos hay un elemento sorpresivo en la conclusión, en cuatro de ellos —*En la zona*, “Los años”, “María Sofía” y “Un asunto”— el acto relevante final del protagonista, el mutis o la muerte, no coincide con el final del relato; en realidad, una coda textual es la que lo cierra. No así en “La mirada”, en donde toda la trama fue construida de manera lineal en función de un final preciso.

Los anteriores elementos de síntesis en el corpus escogido, me permite distinguir que la extensión mayor, el tratamiento de la estructura, la tensión, los personajes y los recursos de conclusión, permiten señalar tanto a *En la zona* y “Los años” como a “María Sofía” y “Un asunto” (estos dos menos extensos que los anteriores), como ejemplos de novela corta frente a “La mirada” que resulta un cuento largo.

UN FLASH-BACK PERSONAL

En *Archipiélago en línea* expuse algunos aspectos de una poética personal de mi prosa de ficción que me siguen pareciendo válidos.

En cuanto a la esencia de la novela corta: “Su espacio genérico se sitúa entre dos fronteras principales, la del cuento y la de la novela: por un lado la concentración y la síntesis; por el otro, el despliegue y el desarrollo. Obras flexibles y fluctuantes que se exhiben en una zona intermedia”.

Y complementaba: “Si el cuento exige el rigor en la tensión y en el cuidado de detalles dada su brevedad, en la novela corta se permite el desarrollo sin renunciar del todo al rigor de la tensión”.

Por último, a través de una imagen explicitaba un aspecto evolutivo que me sigue pareciendo esencial en la estructura y composición de la ficción: “Uno siempre planta semillas verbales

al principio de todo relato para que más tarde crezcan y se ramifiquen. Ya en función de sus ramificaciones se precisará el espacio genérico-literario”.

UNA INCURSIÓN EN LA PLURALIDAD DE LA LECTURA

En 2005, en el “Epílogo” de *En la zona prohibida*, propuse: “Este relato, similar en su extensión a *Los años vacíos*, pertenece al género de la novela corta. Conjeturo que esta forma genérica, dada su longitud y traduciendo libremente algunos conceptos de la poética de Poe, posee la ventaja de poder ser leída de manera continua en un tiempo reducido. Quizás haya algún lector que ponga en práctica esta afirmación”.

En las líneas anteriores —inspirado por lo propuesto en *The Philosophy of Composition*:⁶ “If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression —for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed”— afirmo un criterio de genericidad de la novela corta asociado a la lectura. Ahora bien, quisiera hoy matizar la “manera continua” a la que aludo en dicho texto. Veo la necesidad de distinguir entre la lectura *ininterrumpida* (más factible en la lectura de cuentos breves) de otra, la lectura *en una sesión* (me parece mejor que en *una sentada*) que no es estrictamente continua, pero sí capaz de privilegiar el contacto y la atención del lector con el texto en el espacio de un “tiempo reducido”, quizá de un par de horas.

⁶ Recordemos la *princeps*: Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition” (A), *Graham’s Magazine*, XXVIII, 4 (April 1846), 28: 163-7. Consultable también en Internet: <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>. Web. 10 jun 2014. “Si una obra literaria es demasiado extensa para ser leída en una sola sesión, debemos resignarnos a quedar privados del efecto, inmensamente importante, de la unidad de impresión; porque cuando son necesarias dos sesiones se interponen entre ellas los asuntos del mundo, y todo lo que denominamos la totalidad se destruye” (Traducción del autor).

Hablar de lectura es hablar de una práctica concreta en el tiempo y con ritmos distintos; es también hablar de diferentes recepciones de formatos, contenidos o estilos. Todos leemos de manera distinta por nuestra cultura y nuestra capacidad de concentración. Ahora bien, no es lo mismo leer un texto aireado que uno denso, y quince páginas de Lezama no se leen de la misma manera y en el mismo tiempo que quince páginas de X (el lector escoja con toda libertad a algún autor de nuestro *boom...*). ¿Qué tanto es útil el tiempo de lectura como criterio genérico? No me parece impertinente. ¿Existe un límite preciso de la posibilidad de lectura de una sesión? Todo conferencista sabe que la lectura pausada y en voz alta de una cuartilla dura tres minutos. Quizá este hecho permita un criterio práctico de cálculo de una duración.

LO GENÉRICO VÍA PEROGRULLO

La apelación genérica *novela corta* insiste en un término de naturaleza cuantitativa, lo que en primera instancia implica la consideración de la extensión y en particular en el número de páginas publicadas. Al aspecto personal de creación del autor, se le relaciona otra cuestión de tipo editorial e inclusive tipográfico-espacial. A todo editor, por razones comerciales, se le plantea la cuestión de cómo publicar de manera individual ese ente considerado o llamado “novela corta”. Así pues tendrá la tentación (o la obligación) de ajustar el texto conforme a un determinado número de páginas y de grosor del volumen en función del tamaño de la caja, de las fuentes y de la interlínea. Ajustar, en más de una ocasión, significa estirar, agrandar el texto. Todo esto me parece que puede predisponer al lector de manera consciente o inconsciente en el efecto de percepción genérica del texto.

BREVE PARÉNTESIS QUIZÁ OPORTUNO: LOS LÍMITES DE LAS CATEGORÍAS O TIPIFICACIONES

Todo análisis solicita la elección y el uso de categorías del pensamiento. En el discurso de las humanidades, hay algunas particularmente útiles: lo abierto y lo cerrado; lo horizontal y lo vertical, formas de delimitación de lo *espacial*. Parejas dialécticas que nos ayudan a distinguir, a comparar, a definir un *espacio conceptual*. En el dominio de la creación y de la crítica literaria, que dista mucho del de las ciencias exactas, la posibilidad de evaluación y la funcionalidad de estas categorías me parece ciertamente relativa; más que asertiva, aproximativa.

En la caracterización genérica de la novela corta, las categorías anteriores resultan también parejas útiles; inclusive podríamos añadir las de tensión y distensión, lineal y plurilineal, por ejemplo. Ahora bien, si comenzando con la hipótesis de que por un lado, el cuento es cerrado, vertical, lineal y con tensión y, por el otro, la novela es abierta, horizontal, plurilineal y distendida, entonces ¿cómo es la novela corta? Estará situada (¿condenada?) en el espacio conceptual de lo “ni X ni Y”, con la conectividad lógico-formal de la *negación conjunta* o *repulsión*.⁷ Por último, en el empleo de estas categorías, ¿qué tanto no resulta más conveniente (o prudente) evitar el rotundo “es” y privilegiar el “tiende a ser”?

DE LAS INCERTIDUMBRES DE LAS APELACIONES

Circulan en el ámbito de los estudios literarios otras apelaciones de la “novela corta” con algún uso y validez: la novela breve, la noveleta, la *nouvelle*, esta última en francés. Ahora bien, este término en la crítica francesa se opone a *conte*, aunque puede aludir

⁷ Recordemos otros operadores: negación (no), conjunción (y), disyunción (o).

a ejemplos de ambos. En italiano, existe *novella* —aplicado a la prosa de Boccaccio, el gran maestro del *trecento* o a la de Firenzuola— pero muy relacionado con el *racconto*, una apelación más amplia. De igual manera, en el ámbito anglosajón aparecen los términos propuestos recientemente por la SCIENCE FICTION AND FANTASY WRITERS OF AMERICA (SFWA)⁸ como *novella* de mayor extensión que *novelette*, y ambas mayores que *short-story*. Por último, en la crítica alemana, el término *Novelle* es también asimilable al de novela corta y en su literatura podemos recordar joyas como las de Goethe (*Novelle*), Hoffmann (*Das Fräulein von Scuderi / La señorita de Scuderi*) o Mann (*Der Tod in Venedig / Muerte en Venecia*). Como se puede observar, un elemento común une a las diversas lenguas y literaturas con respecto a las apelaciones de la novela corta: la plurivalencia semántica o si se prefiere la dificultad de exactitud...

DE CIFRAS Y PALABRAS

Acepte el lector estas líneas preventivas por el sacrilegio de describir en los párrafos siguientes algunas de las grandes obras de la literatura desde un punto de vista crasamente material: número de páginas y de palabras, de espacios y de tipografías.

Lo relativo a la medición tiene algo de tabú en lo creativo y en más de una ocasión puede incomodar en la lectura de lo crítico. Aunque, pensándolo bien, Darío contaba impecablemente los versos y Poe deduce que *The Raven*, su prototipo de poema extenso, debe tener 108 versos (después de haber descartado el número 100)...

Volvamos a algo ya evocado: ¿a partir de qué extensión (o número de páginas, si se prefiere) un texto deja de ser cuento para convertirse en novela corta, sin alcanzar a ser novela a secas?

⁸ Cuya validez y pertinencia pueden ser consultadas en la página: <<http://www.sfwaweb.org/about/who-we-are/>>. Web. 10 jun 2014.

Ese número-frontera es doblemente impreciso tanto por el texto mismo como por su maqueta en el espacio textual del volumen; es decir, por la extensión en número de páginas, que el tamaño de los caracteres y los márgenes pueden agrandar o disminuir, conforme al interés comercial de las editoriales.

A continuación propongo entonces un cuadro en el que figuran relatos cuya extensión explicitada en su número de páginas y, en particular, de palabras, los situarían en el intervalo entre el cuento y la novela. Es, desde luego, una selección personal y por lo tanto arbitraria (sabemos que siempre falta alguien, espero que no sobren muchos) que, no obstante, respeta un código normativo que facilita una comparación.⁹ De igual manera, se podrá observar en él, a partir del simple criterio de extensión de páginas y palabras, la posibilidad de delimitar cuatro zonas precedidas por las apelaciones (también arbitrarias): *novela*, *novela corta mayor*, *novela corta menor* y *cuento largo*.¹⁰

	AUTORES	OBRAS	PÁGINAS	PALABRAS
NOVELA	Henry James	<i>The Turn of the Screw / Otra vuelta de tuerca</i>	103	37 795
	Juan Rulfo	<i>Pedro Páramo</i>	98	33 555
	Ernesto Sábato	<i>El túnel</i>	81	31 800
	Henry James	<i>The Aspern Papers / Los papeles de Aspern</i>	78	39 098

⁹ Con la complicidad de alguna persona, se “midieron” los textos y se rellenó el cuadro. Para ello, se tomaron en consideración textos descargados de Internet y transformados en documentos de texto. Para facilitar la comparación todos fueron editados en hojas A4 conservando la misma: fuente (Times New Roman, 12 puntos), márgenes (2.5) e interlínea (1.5). De igual manera se preserva siempre el mismo montaje tipográfico-espacial: todos llevan en la primera página sólo el título, mientras que el texto propiamente dicho comienza en la segunda; por último, nunca se cambia de página cuando aparecen las subpartes, que van siempre separadas por tres espacios en blanco y/o numeradas conforme a la voluntad del autor.

¹⁰ La SFWA propone también un rango de medidas en número de palabras: *short-story*: menos de 7 500; *novelle*: entre 7 500 y 17 499; *novella*: entre 17 500 y 40 000.

	AUTORES	OBRAS	PÁGINAS	PALABRAS
NOVELA CORTA MAYOR	Adolfo Bioy Casares	<i>La invención de Morel</i>	62	24 830
	Yasunari Kawabata	<i>La casa de las bellas durmientes</i>	61	26 200
	Gabriel García Márquez	<i>Crónica de una muerte anunciada</i>	59	27 875
	Robert Louis Stevenson	<i>Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i>	57	25 721
	Miguel de Cervantes	<i>La gitanilla</i>	57	23 474
	Ernest Hemingway	<i>The Old Man and the Sea / El viejo y el mar</i>	53	25 016
	Juan Carlos Onetti	<i>Para una tumba sin nombre</i>	49	23 078
	Gabriel García Márquez	<i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	48	17 382
	Julio Cortázar	<i>El perseguidor</i>	46	21 394
	Franz Kafka	<i>La metamorfosis</i>	45	20 844
	Juan Carlos Onetti	<i>Los adioses</i>	41	20 937
	Alejo Carpentier	<i>Concierto barroco</i>	39	17 635
NOVELA CORTA MENOR	Julio Cortázar	<i>La barca o nueva visita a Venecia</i>	28	12 064
	Carlos Fuentes	<i>Aura</i>	28	11 221
	Gustave Flaubert	<i>Un cœur simple / Un corazón sencillo</i>	27	11 412
	Mario Vargas Llosa	<i>Los cachorros</i>	26	13 063
	José Emilio Pacheco	<i>Las batallas en el desierto</i>	26	11 202
	Adolfo Bioy Casares	<i>La trama celeste</i>	26	9 718

	AUTORES	OBRAS	PÁGINAS	PALABRAS
NOVELA CORTA MENOR	Sergio Pitol	<i>Cementerio de tordos</i>	25	11 750
	Xavier Villaurrutia	<i>Dama de corazones</i>	24	10 851
	Adolfo Bioy Casares	<i>El perjurio de la nieve</i>	24	9 933
	Juan Carlos Onetti	<i>El pozo</i>	23	10 000
	Miguel de Cervantes	<i>El licenciado Vidriera</i>	23	9 487
	Ernest Hemingway	<i>The Snows of Kilimanjaro / Las nieves del Kilimanjaro</i>	23	8 979
	José Revueltas	<i>El apando</i>	22	10 594
CUENTO LARGO	Adolfo Bioy Casares	“En memoria de Paulina”	15	4 833
	Jorge Luis Borges	“El congreso”	14	5 832
	Jorge Luis Borges	“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”	14	5 551
	Jorge Luis Borges	“El Aleph”	13	4 746

En el cuadro anterior, urge señalar que, por supuesto, no pretendo reducir la determinación de lo genérico en la novela corta utilizando el criterio exclusivo de la extensión. No obstante, no resulta inútil visualizar de manera comparativa el conjunto de ejemplos elegidos.

El hecho de establecer una comparación en cuanto al número de páginas y de palabras muestra, aspecto curioso, la variabilidad de la medición. Así pues, comparando dos o más obras, un mayor número de páginas no coincide necesariamente con un mayor número de palabras. Señalemos entre varios casos, *El túnel* y *The Aspern Papers* o *La trama celeste* y el *Cementerio de tordos*.

Si de la medición se precisan con claridad en la lista tres espacios intermedios entre las cuatro variantes del corpus desde la novela al cuento largo, algunas preguntas resultan de particular interés. ¿Qué tan arbitrarias respecto al contenido resultan las fronteras anteriores? ¿*El apando* es quizá un cuento largo? ¿*The Aspern Papers* sería mejor una novela corta mayor? ¿Qué tanto estas fronteras son móviles o resultan imprecisas?

Por otra parte, la comparación permite corroborar, formalmente, cercanías: *El coronel no tiene quien le escriba* y *El perseguidor*; o distancias: *La invención de Morel* y *El pozo*.

Quizá este cuadro de alguna manera ayude a ver esa materia prima en el espacio del texto y a matizar nuestra percepción de la novela corta desde una modesta función *indicativa*.

ENTRE GÉNEROS TE VEAS

No es nada impropio considerar a la novela como el género de ficción abierto por excelencia. Desde Rabelais y Cervantes hasta nuestros autores más contemporáneos, es el género teóricamente ilimitado en su extensión y de mayor *potencialidad* tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo. Espacio textual que posibilita la abundancia, en donde pueden coexistir sin barreras los diversos *parámetros*¹¹ textuales: espacios y tiempos, voces y personajes, temas y tramas, episodios e intercalaciones, niveles estilísticos y narrativos, diálogos y descripciones, finales simples o complejos. Es el género de la multiplicidad, de la pluralidad y de la pluridireccionalidad, capaz de integrar cualquier tipo de material textual.

Por otra parte, desde el punto de vista estrictamente opuesto en cuanto a la extensión, el género narrativo antípoda de la novela sería —gracias a la pericia de Monterroso: “Cuando des-

¹¹ Lamento el escandaloso término, ojalá resulte útil.

perió, el dinosaurio todavía estaba allí” —, el compacto ejemplo de microrrelato o microficción. Ahora bien, existe una tradición milenaria —desde las *arqueologías* de las *Escrituras* o del *Panchatantra* hasta Borges y Cortázar o Rulfo y Arreola— del género cuento, de extensión restringida, por supuesto, y cuyo espacio textual es limitado pero denso, breve pero conciso o como tanto se ha repetido con razón: esférico y “perfecto”...

Pero, y lo que nos interesa: ¿la novela corta? En cuanto a esta forma genérica, en la relatividad de su extensión se empieza a vislumbrar su esencia. Corta con respecto a la novela implica larga con respecto al cuento. Es cuantitativamente un espacio intermedio, un espacio de *entre dos*. Ahora bien, en este espacio intervienen también todos los parámetros textuales evocados para la novela.

De manera intuitiva, si a mayor espacio textual se posibilita una mayor cantidad numérica de personajes, espacios, tramas *et al.* y, de igual manera, una mayor posibilidad de profundizar y desarrollar; para un espacio menor, inversamente, se tiende a la restricción: lo numérico en función de la profundidad, e inclusive al revés resulta posible. Así pues, la cuestión se puede replantear de la manera siguiente: ¿de qué manera dentro de ese límite espacial el autor selecciona y/o privilegia algunos de esos parámetros?, y ¿de qué manera lo cualitativo se combina con lo cuantitativo?

Efectivamente, un espacio textual reducido exige disminuir lo cuantitativo de espacios y tiempos, voces y personajes, temas y tramas, episodios e intercalaciones, niveles estilísticos y narrativos, diálogos y descripciones, finales simples o complejos, para combinarlo con su expresión cualitativa. Es decir, la variante de la relación *intención / extensión*, en la que un mayor número de uno de los parámetros anteriores tenderá a implicar un menor desarrollo en profundidad.

En particular, el espacio de la novela corta, en donde ya hemos constatado en lo cuantitativo su frontera móvil y fluctuante, lo intuyo como un espacio de lo flexible, de la variabilidad entre,

de manera estricta, la macronovela y el microrrelato, de lo vario, pero no demasiado, de ese *entre dos*.

DE VARIABLES CONCLUSIVAS

Lo autorial / lo crítico

En el enfoque de lectura propuesto ha habido una doble vertiente: la relación entre el discurso del autor y del crítico o, mejor aún, entre lo autorial y lo crítico. Prefiero esta denominación que insiste en la cuestión del enfoque y no de la persona, puesto que en mi caso, ambos oficios no son ajenos: la creación en el crítico, la crítica en el creador. Esto es, en el dominio de la intersección.

DE PUNTOS DE OBSERVACIÓN

El concepto de lo genérico puede ser visto de diversas maneras. Entre ellas distinguamos una primera que lo considera como una categoría útil para nominar y describir, organizar y clasificar, para establecer *in fine* una normativa. Es decir, que da reglas y fija límites. Esta variante normativa tiene algo de *tranquilizador*, le permite al crítico tanto la distinción como la organización y la taxonomía: encontrar un orden. En cuanto al autor, para algunos casos, puede proveerle una categoría ilustrativa de la norma del género literario que quiere abordar, un molde formal de mimesis para su escritura; pero para otros, situados en una estética de innovación y de ruptura, lo normativo es percibido, como la tentación para hallar la fisura y el intersticio, como un límite por abolir, traspasar o superar.

Otra posible variante de lo genérico, opuesta a la anterior y más de los tiempos recientes, es la que ve la libertad de las fronteras tradicionales de la norma, la posibilidad de mixtura y de hibridez, de los aspectos evolutivos y transformacionales. Variante

que se abre a la posibilidad de abarcar lo que queda fuera de la normativa tradicional: otra vuelta de tuerca de la genericidad.

DE LA NOVELA CORTA: ECOS FINALES

Ya he evocado anteriormente diversos planos de enfoque en la cuestión de lo posible y determinable de la novela corta: lo extensivo textual, lo editorial, la lectura, lo autorial empírico y lo crítico reflexivo.

La novela corta es el espacio textual de lo abierto y fluctuante, del entre dos, del ni... ni. Me agrada ver en él un espacio privilegiado de lo experimental, de la potencialidad de creación en nuestra actualidad. En esta época de celeridad, de cambios y movimientos, se convierte en un espacio textual ideal de lectura accesible: de la breve versatilidad y de la densa levedad.¹²

UNA CODA AUTORIAL: DE LA INTUICIÓN DE SITUACIONES FACTUALES

En mis relatos, que he considerado novelas cortas, insisto en un par de situaciones factuales. La primera es la independencia del personaje: que de alguna manera se puede escapar y que por ese hecho abre un amplio abanico de posibilidades. Su vida en el texto exigirá otras acciones, que podrán implicar otros personajes, que necesitarán otros espacios y ambientes, que prolongarán o reducirán el tiempo, que requerirán voces y diálogos. Esto expresado así, no deja de ser un haz de posibilidades o, si se prefiere, una vía teóricamente infinita de formas de escritura.

Una segunda es la cuestión del final. En la práctica de la escritura de ficción no dejo de experimentar un fuerte elemento de

¹² Desde hace un par años la astucia comercial de Gallimard promueve una colección de bolsillo con novelas cortas de grandes autores publicadas individualmente.

intuición cuando se acerca la conclusión del relato. Es eso que me gustaría llamar la *sensación de fin*, en la que ya no hay nada que agregar o que quitar, que ya se llega a esa última versión en la que los personajes originalmente de mi invención y creación regresan sin exigir ningún ajuste, añadido o mejora, sin pedir nada, porque el texto ya está. La notable ventaja de la ficción...

II. TERRITORIOS DEL GÉNERO

EL ESTATUTO INCIERTO DE LA NOVELA CORTA

ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ
Universidad Complutense

La novela corta parece ser, no obstante su larga singladura y unos orígenes más que preclaros por la nobleza literaria de quien pasa por ser su primer gran cultivador en lengua vernácula, la nueva cenicienta (al lado del cuento) de la teoría de los géneros. En efecto, hay que reconocer que, más que su configuración externa, lo que se mantiene relativamente estable durante el Renacimiento y el Barroco —época de consolidación del género— es principalmente la tópica y el tono jocoso-ejemplarizante, herencia sin duda —sobre todo, este último— de su empleo como recurso al servicio de la homilética y, ya mucho más lejos, el entronque con las tradiciones cuentística y fabulística orientales (Chevalier 9-24; 27-44). Walter Pabst (22-33) menciona, por su parte, el dato apuntado por Erwin Rohde respecto del influjo de los ejercicios retóricos de la época helenística —los que debían desarrollar los futuros oradores como parte de su formación— en la narrativa de carácter erótico y lo mismo cabe decir de las *controversiae* o discursos forenses y los casos ficticios —muy frecuentes en las escuelas retóricas del Imperio Romano—, que se consideraron novelas cortas a lo largo de la Edad Media. A ellos deben sumarse el juego de preguntas y respuestas y el poema litigioso o *joc partit*, además de los casos judiciales. Todo esto pone de manifiesto

que el género comienza a desarrollarse, al igual que la novela extensa, mediante la incorporación de una notable diversidad de materiales (Lozano).

A diferencia del Romanticismo alemán, en España el género experimenta durante esa época un notable declive —del que se benefició sin duda el cuento— pero, posteriormente, remonta el vuelo de la mano de los grandes narradores del Realismo decimonónico (piénsese en Clarín o la Pardo Bazán). A lo largo del siglo xx se registran excelentes ejemplos del género, aunque su cultivo no es en ningún sentido comparable al experimentado por la novela larga o el cuento que, desde los extremos, parecen empeñados en achicar sistemáticamente su espacio. Al coincidir en su designación con la narración extensa, el género ha tenido dificultades incluso para encontrar un nombre que delimitara sus contornos, viéndose obligado a adoptar un apelativo mediante el cual aspira a definirse con base en un dato de naturaleza externa, aunque no tan banal como a veces se pretende: la extensión (Gillespie; Lukács 124). De ahí que su deslinde —especialmente respecto del cuento, pero también de la novela larga— no resulte nada fácil porque no se trata de una narración extensa que decrece ni tampoco de un estiramiento de la historia en un intento de llevar el relato breve más allá de sus límites convencionales (Baquero, *Cuento* 181-3). A esta situación de equidistancia de la novela corta alude, entre otros, Jorge Volpi:

La novela (larga) se distingue por su profusión de historias y sujetos; un cuento o un relato (cortos), por la concentración de su trama y sus contados moradores. Como el cuento o el relato, la media distancia privilegia la fuerza de la anécdota; y, como la novela, se permite desarrollar con profundidad unos cuantos personajes (nunca demasiados) (11).

El autor acierta plenamente, me parece, en dos aspectos esenciales: la consideración de la novela corta como un género que ha de diferenciarse respecto de los que comparten sus fronteras y,

lo más importante, su naturaleza genérica se apoya en elementos fundamentales para la definición de cualquier género narrativo como son la trama y los personajes. En el nuevo género se aúnan cualidades que, en los otros dos, se dan como específicas de cada uno de ellos —por tanto, un híbrido, pero también una realidad diferente— a sabiendas de que el equilibrio no resulta nada fácil. Al *medio camino* —entre “la sequedad del *exemplum* y la morosidad de la novela”— se refiere también Chevalier (15), al mencionar su cultivo durante el Siglo de Oro, señalando cómo la novela corta comienza a distanciarse claramente del cuento por la temática amorosa, parcialmente su estructura y, sobre todo, el anclaje temporal contemporáneo (las fórmulas con que arrancan ambos géneros delatan esta dimensión: “no ha muchos años que” frente al “érase que se era”) y el estilo medio. Es preciso señalar, por lo demás, que los mejores ejemplos de novela corta han salido del mismo venero de donde han surgido las grandes novelas de todos los tiempos: Cervantes, Goethe, Clarín, Henry James, Thomas Mann, Kafka, García Márquez, Rulfo, Fuentes, Onetti...

Por si fuera poco, su relación léxica con “nueva” o “novedad” ha venido a complicar un tanto las cosas, pues induce a conectar la novela corta con la oralidad aunque, como es sabido, la novela —y éste es uno de sus rasgos diferenciadores, según Friedrich Schlegel (136)— se ha aliado desde sus comienzos con la escritura (y, desde los albores del Renacimiento, con la imprenta). Todo induce a pensar que la novela corta ha intentado siempre definir su estatuto a partir de un denodado esfuerzo por reajustar su mecanismo interno con vistas a distanciarse de géneros muy próximos en estructura y cronología por arriba y por abajo (a los citados habrían de añadirse otros muchos a lo largo del tiempo como la facecia, la fábula, el *exemplum*, etc.). Es un hecho al que alude Maxime Chevalier (11-2), quien señala que la costumbre de relatar oralmente novelas de corta extensión se data a lo largo del siglo XVI y comienzos del XVII tanto en España como en Francia o Italia, mezclando el género con cuentos tradicionales, *exempla*,

etc. Concluye el autor: “Cualquiera que sea la fórmula escogida, lo cierto es que estos relatos atraen el concepto de novela hacia la esfera de la oralidad. ¿Cuento oral?, ¿novela escrita (impresa)? La novela corta oscila entre ambos estatutos” (11).

La reflexión de los estudiosos —la primera y más sistemática de las cuales corresponde a Francesco Bonciani (1574), el cual la define a partir de categorías netamente aristotélicas— no hace más que acumular argumentos a favor de la incuestionable evolución del género a lo largo del tiempo y, más específicamente, durante la Modernidad. En efecto, respecto del cuento y la novela larga, las diferencias de la novela corta se centran, principalmente, en un doble aspecto: la extensión y la estructura (la primera, se entiende, como condicionante de la segunda). Por tanto, han de considerarse rasgos de la novela corta la atenuación —no eliminación como en el cuento— de todo aquello que retarde o distraiga del cauce general de la narración como las digresiones (descripciones de personas o ambientes, principalmente: ya hablaba el Cipión cervantino, en uno de los mejores ejemplos del género, de la inexcusable necesidad de “cortar las colas del pulpo” para evitar la excesiva morosidad y ralentización de la narración). Queda, por contra, privilegiado el argumento, sin descuidar del todo la descripción de personajes (al menos, los protagonistas) y ambientes y el diálogo, que con relativa frecuencia facilita su presentación a través de la acción (Krömer). Con términos inequívocamente luckasianos, Ricardo Gullón separa los ámbitos respectivos de la novela y de la novela corta a partir de su aspiración a representar la totalidad de la realidad o sólo un fragmento, coincidiendo en lo demás con lo apuntado anteriormente (3). Con la vista puesta en los cuentos de Clarín, más matizada es la caracterización de Gonzalo Sobejano: concentración compositiva, atención a un hecho llamativo o clave, insistencia en un tema a través de la recurrencia de una serie de motivos, punto de crisis o giro radical que marca el destino de un personaje en un proceso que lo va prefigurando, aparición a veces

de un objeto con valor de símbolo que da sentido a la narración e intensidad (Estébanez 753-4; Moisés 55-89).

Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes abordan el asunto desde la perspectiva de la estructura narrativa, analizando sucesivamente la acción (rapidez narrativa, desenlace único), tiempo (preponderantemente lineal), espacio (desdibujado), personaje (excepcionalidad, ruptura con las convenciones) e insistiendo en el rasgo de la concentración y en la posibilidad de que esta última cualidad se vea apoyada por una estructura repetitiva (186-7). Chevalier añade, por su parte, otros rasgos nada desdeñables, que vienen a complementar lo dicho anteriormente: novela corta y cuento comparten la atracción por lo verosímil, concentración e intensidad, un elevado interés por los asuntos contemporáneos (conexión con la narración extensa), la relativa presencia de momentos de crisis, variedad de personajes de la escala social y progresiva tragicidad de los asuntos en la transición del siglo XIX al XX (19-24). Tampoco escasean los elementos diferenciales entre ambos géneros: la novela corta presenta una trama más compleja y con una notoria diversidad de personajes, mayor duración, relación del hecho con un entramado más amplio —“La novela corta [dice Chevalier], remite a un enredo que la desborda. Y el cuento no” (23)— que puede identificarse con la vida anterior del personaje y ayuda decisivamente a aclarar el conflicto, lo narrativo como rasgo inexcusable —el cuento puede no contar nada— y pérdida, no obstante, de terreno frente a él.

Por boca de la baronesa, se apuntan en *Conversaciones de emigrados alemanes* de Goethe, otras características deseables muy en consonancia con las preferencias estéticas de la alta sociedad del momento: organización según los cánones del buen gusto, progresión adecuada de los hechos o “sucesión razonable”, ausencia de excesos imaginarios, atenuación de la figura del narrador, una trama poco extensa y con pocos agentes, bien concebida y desarrollada, emotiva, equilibrada en cuanto al ritmo, con personajes que —a pesar de no destacar por su perfección

o excepcionalidad— resulten interesantes, que capte la atención del receptor y le afecte de tal modo que, además de placer, lo induzca a pensar en ella una vez finalizado el proceso de su narración (65-6; 117-8). A estos asuntos se refiere también Miguel Vedda en su trabajo introductorio a la *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka* (5-24). En ella se allegan opiniones de críticos y pensadores de los siglos XIX y XX como el propio Goethe, Th. Mundt, Benno von Wise, André Jolles, Johannes Klein, F. Schleiermacher, A. y F. Schlegel, Tieck, Goyet, H. Aust, etc., de los que extrae un corpus doctrinal importante. De acuerdo con estos autores, pueden señalarse como rasgos definitorios de la novela corta los siguientes: interés por la existencia humana en un momento de crisis, giro brusco y determinante de la acción narrativa que implica la coexistencia de los contrarios, primacía de aquella sobre los personajes-prototipos, abordaje de la narración desde la perspectiva de lo verosímil y, simultáneamente, atracción por lo insólito, novedoso e irrepetible. El influjo de Poe se traduce en la importancia que asume el clímax/final en la configuración de la estructura y la comprensión de la historia, el simbolismo de los objetos y la importancia del marco. Interesante es a todas luces la alusión al asunto de Lukács en *El alma y las formas*: la separación de los dos géneros basada en el rasgo de la extensión funciona en este caso como expresión de una realidad más profunda, que permite su diferenciación por tratarse de formas alternativas de representación de la realidad. La novela larga se orienta a una representación abarcadora del mundo objetivo, mientras la de corta extensión apunta a una parte del mismo que sobresale por su intensidad y su vinculación con el lirismo y lo dramático. Y añade: la narración corta, novela o cuento, es la forma más genuinamente artística (123-5; 317-8).

En esta apretada síntesis histórico-conceptual se ponen claramente de manifiesto, primero, las dificultades que plantea una definición realmente comprensiva de novela corta y, en segundo lugar, una verdad incontestable ya intuida en el Renacimiento

y proclamada sin ambages desde el Romanticismo por estudiosos como Hegel (*Lecciones*), Victor Hugo (“Prólogo”), Tinianov (“Hecho”; “Evolución”), Bajtín (“Problema”) o Alberto Vital (*Quince*), entre otros: el carácter evolutivo de los géneros bajo el impacto de factores internos y externos y la necesidad de tomar este hecho en consideración antes de abordar la cuestión relativa a los rasgos constitutivos de la novela corta. En realidad, ambas cuestiones están relacionadas en el marco de las tesis de Tinianov en “El hecho literario” (1924) y “La evolución literaria” (1927), según el cual la definición de literatura es un hecho indesligable del tiempo en que se lleva a cabo y, también, toda evolución implica una inversión en la jerarquía de los rasgos definitorios de un género: los jerárquicamente más relevantes descienden y los inferiores en el sistema anterior ascienden y se convierten en determinantes a partir de este momento.

El objeto de este trabajo responde a un intento de caracterización de la novela corta, un género mucho más problemático de lo que a primera vista pudiera parecer y cuyo deslinde plantea serias dificultades por los cambios que, como es fácil constatar, el género ha experimentado con el paso del tiempo. Eso es precisamente lo que ocupará mi atención a partir de ahora, habida cuenta de que los esfuerzos orientados en el pasado a la definición del género tienen un valor incuestionable pero inevitablemente provisional, ya que la evolución del sistema vuelve inoperantes no todos pero sí algunos de los rasgos considerados fundamentales hasta el momento. Para el logro de este objetivo, se tomarán en consideración algunos ejemplos del género aparecidos en la segunda mitad del siglo xx y lo que llevamos del XXI a un lado y otro del Atlántico (sobre todo, en lengua española, aunque sin perder completamente de vista otras tradiciones). En la elección del corpus ha pesado sin duda el criterio de la proximidad cronológica —evitando, con todo, primar exclusivamente la actualidad en detrimento de un panorama más amplio, que permita considerar con perspectiva la evolución del género— y también,

aspecto nada desdeñable, la disponibilidad de los textos. Por lo demás, me ha parecido razonable, habida cuenta de que escribo desde la perspectiva de la teoría literaria, no atenerme sólo a la tradición mexicana —a pesar de su gran importancia—, para que quede claro que el problema del deslinde de la novela corta es algo que afecta a todos por igual, aunque su cultivo no tenga la misma importancia en todas partes. Si no estoy equivocado, es preciso admitir que gran parte de las dificultades que plantea la definición del género de la novela corta se deben a su relativa desregularización o ausencia de canon (fruto sin duda, como apunta Mijaíl Bajtín, del intenso influjo de la novela sobre los demás géneros narrativos). En suma, mi interés se ha focalizado más en el género que en un análisis pormenorizado de los autores (del que se han ocupado otras personas con mucha competencia).

Para comenzar, una piedra de toque importante es la que ofrece el libro de Jorge Volpi, *Días de ira: Tres narraciones en tierra de nadie* (2011). La primera, *A pesar del oscuro silencio*, se hace eco de un esquema compositivo de larga tradición en los tiempos modernos, que comprende tres momentos: ignorancia-investigación-conocimiento o sabiduría. La narración se centra en el proceso de indagación sobre la vida de un poeta llevado a cabo por el narrador, un recorrido en el que el investigador termina siendo de alguna manera fagocitado por el personaje investigado, constatando finalmente que su vida es un eco —y él, prácticamente, un doble— del escritor biografiado. Vidas en paralelo que reproducen la singladura de otras vidas, principalmente, en el plano interior (Nietzsche, Jorge Cuesta poeta, sus hermanas, etcétera) (84).

En efecto, el recorrido interior y el final del investigador repite punto por punto la trayectoria vital y poética del personaje investigado y termina de la misma manera: suicidándose con las sábanas de la cama (77). El escritor va comprobando con cierto estupor cómo la imagen —y, sobre todo, el mundo de Jorge Cuesta— se van apoderando irresistiblemente de él hasta el punto de romper con su pareja, Alma, antes de adentrarse en un mundo a

la par irresistible y sombrío. Hay que desprenderse de todo para lograr la identificación plena y, por consiguiente, anuladora: es el precio que debe pagar para alcanzar la verdadera sabiduría (81-5).

El segundo relato, “Días de ira”, es también una historia de autodescubrimiento, aunque en un contexto de carácter metaficcionario y una estructura marcadamente especular. El protagonista, un médico con una posición acomodada familiar y profesionalmente, trabaja en un hospital y allí conoce, en calidad de paciente, a una cantante de *blues*. La historia amorosa que inicia con ella sería una más de las muchas tramas en torno a ese asunto, si no fuera por la existencia de un misterioso amigo de la cantante que, al parecer, está escribiendo una novela. Cuando el médico descubre que la novela gira en torno a su vida, a su relación con la cantante y que incluso se alude a la ruptura de su matrimonio, cae en la cuenta de que es él mismo no sólo quien lee sino quien protagoniza la historia e incluso quien “escribe” (mejor, esculpe a golpe de bisturí) el final sobre la piel de su amante. El relato puede leerse en clave lacaniana, esto es, a partir del concepto de fragmentación y multiplicación del sujeto, un juego muy cervantino, en el que el *yo* pasa sucesivamente de lector a protagonista de la historia que tiene ante sus ojos.

La naturaleza actancial del lector *queda* patente también discursivamente en las páginas finales del relato a través de la recurrencia de las formas *verbales* “lees”, “dices”. El remate no puede ser más elocuente respecto de la vinculación lector-personaje, cuando se toma en consideración el título de la narración: *Yo soy otro* (137-8). La narración versa, pues, sobre la cuestión de la identidad, un asunto que ha preocupado tanto al pensamiento filosófico como al literario de las últimas décadas y que sintetiza muy bien el famoso aserto de Rimbaud con que finaliza además la narración de Volpi. Como dije anteriormente, la estructura es manifiestamente especular a partir del momento en que el médico cae en la cuenta de que es, simultáneamente, lector y personaje y que sus respectivas vidas se acoplan

plenamente. El encuentro con la cantante de *blues* en la consulta del hospital funciona como incidente desencadenante, mientras la toma de conciencia de su papel de simple actor de un drama que otro dirige, representa el giro o punto de crisis; a partir de ahí todo se precipita.

La estructura del tercer relato, “El juego del Apocalipsis”, repite en gran medida el viejo modelo compositivo de la novela de pruebas: dos jóvenes premiados en el sorteo de una firma comercial inician un viaje a la isla de Patmos para recibir allí, rodeados de referencias milenaristas, el año 2000. El papel de narrador es asumido en este caso por el novio que, ya desde el mismo arranque, advierte al lector de que su relación con Andrea no pasa por su mejor momento. Con todo, emprenden un viaje en el que dicha relación será puesta a prueba varias veces, sobre todo, desde el momento en que hace acto de presencia Monsieur Loucas. El conflicto es encarnado en esta narración por los diferentes obstáculos que van dificultando la buena marcha de la relación: principalmente, el inestable carácter de Andrea y los diversos juegos que el anfitrión, Monsieur Loucas, va planteando a sus invitados en el barco. El desenlace se aparta mucho de las convenciones del género: la historia finaliza, no con la unión, sino con la separación de los jóvenes y la muerte de quien ha movido a su antojo los hilos de la trama: Monsieur Loucas. Él ocupa finalmente el lugar destinado a Andrea cuando, en la pelea que tiene con el novio, éste lo empuja y cae al mar en la fría noche del 31 de diciembre.

Como se ve, pues, Volpi maneja en estas historias un esquema compositivo de naturaleza especular que se repite en líneas generales en la primera y en la segunda —identificación biógrafo/biografiado, lector/personaje—, mientras que en la tercera recupera otro de muy larga tradición: la novela de pruebas o del camino (sustituido en este caso por los diferentes encuentros en el barco). Otros aspectos compartidos son la presencia de un narrador-personaje protagonista, la marcada linealidad de la historia —la duración sería la dimensión predominante en el plano temporal

como corresponde a este tipo de narrador—, y los finales negativos: suicidio, en el caso de Jorge, y muerte violenta de la cantante de *blues* y del gran enredador Monsieur Loucas en los otros dos relatos. A esto habrá que añadir el carácter confesional de la historia, la reducida presencia del espacio en el ámbito discursivo, aunque no cabe decir lo mismo del funcional: conviene tener muy presente que el antagonismo de los personajes suele trasladarse a los espacios que ocupan y que estos desempeñan, por tanto, cometidos importantes en sus enfrentamientos. Piénsese, por ejemplo, en el papel que desempeña el esquema atracción-repulsión en los que aparecen en *Días de ira*: casa familiar-hospital-hotel-casa del amigo misterioso de la cantante de *blues*.

El último esquema se reproduce en gran medida en *La Palma de Oro* (2001), de Enrique Serna. Felipe Guerra, director de cine con una larga trayectoria, se encuentra por casualidad con su ex alumna Antonia Franco en la sala de espera de un alto ejecutivo de la industria televisiva cuando, agobiado por las deudas y el precario bienestar de su familia, va a solicitar trabajo. Gracias a Antonia, sale de allí no sólo con el encargo de dirigir una telenovela sino con la premonición de que con ella puede “pasar” algo en el plano personal; este encuentro funciona sin duda como incidente desencadenante. La historia se desarrolla con una notable velocidad, sin retrocesos, alternando la narración de la pasión que surge entre ambos —al menos, así lo ve Felipe— con el rodaje de la telenovela. Al poco tiempo, la relación comienza a flaquear del lado de Antonia, aunque sus mentiras consiguen de algún modo aplacar las dudas y la irritación del amante respecto de los amíos con el directivo de la productora de tv pero no la ruptura y separación de su mujer, que lo echa de casa cuando descubre su doble vida. El conflicto, que viene insinuándose desde tiempo atrás, estalla cuando Consuelo, la responsable de producción de la serie y amante de Delia, recibe del detective unas fotos en las que Antonia y ella se encuentran en una situación más que comprometedoras. El desenlace arranca con la entrega de las fotos al

directivo de la cadena y sus consecuencias —cancelación de la serie y del contrato de Antonia—, y culmina en la violenta escena, en pleno rodaje, en la que Felipe intenta ahogarla.

La historia de *La Palma de Oro* es, no obstante la ironía que la envuelve, la crónica de un descenso a los infiernos del protagonista por dejarse llevar de los instintos y, en definitiva, por no superar las pruebas a que es sometido por el destino. El relato de la relación amorosa entre ex profesor y ex alumna avanza imparable sin más concesiones que los jugosos comentarios del narrador y las mínimas referencias al espacio o a los personajes. Entre los elementos de la estructura narrativa quizá los más relevantes del relato de Serna sean los personajes y, más específicamente, el narrador-protagonista. Todos los acontecimientos narrados tienen que ver con él y a él remiten también las imágenes de los demás personajes —en especial, Antonia Guerra y, en menor medida, Luis Javier McDowell— que habitan el universo de ficción. Lo cierto es que el protagonista puede considerarse un personaje redondo porque la tarea del narrador de la historia le permite ahondar en su interior y dar a conocer al lector lo que ocurre dentro de él: la atracción irrefrenable —verdadero motor de la historia— que siente hacia Antonia, sus dudas respecto de la infidelidad matrimonial, la permanente autojustificación para seguir unido a su amante, los resortes de la venganza respecto de ella al descubrir sus flirteos con la compañera sentimental de Consuelo, el relativo estoicismo con que sobrelleva su exilio en territorio estadounidense, su recaída en el tabaco y el alcohol...

La historia que Salvador Elizondo presenta en *Elsinore: un cuaderno* (1988) tiene mucho de relato iniciático y, en cierta medida, de novela de aprendizaje apoyada en un esquema compositivo marcado, como era de esperar, por la linealidad. En boca del protagonista, un cadete de origen mexicano internado en una institución castrense norteamericana, la narración se detiene en las incidencias de la vida cotidiana y, principalmente, en el errático viaje nocturno por el lago en compañía de su amigo más cercano

que finaliza, como prescriben las ordenanzas, con el castigo correspondiente. La aventura del lago constituye la gran prueba del relato y representa de hecho, para el protagonista, la transición a una etapa de madurez. Como es habitual en los relatos autobiográficos, en la narración alternan la exposición de los hechos y los comentarios del narrador a propósito de ellos, ya que lo que interesa realmente es dejar constancia del desarrollo interior y de la visión del mundo aneja a la figura de quien narra la historia (de ahí también el carácter preponderantemente apologético del género).

El esquema de la novela de pruebas puede apreciarse también en *El gallo de oro* (1959), de Rulfo. La estructura es predominantemente lineal en la distribución de los incidentes que configuran la historia y circular desde una perspectiva general (por ejemplo, la historia de Bernarda Cutiño, La Caponera, en relación con la de su madre y la de su hija Bernarda Pinzón). Como mandan los cánones del género, las pruebas a que va siendo sometido Dionisio, el protagonista, a lo largo de un extenso recorrido por pueblos y fiestas tienen que ver tanto con la dicha como con la desgracia. Lo son, primero, respecto de la pobreza —superada a golpes de la suerte que le reporta la compañía de La Caponera— y, posteriormente, en relación con la mala administración de sus bienes y, también, la desatención de la mujer a la que debe todo lo que posee. Como la prueba definitiva no es superada, la narración finaliza no con el premio del protagonista sino con algo más propio de las versiones modernas de esta estética novelesca que, de alguna manera, puede considerarse un castigo: la ruina y el disparo que pone fin a su vida. En virtud del giro brusco que caracteriza el género de la novela corta, clímax y final coinciden plenamente en este relato —en el que los personajes principales gozan de una notable solidez— cuyo resorte se sitúa en la muerte de la madre del protagonista (70). La estructura se organiza en la primera parte a partir de la alternancia éxito-fracaso, se apoya en el triunfo en la segunda y se cierra con un desenlace negativo.

El pecho, la obra de Philip Roth (1972), es la novela en la que el espesor imaginario resulta más evidente y en la que la dimensión metaficticia cuenta de manera decisiva para una adecuada comprensión de la obra. En efecto, el profesor de literatura David Alan Kapesh experimenta al comienzo del relato una transformación similar a la de Gregorio Samsa, nombre al que pueden sumarse, a causa de la metamorfosis que experimentan sus protagonistas, *La nariz* y *Los viajes de Gulliver* y, en otro sentido, don Quijote:

Soy un pecho. Un fenómeno que me han descrito de diversas maneras, como “un influjo hormonal masivo”, “una catástrofe endocrinopática” o “una explosión hermafrodítica de cromosomas”, tuvo lugar en mi organismo entre la medianoche y las cuatro de la madrugada del 18 de febrero de 1971 y me convirtió en una glándula mamaria sin ninguna relación con ninguna forma humana, como sólo podría aparecer, habría pensado uno, en un sueño o una pintura de Dalí (19).

La diferencia con el personaje de Kafka reside en que David A. Kapesh conserva, además de la conciencia, la capacidad de comunicarse con los demás, primero, para satisfacer las exigencias de una libido desordenada, y, una vez aplacada ésta, para superar la impotencia y la angustia que le produce su situación: un hombre convertido en un pecho de mujer de 70 kilos y, sobre todo, no saber cómo salir de la situación. Amante de un tipo de literatura alejada de las convenciones del realismo, llega a pensar que lo que le ha ocurrido no es más que una proyección de sus lecturas literarias, esto es, pura sugestión o delirio. El diálogo con el doctor Klinger y, como suele hacer en sus clases, el cierre del libro con un poema de Rilke parecen reconciliar al protagonista con la realidad convencional y garantizar su retorno a la normalidad. Como se ve, sigue siendo operativo en este caso el recurso compositivo de la prueba: el personaje se enfrenta aquí a grandes dificultades y, aunque el desenlace no queda más que insinuado,

parece que su superación lo hace merecedor del regreso al reino de la lógica y del sentido común.

Más complejo es el mecanismo de *Reina de Cáncer* (1950), el texto de Tommaso Landolfi en el que sigue presente el procedimiento de la prueba y del camino —en este caso, sideral— en un relato que, en parte, se aproxima al género de la ciencia ficción. Excepto en la parte final —donde aparece un apéndice de carácter dramático eliminado, por cierto, después de la primera edición—, el texto se acoge, siguiendo la estela de *Diario de un loco*, de Gogol, a este género. Fiel, por lo demás, a la andadura de los relatos autobiográficos, esta novela corta se debate entre la narración de los hechos —la preparación y viaje a la luna— y los comentarios que acompañan la exposición de los acontecimientos y absorben todo el protagonismo en el último tercio de una obra marcada por el hermetismo y el carácter simbólico. El protagonista, que proclama desde el marco la necesidad ineludible de contar su historia, arranca el relato con una mención a su mala situación económica y afectiva antes de dar entrada en su casa al loco escapado de un manicomio cercano. Éste le propone que lo acompañe en su viaje a la luna en un vehículo construido a tal efecto y oculto en lo más impenetrable de un monte cercano. Su desesperada situación personal y la insistencia del interlocutor hacen que, a pesar de sus dudas iniciales, acepte emprender el viaje en su compañía. Después de no pocas peripecias personales y técnicas, el viaje finaliza con el vehículo, *Reina de Cáncer*, orbitando como un satélite más alrededor de la luna mientras el narrador confiesa una vez más la necesidad de contar su historia. En esta narración conviven, pues, dos estéticas: la del patetismo o novela de pruebas y la propia del didactismo (Beltrán). La primera da cuenta de los obstáculos a los que se enfrenta la empresa —a los peligros esperables se suma la insania del promotor del viaje que, en un momento determinado, intenta matar a su acompañante— y, como suele ocurrir en la novela moderna, el fracaso final. La segunda, que adopta la forma de la reflexión y el debate

intelectual, presenta un carácter predominantemente crítico en torno a su situación personal y a la del mundo en general.

Tanto en Luis Mateo Díez como en José María Merino y Antonio Muñoz Molina resulta muy dudoso el predominio de la acción sobre el personaje; la impresión es más bien la contraria. En el primero —*El diablo meridiano* (2001)— la narración fluye a partir de tres voces y tres conciencias —doña Cima, Merto y Evedia—, cuyos discursos se entreveran y conectan como si de vasos comunicantes se tratara a través de la escritura del diario de la primera y las cartas que se intercambian los dos últimos. El conflicto es doble: el que afecta a doña Cima —enfrentada a un marido ya muerto y a Evedia, la sobrina de éste— y, sobre todo, a los jóvenes amantes a raíz del maltrato de que es objeto la chica por parte de Merto. El primer conflicto se resuelve con la muerte de la patrona de la pensión, mientras que el segundo queda sin solución porque la narración tiene un final abierto: Merto no consigue una respuesta positiva a sus pretensiones de retomar la relación con Evedia. El relato de Merino —*El mar interior* (1999)— se articula en torno a una tercera persona con un saber ilimitado sobre la vida y avatares del protagonista, Octavio. En esta narración, el espacio —*el mar interior* y su doble, el buscado “mar de Madrid”— desempeña un papel simbólico en cuanto trasunto del mundo interior de Octavio, un personaje volcado hacia dentro, lo que le ocasiona los reproches y el menosprecio de su padre al no prosperar en los estudios. Ese mar interior constituye en realidad un mundo alternativo en el que el personaje se siente muy a gusto y en el que va disponiendo cuidadosamente todas las realidades importantes de su vida. Desaparece por exigencias del vivir al terminar la primera etapa —que es cuando se narra la aventura, el descenso al subsuelo de Madrid en busca de su mar— y se recupera en la tercera. En realidad, este descenso —que, por cierto, se parece un tanto al de don Quijote a la cueva de Montesinos— puede interpretarse como la gran prueba del héroe, una prueba a partir de la cual madura e inaugura una nueva etapa de su vida: la del adulto. La historia —en la

que el protagonista debe superar diferentes obstáculos— discurre linealmente, tiene un final rápido y sorprendente y se ajusta relativamente al esquema del relato de pruebas. Tampoco me parece que aquí la acción esté por encima del personaje, habida cuenta de la importancia que adquiere su mundo interior; por otra parte, final y clímax coinciden plenamente en esta narración. En la segunda obra de Merino, *El misterio Vallota* (1999), resurge el narrador en primera persona cuyo relato es un largo parlamento ante un receptor invisible, en el que, so pretexto de contar la azarosa historia de este personaje, se habla, principalmente, de la precaria vida sentimental del protagonista en un contexto sociopolítico reconocible, y, como clave interpretativa, se acude a la figura del doble y a otras referencias metaliterarias. En los dos primeros relatos no cabe hablar, por lo demás, de un giro brusco de la acción como fase previa al conflicto, pero sí en el último.

El dueño del secreto (1997), de A. Muñoz Molina, repite en gran medida esquemas ya vistos: la relación en primera persona de la estancia en Madrid del protagonista en el contexto de la inminente “revolución de los claveles” del año 1974 y un franquismo agonizante. Aquí el personaje es sometido a diversas pruebas —el hambre, la dureza de la ciudad para quien procede del campo andaluz, una relativa clandestinidad (más imaginaria que real) desde el momento que conecta con el máximo representante del partido anarquista— antes de abandonarla y abandonar definitivamente los estudios para terminar llevando una vida acomodada en el pueblo. El conflicto tiene más que ver con el carácter poco resuelto del personaje que con la realidad objetiva y el final es más bien un anticlímax.

¿Qué se puede decir del estado actual de la novela corta a la luz de los ejemplos analizados? Se constata, en primer término, una evolución del género que no creo que se aparte demasiado de la experimentada por la novela larga en temas, motivos y formas. Aspectos destacados de esta evolución son sin duda el predomi-

nio casi absoluto en el corpus manejado del narrador protagonista, el esquema compositivo del relato de pruebas —con un final preponderantemente negativo—, la presencia de no pocos personajes compactos —redondos, sería mejor decir— y el hecho de que cada vez resulta menos claro el predominio de la acción sobre los personajes. En cuanto al personaje, cabe decir que, al menos en el corpus que he manejado, el espacio dedicado a su construcción es relativamente precario en términos discursivo-textuales. Se trata, sin duda, de una exigencia del género pero también de lo que se podría denominar, en términos generales, presentación conductista: los personajes interactúan en el marco del relato y el lector va construyendo la idiosincrasia de cada uno a partir de su comportamiento. La autodefinición me parece un procedimiento muy poderoso en los casos de Serna, Volpi, Rulfo, Roth y Mateo Díez, Merino o Muñoz Molina. En Volpi resultan muy llamativos los desdoblamientos del narrador en personaje y lector de su propia vida y no lo es menos, desde luego, el de Vallota en la de Merino. Se trata, en definitiva, de juegos muy propios de la posmodernidad y, más específicamente, manifestaciones de la crisis del sujeto en el pensamiento y el arte contemporáneos. Respecto del narrador, cabe añadir la presencia de personalidades escindidas —el sujeto esquizofrénico es, junto al edípico, una de las figuras características de la novela posmoderna— como ocurre en Volpi, Roth y en *El mar interior*, de Merino.

Con lo dicho no hace más que afianzarse la impresión no sólo de la inestabilidad del género sino de que, por mucho que se afine, uno se enfrenta, al igual que en el caso del cuento, a una realidad que se resiste a una definición precisa dado que algunos rasgos que convencionalmente se le asignan no son exclusivos en modo alguno de la novela corta. Tal como sostienen Chevalier y Volpi, la novela corta mantiene un equilibrio precario entre la narración corta y extensa, que se traduce en una tendencia a la concentración del material narrativo —se trata de combatir por todos los medios la morosidad— cuya manifestación mayor

reside en la potenciación de la trama en detrimento, según las épocas, del personaje. Admite, como acaba de verse, un relativo desarrollo de pocos personajes, pero eso no es un obstáculo para que su presencia sea más que notoria y, en los últimos tiempos, se impongan con toda claridad a la acción (hecho al que no es ajeno el predominio en la creación más reciente del personaje protagonista que asume la función de narrador). En cuanto a su caracterización, es preciso señalar que se lleva a cabo con relativa frecuencia a partir del discurso del propio personaje y, en la literatura del último siglo, se deduce no pocas veces de su papel en la historia. Otros dos rasgos importantes son sin duda la clara preferencia por asuntos contemporáneos y el anclaje —excepción hecha en el corpus manejado de los relatos de Landolfi y, en parte, Merino— en el ámbito de lo verosímil. Temáticamente, es preciso reconocer que la novedad o singularidad de los asuntos no siempre se da: sí en el caso de Landolfi, Rulfo o el segundo texto de Merino, pero no tanto, me parece, en los demás.

En el aspecto compositivo, destaca la linealidad temporal —un hecho favorecido sin duda por el predominio del narrador subjetivo—, la posible recurrencia de motivos destinados a resaltar la relevancia del asunto, además del giro más o menos radical y la presencia por lo general de más de un momento de crisis. Conviene señalar, en este sentido, que el cambio de signo de la acción es algo exigido por la propia naturaleza de la narración así como la presencia de fuerzas o elementos contrarios, pero su trascendencia varía según los relatos: en mi opinión, está bastante atenuado en los de Merino, Mateo Díez y Muñoz Molina. Tampoco se cumple en todos los casos la existencia de un desenlace —sí un cierre, como es lógico— que resuelve de un plumazo el conflicto: Mateo Díez remata su narración con un final abierto y Muñoz Molina con uno más tradicional y apacible. Tanto Lukács como Chevalier o Gullón insisten en que el objetivo mayor de la novela corta consiste en la representación de un fragmento o parte de una vida, aunque eso no es un obstáculo para que, como

señala el autor francés, el todo —al menos, la vida anterior del personaje— actúe como contexto y punto de referencia de la historia narrada.

A la luz de lo dicho anteriormente, es muy posible que haya que postular para la novela corta lo que Bajtín (*Teoría* 451-3) apunta respecto de las dificultades que plantea la caracterización de los géneros narrativos menores: cómo la novela ha ido contagiando paulatinamente a los de su entorno más próximo la indefinición e inestabilidad que le son propias. Esta libertad constructiva daría cuenta tanto de las dificultades que entraña su deslinde y la incertidumbre subsiguiente, aspectos derivables, en última instancia, de la carencia de un canon definido. No es mucho decir, pero quizá sea más aconsejable porque ayuda a comprender el carácter itinerante y la inestabilidad del género y previene ante cualquier intento de forzar una definición. Con todo, no se trata de reivindicar un abandono de la reflexión sobre la novela corta sino todo lo contrario: favorecer la toma de conciencia de las dificultades que plantea y de la cautela que debe acompañar los esfuerzos por arrojar luz sobre una cuestión realmente compleja. Es una lección aprendida en el estudio de la evolución de la novela larga, que puede ayudar a comprender que hay realidades que se resisten a una fácil caracterización; entre ellas, la novela corta, un género que discurre en estos momentos bajo el signo de la diversidad en todos los aspectos y al que le espera sin duda un futuro prometedor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, MIJAÍL. “El problema de los géneros literarios”. *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova, traducción. México: Siglo XXI, 1982: 243-93.
- _____. *Teoría y estética de la novela*. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, traducción. Madrid: Taurus, 1989.

- BAQUERO GOYANES, MARIANO. *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- _____. *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- BELTRÁN ALMERÍA, LUIS. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos, 2002.
- BONCIANI, FRANCESCO. *Lezione sopra il comporre delle novelle*. María José Vega Ramos, estudio, edición y traducción. *La teoría de la novella en el siglo XVI (La poética neoaristotélica ante el Decamerón)*. Salamanca: Cromberger, 1993.
- CHEVALIER, MAXIME y MARÍA JESÚS LACARRA. *Cuento y novela corta en España. Vol. 1, Edad Media*. Barcelona: Crítica, 1999.
- ECKERMANN, JOHANN PETER. *Conversaciones con Goethe*. Rosa Sala Rose, edición y traducción. Barcelona: Acontilado, 2005.
- ELIZONDO, SALVADOR. *Elsinore: un cuaderno*. México: El Equilibrista, 1988.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2004.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO y JAVIER HUERTA CALVO. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1992.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.
- _____. *Narración y ficción*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- GILLESPIE, GERALD. "Novella, Nouvelle, Novella, Short Novel? A review of Terms". *Neophilologus*, 51.2.3 (1967): 117-27; 225-30.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG. *Conversaciones de emigrados alemanes*. Isabel Hernández, traducción. Barcelona: Alba, 2011.
- GULLÓN, RICARDO. "Las novelas cortas de Clarín". *Ínsula*, 76 (1952): 3.

- HEGEL, GEORGE WILHELM FRIEDRICH. *Lecciones de estética*. Alfredo Brotons Muñoz, traducción. Madrid: Akal, 2007.
- HUGO, VICTOR. “Prólogo a *Cromwell*”. *Manifiesto romántico. Escritos de batalla*. Barcelona: Península, 2001: 21-100.
- KERN, ERICH. “The romance of novel/novella”. P. Demetz, Th. Green y L. Nelson, edición. *The Disciplines of Criticism*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1968: 511-30.
- KRÖMER, WOLFRAM. *Formas de narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos, 1979.
- LANDOLFI, TOMMASSO. *Reina de Cáncer*. Alessandro Baldi y Luis Beltrán Almería, traducción y notas. Cesena: Brighi e Venturi, 2004.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. La Haya-París: Mouton, 1983.
- LOZANO RENIEBLAS, ISABEL. “Cervantes y el género de la novella”. *Tus obras los rincones de la tierra descubren*. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas y Centro de Estudios Cervantinos, 2008: 441-8.
- LUKÁCS, GIORGY. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Manuel Sacristán, traducción. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- MATEO DÍEZ, LUIS. *El diablo meridiano. Fábulas del sentimiento*. Madrid: Alfaguara, 2013: 489-549.
- MERINO, JOSÉ MARÍA. *El mar interior, El misterio Vallota. Cuatro nocturnos*. Madrid: Alfaguara, 1999: 151-219; 221-76, respectivamente.
- MOISÉS, MASSAUD. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- MUÑOZ MOLINA, ANTONIO. *El dueño del secreto*. Madrid: Castalia didáctica, 1997.
- PABST, WALTER. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria: notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Rafael de la Vega, traducción. Madrid: Gredos, 1972.

- REIS, CARLOS y ANA CRISTINA LOPES. *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Colegio de España, 1996.
- ROTH, PHILIP. *El pecho*. Jordi Fibla, traducción. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- RULFO, JUAN. *El gallo de oro*. Bilbao: RM, 2010.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH VON. *Poesía y filosofía*. Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, traducción, estudio introductorio y notas. Madrid: Alianza Universidad, 1994.
- SERNA, ENRIQUE. *La Palma de Oro*. México: Aldus, 2004.
- SOBEJANO, GONZALO. *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia, 1985.
- TINIANOV, IURI. “El hecho literario” y “La evolución literaria”. Emil Volek, introducción, traducción y notas. *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Fundamentos, 1992: 205-25; 251-67, respectivamente.
- VEDDA, MIGUEL. “Elementos formales de la novela corta”. Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda, estudios preliminares, traducción y notas. *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2001: 5-24.
- VITAL, ALBERTO. *Quince hipótesis sobre géneros*. México: UNAM-Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- VOLPI, JORGE. *Días de ira: Tres narraciones en tierra de nadie*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

VOZ Y PERSPECTIVA EN LA NOVELA Y EN LA NOVELA CORTA

LUZ AURORA PIMENTEL

Universidad Nacional Autónoma de México

“Los géneros —dice Luis Arturo Ramos— cumplen una función referencial” (37); añadiríamos que, sobre todo, cumplen con una función architextual y que, además, se cumple en el tiempo. Ningún género está dado como algo completo y definido; se construye en el tiempo, a partir de una sucesión de textos con rasgos afines que el lector va reconociendo como genéricos —un mismo *tipo* de textos— para poder construir un *architexto* en su imaginación que permita incluir o excluir el texto que está leyendo con respecto al conjunto que configura su architexto —una relación textual puramente genérica. Más no sólo es cuestión de inclusiones o exclusiones, sino de la modificación, enriquecimiento y transformación del paradigma. Esto es lo que, en buena medida, ha sucedido con la novela corta que, gracias por un lado a las reflexiones teóricas que sobre el género han hecho creadores, críticos y teóricos de la literatura, y, por otro, gracias al corpus creciente de novelas cortas, no sólo han creado un paradigma más estable sino que incluso han imantado novelas del pasado que antes simplemente eran eso y ahora se descubren bajo la identidad de “novelas cortas”. Pensemos, por ejemplo, la posibilidad

de considerar al *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, como novela corta. Cada vez parece retroceder más aquella “vacilación nominativa”, como la llama Gustavo Jiménez Aguirre (15-6), que llegó incluso a ser tan extrema que hoy nos causa una suerte de extrañamiento humorístico al enterarnos de que durante el siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, había más de doce expresiones para referirse al mismo fenómeno narrativo, de las cuales destaco los términos despectivos “novelita” y “novelín” que se dan el “quién-vive” frente al macabro “esqueleto de novela”, si tan sólo porque nos hace imaginar su contraparte: la “novelota” y el “novelón”, sin pensar en las posibilidades atléticas de la “novela musculosa” que oculten al esqueleto, o las dietéticas: ¿qué tal la “novela obesa”?

Ahora bien, por más reflexiones, discusiones y clasificaciones, la novela corta nunca llegará a una definición clara simplemente porque es *novela* y, como bien sabemos, la novela es —y valga la paradoja—, por definición, un género sin reglas ni forma definida. A diferencia de géneros altamente codificados, como el soneto, la novela tiene como rasgo de identidad precisamente esa ausencia de codificación. La novela incorpora todos los géneros literarios y todos los discursos porque, como bien lo ha estudiado Bajtín en su teoría de la *heteroglosia* (término traducido también como *plurilingüismo*), el lenguaje mismo está perspectivado: cada idiolecto, cada discurso social, profesional, político, religioso, etc., incide en el mundo con una mirada que le es propia. La heteroglosia, inherente a la novela, aunada a la peculiar mixtura de *dos formas de enunciación básicas y constitutivas* —*el discurso narrativo y el discurso directo de los personajes*—, conforman la identidad de la novela como género literario. Si bien el discurso gnómico —o de opinión— es una forma frecuente en la novela, sobre todo en la novela-ensayo, esta forma de enunciación es optativa, no *constitutiva*, como lo son el discurso narrativo y el

discurso de los personajes.¹ Más allá de éstos, es difícil proponer otros rasgos definitorios de la novela. Ciertamente es que los subgéneros se agrupan por temas: novela pastoril, novela detectivesca, novela de aventuras, picaresca; *Bildungsroman*, *Künstlerroman*, etcétera.

¿Qué es entonces lo que distingue la novela corta de la larga? Ciertamente no *simplemente* la extensión, en lo que parece estar de acuerdo la mayoría de pensadores; pero tampoco la dimensión temática. Aunque se ha sugerido que un “rasgo diferenciador de la novela corta [es] que suele construirse en la atención hacia un momento, un instante, no discurre una vida entera como ocurre

¹ Quisiera, en este momento remitir a ciertas reflexiones teóricas sobre esta distinción capital entre el discurso narrativo y el de los personajes. Para ello me permito citar extensamente de mi libro *Constelaciones I. Ensayos sobre teoría narrativa y literatura comparada*: “Hemos venido insistiendo en que la mediación narrativa —es decir, la figura de un narrador— es constitutiva de un relato verbal, lo cual implica que el discurso narrativo es la forma discursiva dominante. El discurso narrativo —o texto— es lo único que tenemos a nuestra disposición para analizar la realidad narrativa (Genette). Es discurso, en tanto que alguien lo enuncia; es narrativo, en tanto que ese alguien cuenta una historia. Añadiría yo otras características que permiten, tipológicamente, distinguir el discurso narrativo de otras formas discursivas. Por una parte, el encadenamiento lógico-cronológico —es decir entramado— de por lo menos dos acciones le da al discurso narrativo una identidad mínima. Por otra parte, en términos puramente sintácticos, el discurso narrativo tiene un perfil específico que le da su identidad; lo que distingue principalmente al discurso narrativo de cualquier otro tipo de discurso es lo que yo llamaría una suerte de montaje sintáctico-temporal en el que se jerarquizan y correlacionan los tiempos verbales en términos de anterioridad, posterioridad y o simultaneidad, articulados y coordinados por medio de adverbios y frases adverbiales del orden de lo temporal que expresan estas relaciones, tramándolas. De hecho es la lengua misma la que tiene esta capacidad y sofisticación para expresar y diversificar nuestra experiencia temporal relativizada en capas y niveles de temporalidad que pueden articularse y coordinarse en términos de simultaneidad, anterioridad, posterioridad, en relación no sólo con un presente sino con un pasado e incluso un futuro y esto es lo que posibilita el discurso narrativo. [...] En cambio, el discurso dramático, en tanto que discurso expresivo, abre el abanico a todo tipo de discurso, incluso al narrativo, como lo hemos visto en el fenómeno del narrador delegado. Un personaje parte de un discurso no mediado, parte del aquí y ahora de su experiencia y puede asumir cualquier tipo de discurso. En términos de temporalidad narrativa, sin embargo, la diferencia entre el discurso narrativo y el discurso dramático o expresivo, es que el primero supone un acontecimiento a narrar; es decir algo que o bien ya ocurrió, está ocurriendo o está por ocurrir: una historia mediada por el acto de la narración. En el discurso dramático, en cambio, estamos no frente a un acontecimiento sino frente a la acción en proceso, sin mediación alguna. Al no haber mediación, es el diálogo efectivo de los personajes el que va creando la historia” (29-31).

en muchas novelas; el instante captado se vuelve el punto desde donde se atisba el pasado, de tal suerte que el despliegue de las acciones sólo ocurre como recuerdo atraído hacia el momento actual, el decisivo, generalmente el último” (Munguía 239). Esta propuesta de Martha Elena Munguía es muy sugerente y, en efecto, muchas novelas cortas parecen centrarse en ese umbral —el “momento actual, el decisivo, generalmente el último”— como punto de partida del relato, como lo veremos en nuestro análisis de *La noche de las hormigas*, de Aline Pettersson. El problema es que muchas de las más grandes novelas de la tradición occidental acusan este mismo diseño y son quizá las de más extensión: *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch; *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, y el *Ulises*, de James Joyce. Por otro lado, el que no discorra una vida entera —o por lo menos una gran parte de la vida— es también cuestionable; cierto que no una vida *en todas sus ramificaciones*, pero sí en alguna de sus ramas: *Pedro Páramo* o *Las batallas en el desierto* son un buen ejemplo. Lo que sí es interesante, y más o menos recurrente, es que si bien la novela corta puede abarcar el tiempo de toda una vida, elige un número muy reducido de acontecimientos que se siguen en su evolución durante años, configurando una línea narrativa, y haciendo caso omiso de otras vivencias o acontecimientos que vayan más allá de esta línea; esto no sin consecuencias en el ritmo y la estructura temporal de la novela corta.

Una posibilidad, entonces —apenas si una tentativa—, sería ver la novela corta en términos de su estructura temporal, de su entramado y de la voz y la perspectiva narrativas que la informan. En este sentido, la reflexión que hace Juan Villoro sobre su propia creación nos puede dar ciertas pistas:

En el caso de *Llamadas de Ámsterdam* no tenía muy claro el género al que pertenecía el texto. No fue algo que me preocupara en el momento de escribirlo. Supongo que todo comenzó con la necesidad de cambiar de perspectiva. Estaba trabajando en la novela *El testigo*, la obra más extensa que he escrito, y de pronto sentí la necesidad de

contar una historia con una tensión distinta. *El testigo* mezcla muchas tramas; el pasado del país afecta la cotidianidad del personaje y la historia se escribe hacia delante y hacia atrás (lo que le está pasando a los personajes afecta el porvenir y lo que el protagonista recuerda de sí mismo y lo que investiga sobre la guerra Cristera y la vida de Ramón López Velarde hace que el pasado marque el presente). A veces me sentía ante un mandala organizado de un modo esotérico, a veces ante el reverso de un tapiz donde tenía que arreglar hilos confusos para que la figura se destacara al otro lado. Escribir una novela extensa es un desafío de retentiva; tienes que tener presentes numerosos detalles que tarde o temprano deben vincularse o “rimar” en forma sosegada para que todo encaje en su sitio (49-50).

Dos problemas a subrayar en las reflexiones de Villoro: tensión y multiplicidad vs unicidad de la trama. La novela corta tiende a privilegiar una sola línea narrativa o, a lo sumo, dos líneas narrativas en contrapunto. Esta reducción en la densidad de la trama tiene su compensación en una intensidad y concentración narrativas que tiene consecuencias en su estructura temporal. En una novela (larga), la multiplicidad de líneas narrativas en el entramado obliga al uso constante de anacronías y toda suerte de figuras temporales. Por ejemplo, la extensa novela *El señor de los anillos*, de Tolkien, a pesar de sus tres tomos, tiene una trama central sencilla y con un impulso único: destruir el anillo del mal que sojuzga a todas las especies pensantes que existen en ese mundo posible. Esta línea central se ramifica constantemente, lo cual obliga a constantes analepsis. En un primer momento, un grupo de personajes, representativos de las distintas especies, recibe la peligrosa misión. Tras el asesinato de Boromir —un humano—, la compañía se divide en tres subgrupos: uno constituido por un enano, un elfo, un humano y un mago, y dos grupos de *hobbits*, uno que lleva el peso de la misión principal, y el otro como distractor. A partir de este momento el relato va siguiendo las aventuras de cada grupo; cada vez que cambia la línea narrativa hay un regreso al punto en el que Boromir es asesinado. El diseño narrativo es interesante, no sólo porque se multiplican las

figuras temporales, sino porque cada figura temporal es fuente de suspenso para la línea narrativa abandonada provisionalmente. Las ramificaciones desde luego no se dan en paralelo ni en una suerte de punto de fuga, sino, como lo apunta Villoro, constituyen un tapiz donde es necesario arreglar hilos confusos para que la figura se destaque al otro lado. En la novela corta, en cambio, un número muy reducido de líneas narrativas, generalmente una sola, se desarrolla a lo largo de la obra; esa línea narrativa puede extenderse en un instante o a lo largo de muchos años. Es el caso, por ejemplo, del *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño. Narrada en primera persona por un sacerdote y crítico literario, Sebastián Urrutia, partiendo de una noche de fiebre y de insomnio, se acuerda de toda su vida en la que destacan ciertos centros de atención narrativa: el crítico Farewell; la extraña encomienda de matar palomas, para lo cual visita varias ciudades europeas; las misteriosas fiestas de María Canales; ese irse acomodando en la abyección, incluyendo las clases sobre Marx que le da a Pinochet, y, todo el tiempo, la obsesión por Farewell. El peso narrativo de Farewell es tal que muchos de los otros incidentes se narran en resumen, incluso con grandes elipsis en el relato. Pocos personajes están tan desarrollados como éste, quien en un momento dado incluso le cuenta al narrador una historia —entre parábola y símbolo: la historia del zapatero y del Helderberg, la Colina del Héroe. La historia dentro de la historia, además de ser un contrapunto simbólico con la que estamos leyendo, tiene una estructura similar: un relato centrado en la obsesión de un afamado zapatero vienés por comprar una colina para “consagrarla como monumento a los héroes del Imperio” pasados y futuros. Mientras la gran empresa se lleva a cabo la narración procede, pausada, en escena; de pronto al ritmo vertiginoso de un implacable resumen se van dando, en una lista apenas calificada, la muerte del zapatero, el olvido en que cae, tanto él como su obra —zapatos y colina—; el compás perspectival se abre a un ritmo vertiginoso de acontecimientos mundiales:

Murió el Emperador. Vino una guerra y murió el Imperio. Los músicos siguieron componiendo y la gente acudiendo a los conciertos. Del zapatero ya nadie guardaba memoria, salvo la esquiva y casual de los pocos poseedores de sus espléndidos y resistentes zapatos. Pero también el negocio de las zapaterías se vio atrapado en la crisis mundial y cambió de dueños y luego desapareció. Los años que siguieron fueron aún más confusos y duros. Vinieron asesinatos y persecuciones. Luego vino otra guerra, la más terrible de todas las guerras. Y un día aparecieron por el valle los tanques soviéticos [...] un labriego, que en su niñez había trabajado allí, al ser preguntado dijo que eso era un cementerio, el cementerio donde iban a estar enterrados todos los héroes del mundo [...] y se pusieron a caminar por las sendas de la Colina de los Héroes. Y no vieron estatuas de héroes ni tumbas sino sólo desolación y abandono, hasta que en lo más alto de la colina descubrieron una cripta similar a una caja fuerte, con la puerta sellada, que procedieron a abrir. En el interior de la cripta, sentado sobre un sitial de piedra, hallaron el cadáver del zapatero, las cuencas vacías como si ya nunca más fueran a contemplar otra cosa que el valle sobre el que se alzaba su colina, la quijada abierta como si tras entrever la inmortalidad aún se estuviera riendo (Bolaño 61).

Es quizá por el ritmo vertiginoso del resumen que se destaca la futilidad de las empresas humanas, que la historia dentro de la historia resuena en la mediocridad de toda la vida del sacerdote-crítico. De la misma manera, aunque el compás temporal está más cerrado, en *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, la línea narrativa que se desarrolla es la del niño que se enamora de la madre de uno de sus compañeros, la declaración de amor, el escarnio que sufren por ello tanto el niño como Mariana, la madre del compañero, y su última consecuencia: el suicidio de Mariana. El contexto de la infancia tiene un desarrollo considerable, algunos personajes están mejor esbozados que otros: el hermano Héctor, el padre y la madre de Carlitos, el narrador; Jim, el hijo de Mariana y compañero del narrador; Harry, el amigo millonario; Rosales, el compañero acosador; todo como contexto en torno del centro narrativo que es el enamoramiento del niño. Pero una vez que se esquiva el

escándalo mandando a Carlitos a otra escuela, el relato acelera su ritmo, muy poco de lo que ocurre en la vida del narrador es narrado en detalle; tras varios años, el relato acaba deteniéndose para narrar en forma de escena el reencuentro de Carlitos con Rosales y la noticia sobre el suicido de Mariana. El resto del relato sólo se detiene en los eslabones posibles de esta línea narrativa para finalmente dar un salto elíptico a un presente desolado, a muchos años de distancia, en el que la presencia de aquel primer amor sigue viva en la imaginación del narrador adulto. Veamos un par de consecuencias de la concentración narrativa en una sola línea narrativa que es típica de la novela corta.

1. Desde el punto de vista temporal, el ritmo de la novela privilegia la alternancia de escenas y resúmenes para subrayar la continuidad de esa línea, acudiendo a blancos elípticos cuando en el tiempo de la historia nada ocurra que tenga que ver con esta particular línea narrativa.
2. Desde el punto de vista actoral, el desarrollo de los personajes está igualmente subordinado a la línea narrativa central. En *Las batallas en el desierto*, por ejemplo, uno podría imaginar un desarrollo novelístico en torno de la relación entre Carlitos y su hermano Héctor, o con el propio Jim, más allá de ser el hijo de Mariana y estar resentido por la incipiente relación entre Carlitos y su madre; o bien podríamos saber otras cosas de la vida de Mariana, más allá de ser el objeto amoroso de un niño y del escándalo en el que se ve envuelta por ello. En pocas palabras, uno podría imaginar un desarrollo *novelístico*, y por lo tanto un entramado en el que convergieran muchas líneas narrativas, a partir de muchos de los incidentes del *contexto* de la línea narrativa efectivamente desarrollada.
3. Desde el punto de vista espacio-temporal. Cuando el centro de atención narrativa es una unidad espacio-temporal,

tal y como ocurre con el *Elsinore*, de Salvador Elizondo, todos los incidentes, actos o acontecimientos que ocurran fuera del tiempo vivido en la escuela del mismo nombre están sometidos a una apresurada narración en resumen. Cuando el narrador de *Elsinore* habla de sus vacaciones en México y que ahí se inició “en las artes carnales con la recamarera”, tan picante episodio no recibe desarrollo alguno más que esta mención, precisamente por estar fuera del espacio de la escuela.

Atendamos ahora en los efectos que la tensión y concentración narrativas de la novela corta tienen en términos de voz y perspectiva. Debido a esta condensación, una narración en tercera persona omnisciente es impensable. El narrador omnisciente, fenómeno quizá exclusivo de la novela larga, se mueve siempre entre las diversas líneas narrativas, ofreciéndonos información que ningún personaje tendría, entrando y saliendo de la conciencia de muchos personajes, permitiendo así su desarrollo y profundidad. La novela corta, en cambio, tiende a ser narrada en primera persona o, si en tercera, focalizando la conciencia del personaje principal; personaje focal y narrador en primera persona constituirían entonces la perspectiva dominante de la novela corta.

Querría en este momento abrir un paréntesis teórico con respecto a la perspectiva del personaje, ya sea como personaje focal o como narrador-personaje. Comencemos por la perspectiva del personaje, considerada por el momento fuera de los modelos de focalización, de los de las situaciones narrativas y de los puntos de vista, que sólo se presentan como tipologías y taxonomías, en fin, como descripciones de un *estado de cosas* y no como un principio *constructivo* de la acción —en otras palabras, como un principio constructivo de la trama.² Huelga decir, en este sentido, que en

² Para una mayor elaboración del tema ver el capítulo “Perspectiva narrativa: visión, interpretación y construcción de mundos”, en mi libro *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada* (59-98).

un relato, independientemente de la o las perspectivas *dominantes*, hay tantas perspectivas como personajes y que la perspectiva de cada personaje incide, en mayor o menor grado, en la evolución de los hechos narrados. Pero ¿cómo definir la perspectiva del personaje? En un primerísimo lugar, discurso, acción y gestualidad nos dibujan tanto la perspectiva como el efecto que tienen los personajes en el curso y dirección de la historia. Habría que subrayar, sin embargo, que tanto acción como gestualidad necesitan de la mediación narrativa para existir. Es un narrador, u otro personaje, quien da cuenta de las acciones no verbales y de la gestualidad de los personajes. Esto desde luego no va sin consecuencia, porque siendo todo discurso perspectivado, dar cuenta de los actos y los gestos de otro está ya filtrado por la perspectiva de quien lo enuncia; lo cual, claro está, no ocurre con el discurso de los personajes en modo dramático, es decir, un discurso enunciado directamente, *sin mediación narrativa*.

Ahora bien, en el relato, especialmente en la novela, dominan, como ya lo hemos apuntado, *dos* modos básicos de enunciación en alternancia: el discurso *narrativo* (la mediación fundamental de todo relato verbal) y el *dramático* o discurso *directo* (la representación no mediada —narrativamente, claro está— de la acción humana por medio de los diálogos de los personajes). Así, en la novela hay dos voces dominantes —aunque cada una de ellas sea susceptible de multiplicarse— y por ende dos modos dominantes de enunciación: habla el narrador, habla el personaje; el primer modo de enunciación es *narrativo*, el segundo *dramático*. Una tercera forma, *sintética*, en la que convergen ambos modos la constituye el *discurso indirecto libre*, en el que el discurso narrativo se apropia del discurso esencialmente dramático del personaje para *narrarlo*. El discurso indirecto libre abre un espacio que podríamos llamar estereofónico, incluso *estereoscópico*, pues gracias a una doble referencia temporal y aun espacial —la del narrador, para quien lo narrado ya es pasado, y la del personaje, para quien lo que ocurre está apenas en proceso y es parte

de su experiencia aquí y ahora— pasado y presente se funden en un solo acto de enunciación. Más aún, en el discurso indirecto libre existe la posibilidad de dos perspectivas simultáneas —la del narrador y la del personaje— convergiendo en una misma estructura sintáctico-semántica.

De este modo, la perspectiva de un personaje se articula en los dos modos de enunciación básicos del discurso, siendo el tercero —el discurso indirecto libre— una síntesis de ambos. Cuando la perspectiva del personaje está vehiculada por el discurso del narrador —la narración en focalización interna— es importante hacer deslindes discursivos, interpretar el origen del discurso; si son esas las palabras que dijo originalmente el personaje o son las que usa el narrador para describir-narrar al personaje, y con qué grados de disonancia lo está describiendo. En otras palabras, importa determinar el origen tanto *vocal* como *focal* del discurso en cuestión, pues no toda narración en tercera persona es omnisciente y puede abandonar ese privilegio para cerrar la perspectiva a un personaje.

Ahora bien, la perspectiva del personaje también se observa dinámicamente en su propio discurso —discurso directo— en el que el lector puede detectar la presencia de otros discursos (sociales, familiares, de clase, de época, etc.), porque, como bien lo apunta Bajtín, todo relato verbal está configurado a partir de una *pluralidad de discursos*, pluralidad en la que quedan incorporadas las formas básicas de las que hemos venido hablando. El discurso del personaje nos lo ubica en su pertenencia a una comunidad de hablantes, de la que adopta —en mayor o menor medida— su visión de mundo; qué incluye y qué excluye su discurso nos habla ya de su postura frente al mundo y de las posibilidades de conflicto o de armonía en su relación con los demás personajes.

La modulación más fina de las perspectivas de los diversos personajes que puede hacer el narrador en su relato está en las técnicas narrativas de las que dispone para hacer estos “montajes perspectuales”, por así llamarlos.

Como hemos visto, un narrador en tercera persona, aun cuando sea él quien enuncia, puede renunciar a sus privilegios cognitivos y *focalizar* su relato en la conciencia de algún personaje —narración en *focalización interna*, según Genette. En otras palabras, puede no hacer valer su perspectiva, a pesar de ser el enunciador del discurso, para privilegiar la perspectiva del personaje. De ahí que sea crucial distinguir entre la voz que narra y la perspectiva desde la cual se narra; nuevamente, una distinción entre el origen vocal y focal del discurso narrativo.³ El narrador asumirá, entonces, todas las limitaciones del personaje y sólo narrará desde esa perspectiva, como si no supiera más de lo que el personaje sabe, ni pudiera percibir más de lo que el personaje percibe. Las formas discursivas privilegiadas para la narración focalizada son el *discurso indirecto libre* y la *psiconarración* (Cohn 21-57). En la primera, como lo hemos visto, convergen dos voces, dos discursos —el del narrador y el del personaje. Claro está que el discurso del narrador, en ese caso, se puede hacer tan transparente que sólo quede de su voz el armazón básico de la elección gramatical del tiempo pasado y la tercera persona, haciendo que las peculiaridades sintácticas, léxicas y semánticas del discurso sean atribuibles al personaje y no al narrador. En el caso de la psiconarración, en cambio, el narrador da cuenta de los procesos mentales de su personaje aunque las palabras, como tales, no sean necesariamente atribuibles al personaje sino al narrador. De cualquier modo, el relato está focalizado, en mayor o en menor grado, en la conciencia de ese personaje. Las marcas discursivas de la psiconarración son, esencialmente, lo que podríamos llamar *psicoverbos*, es decir, verbos que señalan la interioridad de la acción referida: *sintió, pensó, imaginó, temía, deseaba, le repugnaba...* Ahora bien, si focalizar el relato en la conciencia de un personaje le implica al narrador abandonar su perspectiva, aun así puede hacerla valer por medio de *disonan-*

³ O, como diría Käte Hamburger (*passim*), entre el Yo-origen y el yo de la enunciación.

cias que nos hablen de las limitaciones no ya del personaje sino del narrador. Son en especial notables en estos casos las disonancias morales o ideológicas. Un buen ejemplo es el “duelo” moral que se establece entre el narrador y Aschenbach en *Der Tod in Venedig* (*Muerte en Venecia*), de Thomas Mann, a pesar de que se trata de un relato focalizado en el protagonista, puesto que no vemos ni sabemos más de lo que ve o sabe Aschenbach; nunca se nos permite, por ejemplo (y cuánto nos gustaría), el ingreso a la conciencia de Tadzio. Sin embargo la disonancia va creciendo conforme evoluciona el relato, convirtiéndose en un duelo de perspectivas, de visiones de mundo.

Habría que considerar, de manera muy especial, que la técnica de la focalización es uno de los instrumentos más poderosos para *jerarquizar* las perspectivas; podríamos incluso sugerir que la focalización es un intento de persuadir al lector de que el mundo es como lo ve, interpreta y construye el personaje focal o el narrador en primera persona quien sólo puede focalizar en sí mismo. No obstante, de la misma manera en que ese personaje focal o ese narrador en primera persona tiene que interpretar los gestos, actos y discursos del otro para darles una significación acorde con su propia perspectiva del mundo, del mismo modo el lector —al tener que asumir, por lo menos en un primer momento, la restricción focal que el texto le propone—, puede asumir una postura independiente para interpretar esos mismos actos, gestos y discursos a contrapelo de la perspectiva dominante, a contrapelo de la interpretación propuesta como la única válida. Porque si bien es cierto que toda focalización implica un esfuerzo por imponerle al lector una identificación —y en ese sentido la focalización constituiría un intento de seducción— el lector, al ser el crisol en el que se funden todas las perspectivas, puede ofrecer una visión contestataria, incluso una perspectiva en la que se active el valor semántico y conceptual de la acción desde el nivel de la *prefiguración*, que active asimismo las diversas signi-

ficaciones aportadas *intertextualmente*, aun cuando éstas vayan a contrapelo de la perspectiva e interpretación dominantes.

Si un narrador en tercera persona tiene estas opciones de restricción modulada, el narrador en primera persona, insistamos, no tiene otra opción que la de focalizar en sí mismo. No obstante, tiene el privilegio de multiplicar sus perspectivas *en el tiempo*, pues siendo ese mismo “yo”, puede hacer valer su perspectiva como *yo-que-narra* o su perspectiva —incluso sus múltiples perspectivas— como *yo-narrado* a lo largo del tiempo. En pocas palabras, el “yo” de la primera persona puede moverse entre sus perspectivas como narrador y como personaje. Una consecuencia interesante de que la narración en primera persona esté *prefocalizada* —como diría Genette— es que no pudiendo penetrar en la conciencia de nadie más que en la del propio “yo”, toda narración desde el “yo” que tenga como objeto al otro es, necesariamente, una narración en *focalización externa*; es decir, lo que se representa es la imposibilidad de penetrar en la conciencia de otros; sólo se puede especular, descifrar su discurso verbal y gestual para conocer su vida interior, para imaginar el horizonte desde donde actúa el otro. Esto es especialmente notable en narración testimonial, en la que el centro de interés narrativo no es la vida del yo-narrador sino la de otro; el narrador participa en los hechos referidos pero sólo como testigo. La interioridad del otro, en estos casos, se ve sometida a una mediación más: la *especulación* del narrador con respecto a lo que el personaje pudiera sentir o pensar —especulación marcada por modalizadores: adverbios como *quizá, probablemente*, o verbos como *supongo, me imagino, puede ser que haya sentido...* En este tipo de narración, la perspectiva es claramente la del narrador en primera persona aun que modulada por la especulación sobre la perspectiva del otro. Invoco nada más textos clásicos como *The Great Gatsby*, de Scott Fitzgerald; “A Rose for Emily”, de William Faulkner, o *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez.

Volviendo a la novela corta, si bien la concentración en una línea narrativa propicia un relato focalizado, ya sea en un personaje o en un yo-narrador-personaje; si es cierto que la focalización en una conciencia excluye la perspectiva de los demás, la novela corta también rompe con esa prisión focal al hacer del discurso de los otros un contrapunto, si no es que un yo-acuso, a la perspectiva dominante. Esto ocurre constantemente, de manera irónico-jocosa, en *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia. En esa maravillosa “narrativa defensiva” —por así llamarla— de las memorias del general Guadalupe Arroyo, la perspectiva dominante es la del propio general pero los discursos de otros, de los que se defiende, nos dan un panorama muy distinto:

Recuerdo que dije exactamente lo siguiente:

—Nosotros estaremos en la galería para brindarte nuestro apoyo moral.— Y no, como afirma el Gordo Artajo en sus Memorias: “Nosotros rodearemos la Cámara con nuestras tropas y obligaremos a los diputados a declarar en receso la Constitución, por improcedente”. Esto constituye una difamación indigna de un militar mexicano (24).

El general Arroyo no sólo está siempre a la defensiva sino queriendo imponernos a nosotros, lectores, su interpretación de la historia, de una manera muy semejante al despreciable y corrupto crítico literario que narra *Los papeles de Aspern*, de Henry James. Esas perspectivas en contrapunto pueden operar en la novela corta no sólo para descalificar la perspectiva dominante sino para incluso pasar por encima de ella y entrar en complicidad con el lector, como sucede en *Las batallas en el desierto*, cuando los padres de Harry, un compañero millonario, hablan en inglés; Carlitos termina totalmente humillado al no entender que lo están insultando: le dicen “enano”, y, para colmo, es regañado por el amigo al día siguiente por sus malos modales en la mesa. Esta perspectiva sobre la educación de Carlitos, sobre sus gestos y modales, no la habríamos tenido sin la de Harry, lo cual, ade-

más, corta con filosa ironía todas las pretensiones aristocráticas de pueblo de la madre de Carlitos.

Cenamos. Sus padres no me dirigieron la palabra y hablaron todo el tiempo en inglés. Honey, how do you like the little Spic? He's a midget, isn't he? Oh Jack, please. Maybe the poor kid is catching on. Don't worry, dear, he wouldn't understand a thing. Al día siguiente Harry me dijo: Voy a darte un consejo: aprende a usar los cubiertos. Anoche comiste filete con el tenedor del pescado. Y no hagas ruido al tomar la sopa, no hables con la boca llena, mastica despacio trozos pequeños (25).

Finalmente quisiera mirar más de cerca el juego de perspectivas que se da entre la dominante, la de los otros personajes y, en su caso, la de la línea narrativa paralela. Para ello acudiré a ese gran “telar encantado” que es *La noche de las hormigas*, de Aline Pettersson. En esta novela corta se confrontan dos tiempos; en el tiempo de la “acción” exterior, un médico sufre un asalto en un parque solitario y agoniza durante media hora al pie de un fresno. En este intervalo temporal la conciencia se despliega y repliega en todas las direcciones, puntos en el tiempo como tantos hilos que se van tejiendo en la conciencia a partir del aquí y ahora de la agonía, en un ir y venir que acaba por urdir toda una vida sobre el telar del presente en el que la conciencia lúcida del médico observa cómo se desangra poco a poco sin que todo su conocimiento pueda hacer nada para impedirlo. Así, desde el pasado regresa una y otra vez a la verificación de cada uno de los síntomas de su propia agonía como si fuera la de otro, con el atinado ojo clínico del médico que diagnostica a un paciente. Un tiempo exterior que dura media hora; un tiempo interior que dura toda la vida... toda la vida, y más allá, al entretorse con la intemporalidad del mito, como lo veremos más tarde, porque “hay muchos tiempos y muchas realidades que se cruzan como se cruzan las motas de polvo” (Pettersson, “La luz sobre el espejo”, en *Tiempo robado*).

La propia conciencia se convierte en el escenario de diálogos rememorados, de voces entretreídas a partir de motivos que

se conectan con el aquí y ahora de la agonía; las palmeras “viejas”, “despeinadas”, por ejemplo, son el punto de partida para el recuerdo infantil de sus juegos en este mismo parque, cuando esas mismas palmeras lucían más vivas, mejor “peinadas”. Ciertas consideraciones y percepciones en el aquí y ahora lo llevan a recordar varias discusiones con Elisa, su pareja actual, artista plástica tejedora de tapices. De este modo, el tejido no sólo es una metáfora estructural sino un componente ficcional; es decir, forma parte de las actividades de uno de los personajes de esta novela, y configura una metáfora-imagen del entramado de perspectivas discordantes que animan este relato. A partir del recuerdo del acto creativo de Elisa, el tejido se proyecta como una metáfora de la vida y la muerte en su devenir. El médico recuerda cómo Elisa con “las hebras entre sus dedos [siembra] manchones inesperados de color”. Al regresar al presente el narrador constata que “Hebras líquidas se instalan entre los dedos crispados del hombre. Los manchones brotan y crecen”.⁴ Así, vida y muerte van siendo sutilmente entretejidas desde dos perspectivas antagónicas: las hebras *sembradas*, promesa de fertilidad y de vida; los hilos de sangre que al “brotar” y “crecer” sólo pueden crecer para la muerte; “los manchones inesperados de color” como surtidor de creatividad, frente a los manchones de sangre, signos fatales que hablan de un final previsible. Es por ello que el recuerdo de Elisa se lee también como un duelo de perspectivas sobre la vida.

En la compleja urdimbre de esta novela se va hilando un relato paralelo: Las bodas de Ifigenia, tema que, además, es el mismo en el tapiz de Elisa. Ambas líneas narrativas se deslindan y subrayan su paralelismo formal y gráficamente: el relato del médico que agoniza, y su constante ir y venir entre el pasado y el presente, se narra en redondas y en tercera persona, con un énfasis en el monólogo narrado. El relato paralelo, en cambio, se narra en cursivas y en una segunda persona que traslada la acción

⁴ Todas las citas de *La noche de las hormigas* provienen de la edición incluida en las referencias bibliográficas.

exterior de la tragedia a la conciencia de Ifigenia, refractándola constantemente; una voz que, sentimos, casi le habla al oído. En este caso, y a diferencia de otros relatos paralelos que convergen en un mismo universo ficcional, en esta novela el relato paralelo pertenece a otro mundo, el del mito con todas sus variantes.

El relato paralelo constituye una verdadera reescritura del mito, interiorizándolo pues se narra desde la conciencia de Ifigenia; las diversas versiones, incluyendo las dos tragedias de Eurípides —*Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride*— son los subtextos o hipotextos que corren, virtuales, a lo largo de la narración, invitando al lector a una suerte de lectura “estereoscópica”. Aline Pettersson construye un hipertexto basado en todos estos otros textos y mitos cuya presencia se deja sentir a lo largo de su reescritura. En un primer momento, el relato paralelo de Ifigenia parecería establecer una relación temática y metafórica, más o menos arbitraria, con el relato principal de la agonía de Alfonso Vigil: el sacrificio. No obstante, la urdimbre, como bien lo indica el sentido literal de la palabra, coloca estos hilos paralelos sobre el telar encantado para irlos entretejiendo con nudos metafóricos de una enorme poeticidad. Ciertos motivos, que en el relato principal son metafóricos, en el relato paralelo son literales, parte del “amueblado” de la realidad ficcional de ese mundo propuesto. En el relato principal, por ejemplo, “el hombre se debate entre la desesperación y la calma chicha. *Como el velero que impotente aguarda la llegada de los vientos*”. En cambio, esta espera y añoranza por los vientos es parte de la situación misma de los griegos varados en Áulide.

A lo largo del relato se multiplican las metáforas que entretejen estos dos mundos. Una, en especial, se subraya constantemente, a tal grado que le da nombre a toda la novela: las hormigas. Con un estatuto que varía constantemente, la presencia de las hormigas va y viene, como los hilos en el telar, no sólo entre los dos mundos sino entre el mundo del pasado y el del presente del relato principal. Cuando por la pérdida de sangre, el cuerpo le empieza a *hormigear*, y sin que cobre aún cabal conciencia de ello, Alfonso

se acuerda de un episodio de su infancia en que por accidente se paró sobre un hormiguero y la madre vino a salvarlo. Las hormigas, reales entonces, se han vuelto metafóricas ahora que el médico literalmente *palpa* el significado del “hormiguelo” que siente en todo el cuerpo y no parece haber salvación ya. Mientras tanto, en el mundo paralelo, las hormigas van y vienen bajo el fresno donde acecha a Ifigenia el pastor: “*A sus pies la fila de hormigas sigue su marcha*”. Más aún, en el relato paralelo las hormigas reales también pasan a la dimensión metafórica cuando Ifigenia ve de lejos las velas de las embarcaciones del ejército de su padre y le parecen “*puntos minúsculos como el ir y venir de hormigas*”, para, finalmente, mantener en estado de latencia la etimología —“murmekes”, hormigas— en el ejército que acompaña a Aquiles, los *mirmidones*, hormigas que algún día convirtió Zeus en guerreros. Aquiles es el comandante del ejército de los Mirmidones, el héroe al que en un mundo posible, otro, habría desposado Ifigenia, pero ni él ni todas sus “hormigas”-mirmidones podrán salvarla ya. Tal vez en otro mundo, en otro mito...

En el relato paralelo, como en el principal, hay una constante actividad de tejido en los telares que preparan el ajuar de boda de Ifigenia. Más aún, a lo largo de toda la novela, tanto en el relato principal como en el paralelo, podríamos decir que las palabras más recurrentes e insistentes se refieren a la actividad de tejer. Ahora bien, esta relación especular entre los dos relatos proyecta una figura muy sugerente: los hilos que tejen el relato paralelo, si bien son claramente intertextuales y tienen todo el colorido de las múltiples versiones del mito, son, quizá, los mismos hilos con los que Elisa, en el relato principal, ha ido creando su tapiz al que, significativamente, ha intitulado “Las bodas de Ifigenia”, haciendo alusión oblicua a versiones menos “centrales” del mito. Es fascinante observar cómo muchas de las descripciones del paisaje en el relato paralelo tienen una plasticidad mucho más acorde a las descripciones del tapiz de Elisa que a la descripción de un paisaje como tal; porque si en el tapiz de Elisa “las hebras entre

sus dedos siembran manchones inesperados de color”, el paisaje “griego” del relato paralelo también se llena de manchones. Casi podríamos decir que el relato paralelo es una suerte de narración *hilada* a partir del tapiz de Elisa —una transposición de lo visual a lo verbal— y que, tal vez, esa voz que le habla a Ifigenia es la de Elisa que al hablarle la va tejiendo, la va narrando.

Hablar, narrar, tejer, leer... Elisa no sólo va tejiendo a Ifigenia con los hilos conocidos del mito sino que comienza a utilizar otros, marginales, que cambian el curso de la historia. En el recuerdo de Alfonso se escenifica un diálogo interesante entre los dos. Elisa no sólo ha incorporado a Alfonso en su vida sino también en su arte. De manera aparentemente juguetona, ella señala un hilo de henequén en su tapiz que representa a Alfonso:

Ése eres tú que atraviesas el paisaje. ¿El paisaje griego? Pues claro, así lo imagino [...], tú estás ahí adentro, Alfonso, porque estás en mí ¿Sabes?, hay una especie de magia en los tapices, si observas el tejido con cuidado, puedes leer muchas cosas en él. Porque estas hebras se extienden por el mundo. Todo acaba por estar relacionado, Alfonso, los hilos forman parte de una urdimbre mucho más amplia.

Así, Alfonso pasa de una realidad a otra; no sólo está agonizando sin que nadie venga en su ayuda, sino que, al mismo tiempo, está “ahí adentro” del tapiz de Elisa porque está en ella, en todos los sentidos; la perspectiva de Elisa habrá incorporado, finalmente, a Alfonso. Hacia el final de este gran tapiz que es *La noche de las hormigas*, el relato acaba privilegiando los hilos marginales sobre los centrales: el sacrificio no se cumplirá. En la urdimbre sobre el “telar encantado” de Elisa se altera hacia el final el paralelismo formal y gráfico que venía dándose en el correr de las dos historias. Introduce a un enigmático personaje que lo altera todo: el pastor. Por una parte, el relato que nos ha reconstruido un mundo griego ya no está en segunda persona, sino en tercera, incluso el narrador acaba refiriéndose al pastor como “el hombre”, de la misma manera que, en el relato principal, el protagonista es, a veces, “el

hombre” y a veces Alfonso Vigil. Por otra parte, este relato conserva no sólo el “mundo” sino las cursivas del relato paralelo de Ifigenia. El pastor-hombre, como el médico agonizante, también está al pie de un fresno, acechando el carruaje en el que viaja Ifigenia, a la que habrá de raptar: “¿Quién eres tú que así me llevas por la fuerza?” —le dice Ifigenia a su raptor. ¿Quién? ¿La muerte? ¿La Artemisa de las versiones marginales? ¿Orestes, el pastor? ¿El hombre, fundido y confundido con los dos, Orestes y el pastor? ¿Con los tres? ¿Orestes, el pastor, “el hombre”, el de éste y el del otro mundo, el hombre al pie de un fresno, el del hilo de henequén?

En el telar encantado de Elisa, y por la magia de su arte, la perspectiva ha cambiado, la historia se ha desviado; el sacrificio no ha sido, tal vez, en vano; la última voz —significativamente en redondas, no en cursivas como habría de esperarse— dice: “Soy...” afirmación de vida, de identidad. ¿Quién es ese “yo” que dice ser, esa posibilidad que se afirma “trionfadora” entre las miles que fueron anuladas? Gracias al arte, gracias al mito, gracias a las voces de los otros que nos han interpelado durante siglos, “hay muchos tiempos y muchas realidades que se cruzan como se cruzan las motas de polvo”, muchas “formas para engañar al tiempo”, y así, la muerte de Alfonso Vigil, una muerte arbitraria y sin sentido en este plano de realidad, tal vez adquiera un significado especial en esos otros planos de realidad que son el arte y el mito, en ese eterno fabular, leer, y al leer volver a fabular, porque “quizá leer —como dice Aline Pettersson en *Viajes paralelos*— sea cambiar las incomprensibles leyes del tiempo para reinventar la perennidad del presente”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLAÑO, ROBERTO. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

- COHN, DORRIT. *Transparent Minds*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- ELIZONDO, SALVADOR. *Elsinore: un cuaderno*. México: FCE, 2001.
- GENETTE, GÉRARD. *Discours du récit. Figures III*. París: Du Seuil, 1972.
- HAMBURGUER, KÄTE. *Logique des genres littéraires*. Pierre Cadiot, traducción. París: Du Seuil, 1986.
- IBARGËNGOITIA, JORGE. *Los relámpagos de agosto*. México: Joaquín Mortiz, 2003.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, GUSTAVO, coordinación. “Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México”. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. 1. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 9-33.
- MUNGUÍA ZATARAIN, MARTHA ELENA. “Dos vidas ante el umbral: *La noche del grito y La noche de las hormigas*”. Gustavo Jiménez, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. 2. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 227-53.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. *Las batallas en el desierto*. México: Era, 1981.
- PETTERSSON, ALINE. *La noche de las hormigas*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- _____. *Viajes paralelos*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- _____. *Tiempo robado*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *Constelaciones I. Ensayos sobre teoría narrativa y literatura comparada*. México: UNAM-Iberoamericana Vervuert-Bonilla, 2012.
- RAMOS, LUIS ARTURO. “Notas largas para novelas cortas”, Gustavo Jiménez Aguirre. *Una selva tan infinita*. Vol. I: 37-48.
- VILLORO, JUAN. “La novela corta: noticias desde la tierra de nadie”. Gustavo Jiménez, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. 1. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 49-59.

¿NOVELA CORTA O CUENTO? UN DESLINDE. EL CASO DE “EL APANDO”

BERNAL HERRERA MONTERO
Universidad de Costa Rica

Como toda taxonomía, en especial las referentes a manifestaciones socioculturales, las que parten de la noción de literatura y la dividen en géneros y subgéneros, están atravesadas por diversos cuestionamientos y ambivalencias, así como por un cierto grado de arbitrariedad. Pensemos, por ejemplo, en los grandes géneros en que se suele dividir la narrativa literaria: novela, cuento y ensayo. ¿Qué tan válida, o útil (pues más que verdadera o falsa la crítica literaria suele ser útil o inútil) es realmente esta taxonomía para entender textos producidos desde horizontes mentales ajenos a ella? ¿Qué tanto aclara o confunde, analíticamente hablando, ubicar *El satiricón* de Petronio o *El asno de oro*, de Apuleyo, dentro del género de la novela? O, si nos salimos de la tradición occidental, qué tan útil es esta taxonomía a la hora de estudiar textos como los pertenecientes al género chino del Hsiao- p'in, establecido como género literario en China a finales del siglo XVI, coetáneo al surgimiento del género del ensayo en Occidente, y ciertamente afín a éste, pero cuya clasificación como “ensayo”, si bien satisface ciertas necesidades, también genera desfases y malentendidos (*Vignettes*). Lo anterior para no mencionar la entrada de lleno en el ámbito de la narrativa literaria, o al me-

nos de los materiales frecuentados por los críticos literarios, de géneros enteros previamente excluidos de dicho ámbito, como las crónicas del XVI y primera mitad del XVII sobre la conquista y colonización de América, textos antes leídos en clave puramente histórica.

Recordar las inevitables imprecisiones, ambivalencias y arbitrariedad de las teorías y taxonomías literarias no implica, para nada, que ellas sean inválidas o inútiles. Por imposible que sea distinguir nítidamente qué es literatura y qué no, o de que no siempre se pueda distinguir con claridad el género o subgénero literario al que pertenece determinado texto, tales nociones y categorías, además de ser imprescindibles para nuestras prácticas como lectores profesionales, marcan también las lecturas hedónicas de ese amplio público lector para quien la literatura es mero entretenimiento. Una cosa es advertir la imposibilidad de dar definiciones apodócticas de la literatura, el cuento o la novela, mostrando los contraejemplos e inconsistencias de toda definición posible, y otra muy distinta poder prescindir de estas nociones. Por ello, aun los críticos más desinteresados en las teorías de los géneros literarios, las utilizan al trabajar, analizar, o incluso mencionar textos concretos. Nos pueden interesar más o menos tales teorías, pero no podemos prescindir de sus categorías más habituales. Empecemos dejando de lado, entonces, los debates que no sólo cuestionan la validez y utilidad de las taxonomías literarias usuales, sino la noción misma de literatura, a veces desplazada por otras como las de prácticas textuales, discursividades o formaciones discursivas, para entrar en el tema específico que aquí interesa: un posible criterio diferenciador que permita deslindar, en caso de duda, cuentos largos de novelas cortas.

Empecemos con una constatación fáctica: la mayoría de los textos clasificados como narrativa literaria con que un lector se enfrenta, no genera mayores dudas en cuanto a su clasificación en el sistema prevaleciente de géneros literarios. Tales textos calzan o parecen calzar con facilidad en alguno de los tres principales

géneros narrativos: cuento, novela y ensayo. Pero no todos lo hacen, una situación más frecuente en determinados subgéneros, siendo el de la novela corta uno de los que ha originado más discusiones y ambivalencias. De la gran cantidad de adjetivos que se suelen aplicar a la novela, tales como “histórica”, “detectivesca”, “naturalista”, “decimonónica” o “colombiana”, ninguno suele hacernos dudar del carácter plenamente novelesco de los textos en cuestión. No ocurre lo mismo con la novela corta, y existen varias razones para ello, de las cuales dos parecen ser las primordiales. La primera: existen dudas razonables de si la novela corta es, como su nombre lo afirma, una simple variante de la novela, caracterizada sin más por su menor extensión, o si es un género aparte. La segunda, que su delimitación y deslinde de cara al cuento extenso (otra categoría acaso ambivalente, pero menos que la novela corta) presenta diversas dificultades. Ello no deriva de que la mayoría de los textos ubicados a uno u otro lado de la división genere dudas al respecto, lo que no es el caso, sino de las incertidumbres provocadas por ciertos textos limítrofes y, más aún, de la usual ausencia de criterios sólidos para tomar decisiones fundamentadas en los casos dudosos. Nadie duda de que *Aura*, de Carlos Fuentes, sea una novela corta, ni de que “La autopista del sur”, de Cortázar, sea un cuento extenso. Pero textos como *El perseguidor*, también de Cortázar, o “El apando” (1969), de José Revueltas, sí las generan.

En este contexto general, propondré una tesis sobre lo que considero una característica estructural de la novela corta, que sirva como criterio de deslinde de cara al cuento. Hecho esto, aplicaré la tesis al caso concreto de “El apando”, texto paradigmático por las dificultades para realizar tal deslinde.

La tesis que propongo puede ser enunciada muy brevemente: la diferencia más importante entre un cuento y una novela corta no reside en el factor cuantitativo de la extensión, sino en el factor estructural de la presencia o ausencia de una trama, la cual debe desarrollarse a través de diversas situaciones experimentadas por

uno o más personajes. Lo anterior conlleva consecuencias que pueden parecer dudosas a primera vista. Implica, por ejemplo, aceptar que una novela corta puede tener menor extensión que un cuento largo, sin que ello constituya un factor decisivo para determinar su adscripción genérica. Implica, en breve, dejar atrás la extensión como criterio definidor, y optar por un factor estructural. Priorizar lo cualitativo sobre lo cuantitativo. Esta tesis no pretende, desde luego, resolver debates como el de qué tan corta debe ser una novela para que clasifique como novela corta, ni incidir, de momento, en el debate de si la novela corta es una simple variante de la novela, o un género aparte.

Comprender y aplicar adecuadamente la tesis requiere clarificar qué entiendo aquí por “trama”. Para empezar, no reduzco la trama a su noción más “tradicional”, que la iguala a un conjunto de acciones desarrolladas en el tiempo, en orden cronológico, siguiendo una determinada causalidad. Este tipo de trama articula muchas novelas cortas, caso de *Aura*, cuya trama he analizado en “*Aura*: causalidad literaria y crítica de la lectura”, pero no siempre es así. Los hechos de una trama pueden no estar narrados en orden cronológico, y pueden no responder a una causalidad estricta. Pero sí deben incluir diversas situaciones, cuyo anudamiento, por libre y deshilachado que sea, es lo que constituye la trama. El cuento, en cambio, sea corto o extenso, no se articula alrededor de una trama así entendida, sino alrededor de una situación. Tal vez esa situación transforme al personaje, pero dicha transformación es producto de una situación única, no de un proceso constituido por varias situaciones. Tal es caso del clásico cuento “El hombre muerto”, de Quiroga. El personaje enfrenta una situación límite, su propia muerte, y ello evidentemente lo transforma. Pero el cuento relata una única situación, no el anudamiento de varias. La situación tratada por el cuento puede prolongarse en el tiempo; en tanto no dé paso a otras situaciones diferenciables, sigue siendo una sola situación básica, caso de otro cuento de Quiroga: “Los destiladores de naranjas”.

Afirmar que la novela corta debe articularse alrededor de procesos delineados por varias situaciones, y no de una situación única, puede prestarse a equívocos. Pensemos en *La amortajada*, novela corta de la chilena María Luisa Bombal. La totalidad de la acción se narra desde una situación única: el funeral de la narradora-protagonista. A partir de esta situación, la narradora nos cuenta, retrospectivamente, diversas situaciones de su vida, las cuales configuran un proceso vital. Se narran desde una sola situación, pero la narración no es reducible a ésta. La diferencia entre narrar diversas situaciones y aludir a varias desde una única quedará más clara cuando analicemos “El apando”. Las diversas situaciones de una trama pueden estar ligadas por una causalidad estricta, como la propuesta por Borges en su ensayo “El arte narrativo y la magia”, o pueden presentarse de forma deshilachada, fragmentaria y azarosa, pero deben ser varias.

He expuesto muy brevemente una tesis y una definición. La tesis: una novela corta requiere la presencia de una trama, no importa cuán poco convencional sea la forma de exponerla. La definición: una trama, para serlo, requiere de varias situaciones, cuyo encadenamiento constituye la trama. Aplicaré ahora ambos elementos a “El apando” (1969), de José Revueltas (1914-1976). He escogido este texto por varias razones. La primera es hedónica: el texto me gusta mucho. De más peso son otras razones. Una: ejemplifica esas obras real o aparentemente limítrofes entre el cuento largo y la novela corta. Dos: mi tesis me lleva a contradecir la opinión prevaleciente y a considerarla un cuento, por lo que, si se aceptara mi posición, ello no se debería a que calce con la opinión dominante, sino a la posible persuasividad y fortaleza de los argumentos.

Una rápida búsqueda en Internet de opiniones y críticas sobre “El apando” que mencionen el género de la obra, y casi todas lo hacen, arroja resultados claros: con la inevitable excepción, quienes se refieren a ella, Wikipedia incluida, la consideran de manera casi unánime una novela corta. Esta opinión no sólo domina

en la *doxa* característica de Internet. Algunos de los ensayos allí publicados aparecieron antes en revistas académicas, y las críticas publicadas en obras estrictamente académicas también suelen asumir esta posición. Tal es el caso, bastante reciente, de Rodrigo García de la Sienra: “*El apando* como dispositivo distópico”. Con todo, la opinión no es unánime. Entre quienes han expresado otras opiniones, es de particular interés José Agustín, conocido novelista y cuentista, y profundo conocedor de las reglas que rigen ambos géneros. Admirador declarado de la obra de Revueltas, dentro de la cual otorga a “*El apando*” un lugar de privilegio, Agustín ha expresado sus dudas de que el texto sea una novela corta o un cuento. En “Los relatos de José Revueltas”, prólogo a *La palabra sagrada*, una antología de relatos de Revueltas seleccionados por Agustín, nos dice que “*El apando*” “se sitúa en la frontera del cuento largo y la novela corta” (11). Un poco más adelante amplía y transforma esta afirmación, al definir el texto como “una de las obras más altas de la literatura mexicana, en la que [Revueltas] llevó su estilo a la máxima depuración y conjuntó lo mejor de sus cuentos y de sus novelas en una narración que a la vez es ambas cosas” (13).

La posición de Agustín de ver en “*El apando*” no sólo un texto ambivalente y difícil de clasificar, sino plenamente anfíbio, implica postular la existencia de una narrativa donde las fronteras entre cuento y novela simplemente se quiebran, y un texto es ambas cosas al mismo tiempo. Una posición interesante, que acaso pueda ser demostrada, o al menos mostrada, con otros ejemplos, pero no con “*El apando*”. A diferencia de Agustín, y de la mayoría de quienes se han ocupado del texto de Revueltas, sostendré que éste es un cuento. No por razones de tamaño, sino de estructura literaria. La razón es simple: “*El apando*” no posee una trama en el sentido ya expuesto. Lo que allí acontece constituye una única situación, en la cual aparecen, o convergen, elementos provenientes de otras situaciones, ninguna de las cuales, sin embargo, llega a constituir una situación independiente de la narrada.

Aclaro lo obvio: afirmar que “El apando” es un cuento y no una novela no es, de ninguna forma, minusvalorar el texto. Como José Agustín, lo considero una obra maestra, pero del cuento, no de la novela corta. Salvo si se cree, y no es mi caso, que la novela es intrínsecamente superior al cuento, mi posición no es un juicio valorativo, sino una afirmación taxonómica, que defenderé no para añadir o restar mérito alguno al texto, sino para terciar en la discusión de cómo deslindar, en este tipo de casos, un cuento largo de una novela corta.

La acción, se sabe, transcurre en el penal de Lecumberri, poco antes y durante el breve periodo de la visita permitida a los presos. Tres personajes: Polonio, Albino y El Carajo, que están “apandados”, o sea encerrados en una celda de castigo, esperan que la madre del último llegue, introduciendo droga. Meche y la Chata, compañeras de Albino y Polonio respectivamente, apoyan el trasiego, que finalmente fracasa en medio de la barahúnda iniciada por ambas, la cual culmina en una violenta lucha de Albino y Polonio con los “monos” o guardias penitenciarios, en la que previsiblemente acaban derrotados. El relato está construido alrededor de un entramado de voces y miradas, no siendo casual que ambos elementos sean temas recurrentes del relato. Así, el patio de la cárcel en el cual transcurre la acción es un típico panóptico carcelario, donde, sin embargo, los “monos”, ello es los celadores, son observados por los presos en medida no menor a como estos son observados por aquellos, y recorren los pasillos “cubiertos de ojos de la cabeza a los pies, una malla de ojos por todo el cuerpo, un río de pupilas recorriéndoles cada parte, la nuca, el cuello, los brazos, el tórax, los güevos” (72). El relato se abre con la descripción de la oblicua y ciclópea mirada que, desde una incómoda posición, primero Polonio y luego Albino lanzan a los “monos” sacando la cabeza de su celda y colocándola sobre un postigo, y se cierra con la alucinante descripción de la lucha de Polonio y Albino contra el Comandante y tres “monos”, descripciones cuya fuerte espacialidad es característica del texto.

No menos importante que las miradas son las voces, éstas no sólo constituyen el principal rasgo de algunos de los personajes, sino que acaban por llenar el espacio físico visualmente descrito: “De la ronca voz, allá abajo, de la multitud, brotaba toda clase de las más diversas exclamaciones, gritos, denuestos, carcajadas, ya de protesta o de compasión, o de salvaje gozo que exigía mayor descaro, brutalidad y desvergüenza al espectáculo fabuloso y único de los senos, las nalgas, los vientres al aire” (94).

La marcada espacialidad geométrica del relato es notoria en la descripción del espacio donde acontece la lucha final: “Un diabólico sucederse de mutilaciones del espacio, triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas, hasta impedir cualquier movimiento de los gladiadores y dejarlos crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría” (96-7), y este triunfo del espacio sobre el movimiento, incluso el síquico, va a contramano de la concepción de novela que expone Revueltas: “Lo que concibo como novela, o sea, esa forma *particular* del movimiento: el movimiento *real* percibido, representado e imaginado por medio de los recursos de la literatura” (“Posición” 7). Un movimiento que, aclara Revueltas, puede ser puramente subjetivo: “Entiéndase: movimiento *interno* diferente al movimiento exterior objetivo” (7). Movimiento interno y subjetivo al que también parecen renunciar Polonio y Albino cuando, tras ser derrotados hasta parecer “harapos sanguiinolientos, monos descuartizados y puestos a secar al sol” (“Apan-do” 97), renuncian a las dos líneas de pensamiento que los ha ocupado a lo largo del relato. Por un lado, obtener la droga que traía la madre de El Carajo: “Lo único claro para ellos era que la madre no había podido entregar la droga a su hijo ni a *naiden*, como ella decía” (97). Por el otro, a la idea de asesinar a El Carajo: “Pensaban, a la vez, que sería por demás matar al tullido. Ya para qué” (97). Renuncias que ponen punto final al relato.

La intensa brevedad temporal y la reducida y claustrofóbica espacialidad características del relato, se corresponden con un elemento estructural básico: su focalización en una única situación, que toma lugar en estas reducidas coordenadas espacio-temporales. “El apando” explora, con notable intensidad y meticulosidad, una única situación, y su estructura narrativa indaga estratigráficamente sus diversos niveles y facetas. Pasado, futuro, ni afuera, tienen aquí otro rol que no sea intensificar o enriquecer la situación narrada. Ni el narrador ni su relato explican o se interesan en cómo y por qué llegaron los presos a ser lo que son, cómo llegaron a la cárcel, o por qué están “apandados”. La vida de los personajes, en especial de las tres mujeres que participan en el trasiego e inician la protesta, bien puede cambiar como producto de la situación narrada; explorar tales consecuencias haría que la narración entrara en el ámbito de la novela, pero el texto se abstiene escrupulosamente de ello. Es probable que la madre de El Carajo, la Chata y Meche vayan a ser encarceladas, y que Polonio, Albino y El Carajo, reciban un castigo adicional, pero eso queda fuera de la narración, al igual que las historias de cómo llegaron a ser lo que son, de cómo llegaron a Lecumberri, o por qué están apandados. Narrar todo esto, insisto, haría del relato una novela, pero ello claramente no ocurre. Más aún, en diversas partes se insinúa el carácter repetitivo de la situación básica narrada, el apandamiento, cuando hablando de El Carajo se nos dice: “volver a empezar de nuevo otra vez, cien, mil veces, sin encontrar el fin, hasta el apando siguiente” (75).

Diversos hechos ocurren fuera del espacio y tiempo de la situación central, pero son solamente mencionados, no narrados. Tal es el caso de los diversos recuerdos de los personajes, siendo tal vez los más distantes espacio-temporalmente los recuerdos que Polonio tiene del cuerpo de la Chata y de sus viajes con ésta cuando aún estaba libre. Pero de tales viajes sólo se mencionan un par de nombres de sitios. No se narran las circunstancias en que se produjeron, sus motivos o efectos. Son una simple men-

ción, un recuerdo enmarcado en la situación narrada, y cuya función primordial, como tantos otros detalles, es explorarla más a fondo, ayudar a darle su particular densidad. La condensación del recuerdo llega a su máximo cuando el narrador apunta que el personaje tiene uno, sin siquiera mencionarlo: “(y aquí un recuerdo de su infancia)” (84). Estamos, en suma, ante un texto de una concentración temporal, espacial y mental extremas, donde el encierro no sólo provee el tema, sino también actúa como principio estructural. Un texto donde el mundo narrado y las subjetividades que lo viven están igualmente encerradas, tal y como ocurre con los celadores o “monos”, “presos en cualquier sentido que se los mirara” (71), e incluso con los billetes “que tampoco salían nunca de la cárcel, infames, presos dentro de una circulación sin fin” (73). El mundo de “El apando” captura no por su amplitud sino por su concentrada intensidad, su determinación de explorar todo tipo de detalles que ayuden a darle su particular intensidad. Sean los sentimientos maternales y filiales que unen a El Carajo y su madre, los recuerdos de los personajes, o las reacciones de la Meche ante la revisión de sus genitales, todo apuntala e intensifica la situación única narrada en el texto. Éste gira alrededor de un micromundo que abunda, a su vez, en micromundos aún más reducidos, como los muy evanescentes creados por las volutas de humo de un cigarrillo, o la reiterada escena erótica animada por Albino con el tatuaje de su vientre.

Fiel a sus concepciones literarias, Revueltas nos narra no sólo la facticidad externa de la situación, sino también la subjetividad de quienes la viven, ambas igualmente marcadas por un encierro al que también la narración se somete a sí misma, mediante los estrechos límites que se autoimpone. Sólo el narrador exhibe una cierta distancia del mundo narrado, marcada mediante rasgos y referencias culturales que lo distancian de los personajes, caso de sus alusiones a personajes bíblicos como Salomé y Holofernes, o su utilización de una mirada clínica, casi naturalista, que cae desde arriba sobre los personajes, por ejemplo la madre de El Ca-

rajo, descrita como “una mole de piedra, apenas esculpida por el hacha de pedernal del periodo neolítico, vasta, pesada, espantosa y solemne” (92), con “el aspecto alucinante y sobrecogedor de una Dolorosa bárbara, sin desbatar, hecha de barro y de piedras y de adobes, un ídolo viejo y roto” (93). Una distancia utilizada no para alejarse de la situación narrada, sino para plantearla, desarrollarla y rematarla desde una posición que le permite verla en su conjunto y en sus detalles.

La hipótesis aquí defendida de que la estructura de la novela exige la presencia de una trama, lejos de ser original ha sido planteada muchas veces por diversos teóricos y estudiosos del género, así como por algunos de sus practicantes, entre ellos Reueltas, quien nos dice:

Entiendo por componentes *cuantitativos* los que están constituidos por la *trama* (así pueda tratarse de una antitrama aparente), la *acción* y las *circunstancias* de los personajes. Los componentes *cualitativos* serían entonces, aquí, aquellos que son producto de las *situaciones* y a la vez tienen la virtud de crearlas.

De otro modo: los elementos y los personajes de la novela se colocan “en situación” gracias al conflicto que el autor descubre, suscita y desarrolla entre la libertad y la necesidad de los mismos personajes y elementos (“Posición” 8).

Lo anterior refuerza nuestra tesis por partida doble. Por un lado, reconoce en la trama un elemento *sine qua non* de la novela; por el otro, enfatiza que la novela requiere descubrir, suscita y desarrollar los conflictos alrededor de los cuales se estructuran las situaciones, y que éstas deben ser, en una novela, producto y fuente de otras situaciones narradas. Nada de ello ocurre en “El apando”, texto que, insisto, explora una única situación. Estrictamente focalizado en esta situación, el cuento se centra en sus numerosas facetas. Describe breve pero eficientemente a sus principales personajes: los tres presos que esperan la droga, las tres mujeres partícipes en el plan para llevarles droga, los carceleros y, en mu-

cho menor medida, los otros presos y sus visitas, que al final actúan como una especie de coro o masa anónima. Casi siempre son descritos, externa o internamente, por la voz narrativa, y rara vez oímos sus voces directamente. Delineados a grandes rasgos, no llegan a ser individuos plenos, algo que Revueltas consideraba obligatorio en la novela: “La novela maneja individuos, individualidades” (“Posición” 8). En “El apando”, por el contrario, no interesa la exploración individual de los personajes, a veces explícitamente reducidos a su condición colectiva. Así, aunque el habla es uno de los principales rasgos de cada personaje, nos dice de la voz de Polonio: “La misma voz de cadencias largas, indolentes, con las que insultaba a los celadores del cajón, una voz, empero, impersonal, que todos usaban como un sello propio, en que, a ciegas o a oscuras, no se les distinguiría a unos de los otros” (“Apando” 73).

La ausencia de individuos plenos no se debe a fallas en el relato, sino a que la descripción, exploración y presencia de los personajes se da en función de la situación que el relato narra, algo típico del género cuentístico. “El apando” es un cuento, y como tal carece de una trama en el sentido en que aquí la entendemos. Sin una trama que avance, las diversas escenas y desplazamientos del texto responden a cambios en la perspectiva desde la cual se narran las distintas escenas, o en las facetas del mundo narrado, no al tramado de diversas situaciones que pudieran generar un desarrollo novelístico. En un relato que carece de subdivisiones explícitas, e incluso de puntos y aparte, las transiciones entre una escena y otra no están formalmente marcadas, pero existen. En cierto momento el narrador está reflexionando sobre la existencia general de los “monos”: “Todo era un no darse cuenta de nada. De la vida. Sin darse cuenta estaban ahí dentro de su cajón, marido y mujer, marido y marido, mujer e hijos, padre y padre, hijos y padres, monos aterrados y universales” (73). De inmediato, sin transición ninguna, la mirada se desplaza a El Carajo: “El Carajo suplicaba mirarlos él también por el postigo”. Y de

éste a Polonio: “Polonio pensó todo lo odioso que era tener ahí a El Carajo igualmente encerrado, *apandado* en la celda” (73). La mirada se va desplazando, a veces de forma muy marcada, pero nunca abandona la situación única, rasgo propio del cuento. Ni la acción mental de los personajes ni los comentarios y reflexiones del narrador se salen de ella. Acciones, recuerdos, afectos, tropismos mentales, todo está allí para enriquecer la situación narrada, no para salirse de ella. Incluso la voz narrativa, cuya intención de marcar sus diferencias frente a las voces de los personajes se evidencia, según vimos, en su capacidad reflexiva, sus referentes culturales, y su posibilidad de observar desde fuera la situación narrada, renuncia a explorar ninguna otra. Se distancia de las demás voces, pero sólo para poder narrar la situación desde niveles y perspectivas inaccesibles a los personajes. Más allá de si el hecho biográfico de haber sido el relato escrito por Revueltas en 1969 durante su encierro en Lecumberri, pueda velar o no esta marcada distancia, lo cierto es que ésta no es utilizada para introducir otras situaciones o para salirse de la narrada, sino para enriquecerla con todo tipo de detalles y meandros. El relato recorre, desmenuza, los ámbitos objetivos y subjetivos de la situación, sin salirse nunca de ésta. No hay trama, ni por ende novela corta, sino un cuento maestro.

La propuesta de deslindar, en casos de duda, si un texto es un cuento o una novela corta, utilizando como criterio la presencia o ausencia de una trama que hilvane diversas situaciones, ha probado ser útil en el caso de “El apando”. Contra la opinión imperante, el análisis muestra que la estructura del texto lo ubica dentro del género cuentístico, no del novelístico. No pretendo, claro está, que esta conclusión sea incuestionable. Sí afirmo, en cambio, que está basada en un criterio explícito, claramente definido, utilizable en muy diversos textos. Evidencias adicionales de su utilidad podrían ser obtenidas de su aplicación a otros textos limítrofes, tales como *El perseguidor*, de Cortázar, que siempre he creído una novela corta, pero que nunca he analizado como lo he hecho con “El apando”, en aras de poder hacer un deslinde más preciso.

Tanto el criterio de la presencia o ausencia de una trama como su definición propuesta en estas páginas son, sin duda, susceptibles de mejora y ampliación. Pero incluso en este estado embrionario, constituyen a mi juicio un criterio menos impresionista y subjetivo, y en todo caso más contrastable y firmemente debatible, que la mera extensión o el buen criterio de cada lector.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARCÍA DE LA SIENRA, RODRIGO. “El apando como dispositivo distópico”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. II. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 25-40.
- HERRERA MONTERO, BERNAL. “Aura: causalidad literaria y crítica de la lectura”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. II. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 9-24.
- JOSÉ AGUSTÍN, prólogo y selección. “Los relatos de José Revueltas”. *José Revueltas. La palabra sagrada*. México: Era, 1999: 9-14.
- REVUELTAS, JOSÉ. “Mi posición esencial”. *Antología personal*. México: FCE, 1975: 7-12.
- _____. “El apando”. José Agustín, prólogo y selección. *La palabra sagrada*. México: Era, 1999: 69-97.
- Vignettes from the Late Ming. A Hsiao-p'in Anthology*. Yang Ye, introducción, traducción, edición y anotación. Seattle: University of Washington Press, 1999.

III. TRAVESÍA MEXICANA

PIGLIA, BOLAÑO, EL HIPERCUENTO

LÁSZLÓ SCHOLZ

Universidad Eötvös Loránd-Oberlin College

En su famosa “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, Ricardo Piglia afirma que las novelas cortas “tienen una densidad mucho mayor que su propia dimensión física” (197), observación que puedo confirmar como traductor de una larga serie de cuentos, novelas cortas y largas de las letras hispanoamericanas; en efecto, la dificultad de preparar una versión, digamos, de *Nocturno de Chile* (2000), *El perseguidor* (1959) o *La hojarasca* (1955) es múltiple en comparación con la de cuentos como, por ejemplo, *El gaucho insufrible*, *La isla a mediodía* o *Blacamán el bueno, vendedor de milagros* de Bolaño, Cortázar y García Márquez. Si bien se trata de una opinión más intuitiva que pragmática, apunta al argumento esgrimido por Piglia de no considerar la extensión como criterio decisivo para distinguir las formas narrativas sino más bien el modo de su elaboración; y analizando algunas formas “modernas” de la máquina narrativa llega a formular la hipótesis según la cual la *nouvelle* es un hipercuento, “especie de versión condensada de cuentos múltiples” (201). La ilustración que presenta, recordemos, se basa en la distinción de cinco variantes del uso del mecanismo del secreto (enigma, misterio, secreto propiamente dicho, suspenso y sorpresa) y una serie de ejemplos

tomados de *Los adioses* (1954), novela de Juan Carlos Onetti. Le parece, y con razón, que el recurso clave de Onetti es disponer de un narrador incierto por medio del cual manipula la distribución de información en la obra produciendo un vacío, “un punto ciego” que paradójicamente funcionará como una fuerza motriz para atar los distintos hilos o historias del texto. Esta estructura evidentemente no suministra claves para los secretos sino, al contrario, establece entre ellos lazos que sólo aumentan y extienden los vacíos; la situación se complica aún más con la internalización de la incertidumbre narrativa en la historia (“el secreto está entre los que narran la historia”, 202) con lo cual el proceso de narrar se convierte pronto en la anécdota verdadera de la obra y el lector irremediabilmente en el narrador. La argumentación de Piglia es sólida y además abre la posibilidad de otra lectura de *Los adioses*, de su lectura como “un relato de fantasmas”.

Su teoría y práctica pueden aplicarse sin duda a varios otros textos considerados por la crítica como novelas cortas: *Para una tumba sin nombre* (1959), por citar un texto más de Onetti, ofrece sendos puntos de apoyo análogos (grupo de narradores débiles, secretos indescifrables, secuencias descosidas, multiplicación de posibilidades sueltas); asimismo, también en el corpus de la narrativa vanguardista encontramos tentativas con técnica semejante, por ejemplo, en México, *La señorita Etcétera* (1922) y *El café de nadie* (1926) de Arqueles Vela, textos que, según nos ha demostrado Rodolfo Mata en su estudio “La novela estridentista y sus etcéteras”, conllevan procesos narrativos que producen, en el primer caso, la multiplicación de la protagonista (“‘ella’ es muchas ‘ellas’”, 229), y yendo en sentido contrario, la disolución en el segundo (“Mabelina... se vuelve muchas ‘Mabelinas’”, 229); un caso análogo a éste se desarrolla unos años más tarde en España por Unamuno en *Don Sandalio, jugador de ajedrez* (1933) que no sólo imita en la multiplicación de la figura del protagonista sino también aprovecha el entorno del café y sus espejos; y por

mencionar una obra entre Unamuno y Onetti, ahí está *No sé quién soy* (1945) de Novás Calvo, que no deja de deslumbrarnos con su técnica novelesca.

Pero el planteamiento de Piglia, si bien es un punto sólido en la selva infinita de la novela corta, viene a definir el llamado “hipercuento” sólo en el contexto de la técnica basada en la narración débil, alguna forma del mecanismo del secreto y el lector como narrador; mas pensamos que los “cuentos múltiples” que especifica en su definición de la *nouvelle* puede entenderse teóricamente no sólo como “un cuento contado muchas veces” sino también varios cuentos contados en instancias múltiples pero con el efecto de ser un solo cuento. De hecho, tenemos un buen número de estas novelas cortas en América Latina, entre ellas *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) de García Márquez, donde se pueden identificar siete unidades del texto, seis de las cuales imitan en más de un nivel la técnica y perspectiva construida por la primera. Como lo detallamos en otra oportunidad (Scholz, “Novela”), el incipit por sí mismo incluye, con una metódica repetición, los ingredientes de la técnica alternante de intensidad y expansión y el anuncio de un secreto indescifrable (“Era octubre”). El desarrollo luego no consiste sino en seis microrrelatos separados por espacios vacíos que si bien se refieren a sujetos distintos (el administrador de correos, el médico, el abogado, el sastre, Don Sabas y el asesino de Agustín) con los correspondientes espacios narrativos, conllevan índices y técnicas que los conectan a todos entre sí, por ejemplo, mediante descripciones metonímicas (enfermedades), metáforas repetidas (fenómenos meteorológicos), campos semánticos muy elaborados (objetos de papel) y sobre todo el diálogo. El efecto de la novela corta en este caso se debe a la superposición de varias narrativas análogas en forma, digamos, de palimpsesto, y en este sentido constituye un cuento muchas veces contado. Pero no siempre funciona bien esta técnica: por ejemplo en el caso de otro texto del mismo autor colombiano, *La hojarasca* donde la alter-

nancia de los distintos puntos de los narradores (claro, imitando *As I Lay Dying* [1930] de Faulkner) no vienen a producir una superposición intensa de las unidades sino producen más bien una estructura horizontal de coordinaciones.

El diseño mayor de *El coronel no tiene quien le escriba* es simétrico y bien redondeado, y como tal funciona con toda seguridad al acumular efectos análogos; pero es igualmente posible emprender otra ruta que la descrita por Piglia en la construcción de un “cuento contado muchas veces”: las *nouvelles* bien pueden armarse con elementos y desarrollos desiguales. Juan Villoro insiste en una entrevista que en *Llamadas de Ámsterdam* se mantiene el itinerario esencial “pero aparecen otras rutas posibles” (54), y añade a renglón seguido, como suele pasar con algunos escritores, una definición metafórica: “La novela breve es una flecha a la que le salen plumas en el camino” (54). Ana Clavel es más científica cuando habla en términos matemáticos de las obras esferoides (incluye además la correspondiente fórmula) siendo la novela breve “un cuerpo con sus propios centros de gravedad, sus pulsiones de garras verticales, su ronroneante horizontalidad” (64). Puede haber y de hecho hay casos en que se esboza una abundancia de posibilidades pero se desarrolla sólo una o unas pocas de ellas y su elaboración se caracteriza por la irregularidad o, por decirlo con la terminología de Clavel, la excentricidad; la dinámica cuentística en estos casos no se produce evidentemente según los criterios vistos en *Los adioses* ni en *El coronel no tiene quien le escriba* sino por el ritmo específico que el autor establece en el íncipit y que mantiene con bastante uniformidad; no se trata de contar un cuento muchas veces, ni de muchos cuentos que se sobreponen sino tratar de hacer una narrativa por una serie de tentativas interrumpidas. El ritmo viene marcado por la alternancia de un *stop and go*, de las secuencias de abrir y cerrar una y otra vez alguno de los niveles narrativos y sobre todo creando una pulsación que Judith Leibowitz (16-8) describe como moldeo

narrativo combinado mediante los recursos de la intensidad y la expansión. En *La última niebla* (1935) de María Luisa Bombal, por ejemplo, encontramos un íncipit con tendencias reductivas que promete de entrada un cuento pero pronto conduce a unas amplias aperturas hacia el pasado y el futuro apuntando así a una envergadura mayor; mas entretanto surge otra posibilidad representada por una voz interior que parece dominar toda la narrativa convirtiéndola en un proceso psíquico donde las percepciones desencadenan una serie de estados anímicos, recuerdos u otros contenidos mentales. Sin embargo, en la continuación ya no siempre funciona este esquema de un supuesto *esse est percipi* porque los fragmentos descartan o destapan posibilidades tanto en lo referencial como en la narrativa moldeada por la voz interior. La multiplicidad por consiguiente no se produce por medio de la riqueza de posibilidades sino por el movimiento espasmódico de un yo en agonía.

Las tres variantes que hemos encontrado del concepto del hipercuento de Piglia no se separan, como hemos visto, de manera dogmática: no es difícil encontrar en *Los adioses* episodios que pueden sobreponerse como también se pueden detectar indicios rítmicos en la organización de narrar de *El coronel no tiene quien le escriba*; mi hipótesis es que la técnica pulsadora que hemos mencionado en *La última niebla* puede ser un elemento decisivo entre las tres opciones desde el criterio del género de la *nouvelle*. En lugar de seguir teorizando tomemos como experimento un texto que tenga una versión como cuento y otra como novela corta con la esperanza de poder detectar algunas diferencias genéricas al escrutar el proceso de la transformación.

Tenemos la suerte, pocas veces dada en la historia literaria latinoamericana, de que *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño, no es sino la reelaboración confesa del último capítulo de *La literatura nazi en América* (1993). Si bien el mencionado capítulo pertenece a las pseudobiografías del resto del volumen

(cfr. el título: “Carlos Ramírez Hoffman. Santiago de Chile, 1950-Lloret de Mar, España, 1998”), sirve, a la vez, como una especie de “contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía” (11), revelando sin duda un carácter más narrativo en el sentido tradicional de la palabra que cualquiera de las entradas anteriores. Su elaboración tiene la intención de convertirlo en “una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma” (11), o sea, reforzando aún más lo narrativo; la empresa de Bolaño se desarrolla en varios niveles, entre ellos conlleva una vertiente borgiana del memorable modelo de Pierre Menard, mas en esta oportunidad nos interesa principalmente la transformación de un texto relativamente breve en otro más largo dentro del marco de las formas narrativas que analizamos.

El diseño general de la ampliación sigue un plan metódico de fragmentar el texto fuente “Carlos Ramírez Hoffman” en diez unidades que constituirán luego sendos capítulos de *Estrella distante*; los fragmentos varían bastante en extensión, pero llegan a abarcar casi todo el texto fuente y guardan por lo general la forma original. Se respeta también el orden de los fragmentos, con la excepción de los capítulos casi nuevos de la reescritura: el cuarto y el quinto agrandan gérmenes del primero, el noveno parte de un fragmento del octavo, transformando la ordenación original en una secuencia de 1-4-5-1, 2, 3, 6, 7, 8-9-8, 10 en *Estrella distante*. La transformación es de envergadura mayor: la novela corta es cinco veces más extensa que el cuento. En cuanto a la escala de las ampliaciones encontramos bastante variación: A: tenemos capítulos (2, 6, 10) que reduplican o triplican la extensión original; B: otros que son de seis a diez veces más grandes (1, 3, 7, 8) y C: tres (4, 5, 9) que se basan en una mínima huella textual produciendo capítulos casi nuevos. La distribución se puede resumir en la tabla siguiente:

ESCALA	1:1	1:2	1:3	1:4	1:5	1:6	1:7	1:8	1:9	1:10	1:∞
Capítulo												
1								○				
2		•										
3										○		
4												⊙
5												⊙
6		•										
7						○						
8							○					
9												⊙
10			•									

Este arreglo indica que hay más grupos que contienen una ampliación de escala mayor (B y C) que los de una elaboración limitada (A); por otra parte, hay un movimiento alternante entre los grupos A y B, el único núcleo repetitivo se encuentra en el grupo C con las unidades 4 y 5. Si tomamos en cuenta también el contenido narrativo de los fragmentos de “Carlos Ramírez Hoffman”, resulta evidente que las unidades 2, 6, 10 y una parte de la primera son las más narrativas, que desarrollan segmentos de historias propiamente dichas, y forman además un esquema cuentístico tradicional que conduce desde un asesinato hasta la eliminación posterior del asesino, facilitando así una especie de esqueleto tanto para “Carlos Ramírez Hoffman” como para *Estrella distante*. Si comparamos los dos grupos en los extremos (A y C), veremos que su extensión total es casi idéntica y su suma viene a igualar el total del grupo B.¹ Es un diseño balanceado en el cual lo más importante del proceso de la reelaboración tiene lugar en los capítulos 1, 3, 7 y 8.

¹ El grupo A es aproximadamente de 60 mil caracteres, el B, de 116 y el C, de 58.

Veamos a modo de ejemplo el primer capítulo de *Estrella distante*. Bolaño introduce desde la primera frase una máquina narrativa que sobreescribe las formas usadas en “Carlos Ramírez Hoffman”; lo más importante es el cambio de tercera a primera persona del singular lo que le va a ofrecer espacio amplio para la manipulación de la voz narrativa entre subjetiva y objetiva, cosa que observamos en el mismo íncipit: “La primera vez que vi a Carlos Wieder” (13) suena muy testimonial con un dato históricamente válido (“cuando Salvador Allende era presidente de Chile”, 13) como parece igualmente fidedigno el predicado “se hacía llamar” pero no tardan en aparecer los indicios de la incertidumbre: la afirmación del texto fuente: “Casi con toda seguridad asistió al taller” se convierte en “a veces iba al taller”, y la simple mención de “Concepción” viene matizada como “Concepción, la llamada capital del Sur”. Esta tendencia se refuerza muy pronto cuando las dos oraciones introductorias van seguidas por una extensa ampliación del texto y se establece un tono más dubitativo que afirmativo. El narrador de Bolaño usa metódicamente predicados en forma negativa o vacilante como por ejemplo: “No puedo decir”, “No pretendo decir”, “no sé si creer o achacar a la imaginación de mi antiguo condiscípulo”, “Hablaban como supongo que hablamos ahora” (13); aplica consecuentemente la técnica de delegar la responsabilidad a otros —“Él, contaba, o se lo oímos contar a Verónica Garmendia” (14), “Según Bibiano O’Ryan”, “Bibiano y la Gorda Posadas me contaron cosas, muchos años después (cosas influidas ya por la leyenda maldita de Wieder)” (15)—; y sobre todo introduce en la ampliación indicios de una constante desacreditación del narrador valiéndose de observaciones psicológicas (“todas las suposiciones que podíamos hacer en torno a Ruiz-Tagle estaban predeterminadas por nuestros celos o tal vez nuestra envidia”, 14-5), comentarios a la imposibilidad de hablar (“Yo sobre ellas apenas puedo hablar”, 15), referencias autorreflexivas a la lengua (“es divertido escribir ahora la palabra *plata*: brilla como un ojo en la noche”, 16), interrumpiendo la narración plan-

teándose preguntas a sí mismo (“¿Por qué sentíamos celos de Ruiz-Tagle?”, 15) o cuestionar el contenido con disyunciones o pseudodisyunciones (“dijo que su padre o su abuelo, militaba en las Juventudes Socialistas o en el Partido Comunista o en uno de los partidos de izquierda católica”, 16).

El segundo fenómeno que notamos desde el inicio es que la ampliación que elabora el autor, prácticamente desde la tercera frase del primer capítulo, se nutre de un ritmo ágil y oral que ondula caprichosamente entre frases cortas, repetitivas y otras que serpentean sin parar. El íncipit deja de lado el moldeo cuentístico y continúa de esta manera:

No puedo decir que lo conociera bien. Lo veía una vez a la semana, dos veces, cuando iba al taller. No hablaba demasiado. Yo sí. La mayoría de los que íbamos hablábamos mucho: no sólo de poesía, sino de política, de viajes (que por entonces ninguno imaginaba que iban a ser lo que después fueron), de pintura, de arquitectura, de fotografía, de revolución y lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era como un sueño o, más apropiadamente, como la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir (13).

Es muy llamativa la presencia de las llamadas “listas” o enumeraciones que en principio van contra la construcción vertical, así como las repeticiones, la prolongación de la extensión con intercalaciones entre paréntesis y también los cambios de registro que se dan entre una oralidad redundante y trivial y el uso de una imagen algo llana (abrir con llave la puerta de los sueños).

El proceso de la ampliación revela al mismo tiempo la tendencia a colocar en el texto indicios que cobrarán importancia más adelante; éstos pueden ser elementos léxicos destacados de alguna manera por el narrador que a veces se ponen aún en cursiva — ver por ejemplo las palabras “*exteriormente*” (14), “*otras noches*” (15), frente a “*otros días*”, o al revés, se ponen en el texto

escondidas, por ejemplo, en algún bloque mayor descriptivo y un diálogo casual, y contribuyen a formar un desarrollo motivico o un subsistema riffaterreiano. En el primer capítulo aparecen referencias a dualidades muy enfáticas comenzando con los apellidos del protagonista, los dos talleres de poesía y allí están, con una llamativa presencia, las gemelas Garmendía quienes eran “tan iguales algunos días que era imposible distinguirlas y tan diferentes otros días... que parecían mutuamente dos desconocidas cuando no dos enemigas” (15); y naturalmente sólo dos personas sabían distinguirlas: Stein y Ruiz-Tagle. Muy al inicio del capítulo surge en una enumeración la palabra “viajes” con una explicación (“que por entonces ninguno imaginaba que iban a ser lo que después fueron”, 13) sin sospechar el lector que no se trata de un tópico épico sino el fenómeno del exilio y la desaparición. A veces el fenómeno se agazapa en una simple repetición que bien podía producir una impresión de pobreza estilística estudiantil. Y un ejemplo más: en el primer episodio se exhiben objetos que desempeñarán la misma función en la construcción motivica: bajo el pretexto de *El bebé de Rosemary* emerge el tema de los cuadros que implicaría más tarde la dicotomía primordial de falta y presencia; en el mismo episodio también aparece, con plena inocencia, una Leika en una banqueta de madera, para introducir el papel esencial que tendrán las fotos y los ojos en los episodios posteriores y en el final de la obra.

Es igualmente sustancial lo que pasa al nivel de la anécdota en el primer capítulo de *Estrella distante*. El fragmento que Bolaño toma de “Carlos Ramírez Hoffman”, contiene una narrativa que el autor adapta y extiende, y además le antepone dos historias más sin antecedentes en el texto fuente. Este diseño conduce a una ampliación mayor que produce el capítulo más largo de toda la novela y modifica la proporción de las partes descriptivas y anecdóticas de “Carlos Ramírez Hoffman” a favor de estas últimas. El primer episodio añadido es una pequeña obra maestra de suspense: el amigo del narrador, Bibiano, visita inesperadamente a Ruiz-Tagle en su casa y allí se nos presenta en pocos minutos

toda una serie de fenómenos psicológicos (ver y no reconocer, sentir que falta algo, tener recuerdos de *El bebé de Rosemary*, oír ruidos inexplicables, percibir la casa “desnuda y sangrante” (18), tener ganas de escaparse, etc.) que al final parecen resolverse con la llegada de una de las gemelas Garmendia. La escena es fílmica, vivísima, vemos y sentimos la figura del futuro asesino con una intensidad mayor que en las descripciones anteriores (no es por azar que las palabras lleguen a ser “más o menos incongruentes”, 18); Bolaño cambia el tono de su texto empujándolo hacia la narrativa, específicamente al género del cuento, forma en la cual su ídolo, Julio Cortázar, habría sabido desarrollar sin duda la escena; el autor chileno no lo hace sino que lo corta con una memorable imagen sobre el efecto de la visita (“*pálido como una hoja de papel*” —dice de Bibiano, 20). Cuatro párrafos descriptivos más adelante aparece un segundo episodio con un comienzo trillado (“Recuerdo la noche en que hablamos”, 22) y con estilo nada condensado sino al contrario, muy oral, bastante enumerativo para recrear el ambiente de jóvenes poetas que seleccionan unos poemas para una antología y discuten las cualidades líricas de los textos de Ruiz-Tagle; el encuentro termina con la eliminación de sus poemas y con la promesa colectiva de callar sobre lo ocurrido. Las dos historias como hemos mencionado enriquecen y modifican el estilo de la obra, y sobre todo incluyen dos narrativas breves que siguen urdiendo varios de los motivos ya presentes al inicio de *Estrella distante* (poeta—asesino, revolución armada—estética, tensión justificada—inexplicable, hablar—callar, etcétera).

La tercera historia no es una nueva agregación sino la ampliación compleja de un fragmento inicial de “Carlos Ramírez Hoffman”: si la primera intercalación era una microficción interrumpida, y la segunda, un episodio con un *diminuendo* final, ésta es ya un cuento debidamente redondeado. La ampliación consiste primero en añadir un breve episodio que incluye también una parte descriptiva de las circunstancias posteriores al golpe militar

(“estamos entrando en el campeonato mundial de la fealdad y la brutalidad”, 27) formando un claro contraste con la felicidad del narrador durante la tarde y la noche compartidas con las anfitrionas. Luego se esboza con un *flash-back* la prehistoria de las gemelas Garmendia en la casa paternal de Nacimiento, donde buscan refugio, y de ahí se pasa directamente a una secuencia narrativa, la más lograda de la novela: llegada de Ruiz-Tagle—velada literaria—casa dormida—matanza de la tía—desaparición de la empleada—llegada de un coche-entrada/salida de la noche. La elipsis de la matanza de las gemelas tiene en sí un efecto dramático pero que sin duda llega a estallar (o como dijera Bolaño en la introducción: ser “espejo y explosión en sí misma”, 11) al leer el breve comentario que cierra el capítulo. Pero la historia funciona también como una variante de los episodios anteriores; se repite, de una parte, la situación de la visita que hemos mencionado: allí Bibiano, ayudante del narrador, visitó a Ruiz-Tagle, el futuro asesino, aquí es el narrador quien visita a las futuras víctimas y luego, con una inversión, Ruiz-Tagle de visitado se convierte en visitador, en Wieder, quien va a ver a las gemelas para matarlas; por otra parte, estas variantes se basan en el motivo de un elemento inesperado que produce un efecto de temor o pánico: Bibiano estaba “pálido como una hoja de papel”, la selección de poemas conduce a una mudez colectiva y más tarde a un callar amenazador de Amalia Maluenda, la empleada. Y si incluimos también la visita de despedida del narrador en casa de las gemelas —visita que no produce ningún sentimiento negativo, al contrario: “Me sentí de pronto feliz, inmensamente feliz” (27)—, resulta que las cuatro historias están todas construidas con el mecanismo del secreto y el vacío de significación (Piglia 200) que genera las respectivas funciones de “no saber” frente a “saber”: en la primera, Bibiano todavía no sabe que Ruiz-Tagle es Wieder, en la segunda, Bibiano y el narrador no saben de lo que La Gorda ya está enterada, en la tercera, el narrador ni sospecha que nunca más volverá a ver a las gemelas y en la última, las

hermanas Garmendia no saben que su amigo poeta las va a matar. Bolaño evidentemente extiende y desarrolla el texto fuente no sólo narrativizándolo con medios semejantes sino enmarcando las versiones en una estructura de gradación y cohesión.

Hemos visto una especie de laboratorio narrativo del primer capítulo de *Estrella distante*: ¿funcionarán estos hallazgos igual en el resto de la novela? Veámoslo primero al nivel de las narrativas: el texto fuente “Carlos Ramírez Hoffman” contiene sólo cuatro breves historias, en *Estrella distante* se guardan y se extienden todas y se les agregan nada menos que catorce nuevas o casi nuevas. En el primer capítulo de *Estrella distante*, como acabamos de ver, se amplía bastante la historia del asesinato de las gemelas Garmendia y se le antepone dos narrativas más; el segundo capítulo no contiene materia narrativa nueva; el siguiente retoma los motivos del primero y agrega dos historias aumentando la serie de las visitas: esta vez Bibiano va a ver al narrador para ir más tarde juntos a casa de La Gorda donde ella les cuenta una historia sobre Ruiz-Tagle; en ambos casos resurgen los conocidos motivos del miedo y del silencio.

El paradigma cambia en los capítulos 4 y 5, que con sus tres narrativas ya no siguen el diseño anterior: dos de ellas se basan en mínimas huellas textuales de “Carlos Ramírez Hoffman”, la tercera es de materia totalmente nueva y se incrusta en la segunda parte del capítulo 5. La novedad consiste en que las historias de Juan Stein y Diego Soto, directores de los talleres de literatura en Concepción, parecen seguir el molde de las biografías tradicionales con datos, fechas, nombres, y no pocas digresiones, acontecimientos históricos (con esto formalmente se asemeja a las entradas regulares de *La literatura nazi en América*), pero bajo la superficie positivista se diseña una narrativa que cobrará sentido simbólico más adelante. En el primer caso por medio de un juego o manipulación de nombres (Stein, Cherniakovski, comandante Aquiles/Ulises), retratos (William Carlos Williams, Truman, Rockwell), países (Chile, Ucrania, Polonia, Nicaragua, San Salvador)

y un mar de referencias literarias, cartas privadas y recortes de periódicos, el biógrafo desdibuja metódicamente a la figura Juan Stein hasta hacerlo desaparecer completamente (queda para el lector sólo la sombra de cierto Juanito Stein de Valdivia de quien no se encuentra ni siquiera la tumba); la historia como vemos no se compone de la vida de Stein sino del proceso de su desaparición, más exactamente, de narrar tal proceso. La vida de Diego Soto se detalla menos y con énfasis en un contexto europeo (RDA, Francia, Alicante, Perpignan) como también pasa con la historia que se incluye sobre Lorenzo/Lorenza en el mismo capítulo: los gémenes narrativos en este caso son en principio más dinámicos pero la presentación sigue siendo biográfica y algo distanciada apuntando a la suerte común que corrieron los exiliados de Chile (“la historia de Petra... de alguna manera es a Soto lo que la historia del doble de Juan Stein es a nuestro Juan Stein”, 81); en lugar de un desaparecido “total” en este caso tenemos más bien víctimas de una muerte violenta y otra de sida. Las múltiples dualidades de los dos capítulos (nombres, fotos, espacios, alternativas vitales, género) se rematan con una reduplicación *de facto* del texto, la única de *Estrella distante*, cuando dos unidades contiguas forman visiblemente una pareja dentro de la macroestructura.

El capítulo 7 trae un cambio de nivel respecto a las narrativas agregadas a *Estrella distante* cuando aparecen ciertos juegos estratégicos o *wargames*, motivo que conocemos de otras obras de Bolaño (por ejemplo de *El Tercer Reich*). Se podría pensar que su presencia se orienta a desentrañar unas analogías históricas de Chile en busca de una explicación del golpe de Estado de 1973 y sus consecuencias; de hecho primero se trata de un juego de doble o triple lectura que permite ir más allá los aconteceres de las guerras chilenas contra la Alianza-Peruano-Boliviana y llegan a plantear temas “abstractos” sobre la casualidad, el significado *real* de ciertos fenómenos; pero luego aparecen otros dos juegos que ya no ofrecen analogías fáciles, se justifican sólo por la suposición de que los inventara Wieder. Y entonces encontramos ana-

logías inesperadas, no históricas, comenzando con el concepto de “mensajes secretos de la literatura” (110), el mal como producto de casualidades, la lectura (“una lectura que comprendía los números, los colores, las señales y la disposición de los objetos minúsculos, los programas televisivos nocturnos o matutinos, las películas olvidadas”, 111) como arma en la lucha contra la vileza, etc. (La fuente de todas estas ideas es sarcásticamente Graham Greenwood, “coleccionista de rarezas literarias”, 110). Esta narrativa que recorre caminos mentales y se nutre de una búsqueda termina con una reducción progresiva, y al declarar la búsqueda sin éxito ya habremos recorrido la secuencia siguiente: historia reciente—búsqueda de un asesino—juegos estratégicos basados en historia remota—juegos enigmáticos con mensajes—pesquisas para encontrar los *wargames* en EE.UU.—búsqueda fallida.

Este esquema de persecución detectivesca y de signos por descifrar constituirá el modelo para casi todo el resto de las narrativas agregadas; en el octavo capítulo: hay cinco de ellas, todas son de materia nueva sin antecedentes en “Carlos Ramírez Hoffman”. Debido a la cantidad misma y también a su estilo más ligero, digamos, periodístico, las cinco historias marcan un ritmo acelerado: las dos primeras son recuentos de crímenes famosos de Valparaíso y Las Cármenes descifrados por Romero, “uno de los policías más famosos de la época de Allende” (121), las otras tres forman parte de la persecución de Wieder en ámbitos literario-cinematográficos cuando el narrador intenta encontrar obras del poeta asesino en unas revistas vanguardistas y películas pornográficas; Romero a su vez cuenta la historia de un grupo de cine porno que operaba en el Golfo de Tarento bajo la dirección de un tal R. P. English (supuestamente Wieder). El detective naturalmente resuelve los casos con mayor éxito que el narrador, pero más allá de su función dramática, los episodios cobran importancia por la repetición o añadidura de motivos. Surge por ejemplo una opción no mencionada antes, la del suicidio (Bolaño lo envuelve en un contexto literario con la muerte de Javert en *Los*

miserables); se intercala un sueño del narrador que no sólo nos vuelve a la citada película *El bebé de Rosemary* de Polansky sino que llega a formular por vía metafórica un argumento no esgrimido antes en la obra: “Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo” (131). Si bien en otro tono y otra perspectiva, se repite el motivo del sueño cuando Romero detalla su plan de volver a Chile y hacerse empresario; tratándose de un sueño de la vida, todo parece embellecido en cuanto a la forma pero por su contenido (quiere ser empresario de pompas fúnebres) y sobre todo por el momento de compartirlo (está en camino hacia Blanes donde matará a Wieder) el efecto termina siendo nefasto.

No nos engañe esta variedad temática que hemos visto en las catorce agregaciones narrativas, su distribución indica que siguen un plan muy coherente:

Capítulos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Narrativas originales	I	II				III				IV
Narrativas agregadas	1, 2, 3		4, 5	6	7, 8		9	10, 11, 12, 13, 14		

Las dieciocho historias, como vemos, aseguran una presencia continua y equilibrada a lo largo de *Estrella distante*; varían en extensión y profundidad pero llegan a narrativizar de una u otra manera incluso los capítulos más descriptivos (4, 7, 9). ¿Llega a revestir esta técnica a *Estrella distante* de un carácter más narrativo, o si se quiere, más cuentístico que el texto fuente? En absoluto: el crecimiento de lo narrativo entre “Carlos Ramírez Hoffman” y *Estrella distante* (1:4, 5) es aproximadamente igual al aumento de la extensión (1:5).

El mismo fenómeno pasa a nivel de los elementos no narrativos. Bolaño los desarrolla de manera muy creativa pero no cambia con ellos el balance general de la obra. Mencionemos entre sus hallazgos, por ejemplo, el amontonamiento de elementos temáticos, recurso digamos barroco que tiene bastante presencia en el de otras obras de Bolaño, *Nocturno de Chile*, *Los detectives salvajes* (1998). En la supuesta biografía de Iván Cherniakovski se enumera y describe a los principales generales rusos de la Segunda Guerra Mundial (“Zhukov, Koniev, Rokossovski, Vatutin, Malinovski”, 59); cuando Bibiano hojea las revistas vanguardistas en los Archivos de la Biblioteca Nacional encuentra títulos tan memorables como “*Hibernia, Germania, Tormenta, El Cuarto Reich Argentino, Cruz de Hierro, ¡Basta de Hipérboles!* (fanzine bonaerense), *Diptongos y Sinalefas, Odín, Des Sängers Fluch*” (105); en la descripción de la casa de Stein se nombra en un solo párrafo no menos que una treintena de mapas nacionales, regionales, hidrográficos, históricos desde México hasta la Isla de Pascua (58). De manera semejante vemos casos de detallismo lingüístico en la obra, por ejemplo, en el tercer capítulo, donde se describe minuciosamente una serie exasperante de las posibilidades etimológicas —que van desde “de nuevo” hasta “saucedorón” (51)— para explicar el origen del apellido alemán del protagonista. El efecto de estos recursos es muy complejo, tanto por “llenar” o “rellenar” la novela de materia ajena, heterogénea y repetitiva en ausencia de referentes más justificados y ordenados, como por conllevar metas autorreflexivas.

Si tanto las partes narrativas como las no narrativas han sido ampliadas equitativamente y han sido revestidas de una multiplicidad de funciones válidas, tratemos entonces de comprender su importancia sin separarlas y ver las relaciones que tienen entre sí. Por una parte, resulta evidente que pueden influirse mutuamente; hemos visto, por ejemplo, en el cuarto capítulo de *Estrella distante* que el proceso de describir llega a ser —con una palabra de Borges— fatigoso a nivel del contenido, pero la secuencia de las

tentativas o aproximaciones llega a constituir una narrativa: la de adquirir conocimientos sobre un tema o problema. Y al revés, las narrativas igualmente pueden ser combinadas con técnicas descriptivas, por ejemplo en la primera parte del capítulo 7, para llegar al tema de los *wargames* se crea una extensa secuencia que nos “informa” en dos páginas sobre una decena de libros y una veintena de revistas que procedían de distintos países latinoamericanos, con detalles entre paréntesis como estos: “*Des Sängers Fluch* (con un ochenta por ciento de colaboraciones en lengua alemana y en donde aparece, número 4, segundo trimestre de 1975, una entrevista ‘político-artística’ con un tal K. W., *autor chileno de ciencia ficción*, en donde éste avanza parte del argumento de su próxima, y primera, novela”, 105).

El mismo fenómeno puede observarse en la elaboración motívica: los lazos y los subsistemas que se crean a lo largo de *Estrella distante* penetran sin dificultad todos los segmentos: el motivo de un arma asesina, por ejemplo, aparece primero dentro de un poema de Wieder como “cuchillo” (23), luego como “corvo” (32) en manos de Wieder al matar a la tía de las gemelas, y luego en el capítulo sobre Soto cuando lo acuchillan unos jóvenes (39); el doble que tiene múltiples representaciones en los niveles más variados de *Estrella distante*, emerge también con la imagen de unos hermanos siameses que aparecen primero citados en una extraña obra escrita por “un tal Octavio Pacheco”, aunque el motivo me parece más bien borgiano ya que “Cada uno se dedica a martirizar a su siamés durante un tiempo (o un ciclo, como advierte el autor), pasado el cual el martirizado se convierte en martirizador y viceversa” (104), y luego resurgen justamente en el capítulo final, en el momento cuando Wieder es reconocido por el narrador, quien nos hace la siguiente confesión: “Me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés” (152); y un ejemplo más: el uso aparentemente redundante del sustantivo/adjetivo “autodidacta” que aparece en el incipit de la novela se reviste de otras funcio-

nes más adelante: sirve, por ejemplo, de enlace léxico entre dos párrafos descriptivos (14), vale como atributo para distinguir a Ruiz-Tagle de Wieder (132) y también para clasificar a este último entre la “gente sencilla, autodidactas enfrentados contra todo el mundo” (132).

Queda entonces la opción de considerar la ordenación de los elementos narrativos/no narrativos como rasgo específico de la dinámica del texto reelaborado de Bolaño. Al ver la distribución de los capítulos según la proporción de la ampliación ya hemos notado cierto movimiento alternante; pero resulta que la alternancia no es nada uniforme, evidentemente se rompe con los capítulos 4 y 5 que forman una unidad bimembre. Además, este criterio no parece funcionar en los demás niveles: al capítulo 1, que es muy narrativo con varias historias agregadas, sigue otro de contenido y dinámica igualmente fuerte con el episodio de los poemas escritos en el cielo; el mismo fenómeno se da entre el séptimo con los *wargames* y las cinco narraciones añadidas del octavo; y esto, sin mencionar los casos (véase por ejemplo el capítulo 4) donde la intensa narrativización del proceso descriptivo cuestiona el mismo principio de la alternancia entre núcleos supuestamente homogéneos que faciliten una clasificación inequívoca del carácter de los capítulos. Nos parece que *Estrella distante* mantiene el esqueleto de “Carlos Ramírez Hoffman” con sus cuatro pilares narrativos desarrollados en los capítulos 1, 2, 6 y 10 de la novela y adopta una ordenación narrativa bastante tradicional. El capítulo inicial y final forman el conocido marco de “crimen y castigo” con una temporalidad clara; en los capítulos intermedios vemos una serie de *happenings* poéticos aéreos seguidos por la desaparición del protagonista del escenario político y más tarde del Chile de Pinochet (2, 3, 6, 7) con hilos paralelos sobre otros desaparecidos (4, 5); los capítulos 8, 9 y 10 preparan el final que después de la muerte política, literaria y psíquica del asesino conduce a su aniquilación física. Los conectores entre los capítulos parecen igualmente de molde unidireccional; en-

contramos inicios como: “Por aquellos días, mientras se hundían los últimos botes salvavidas de la Unidad Popular...” (17) o “La historia de Juan Stein, el director de nuestro taller de literatura, es desmesurada como el Chile de aquellos años” (34); los finales de capítulo crean igualmente cierres concluyentes con cadáveres (1, 5, 10), diálogos entrecortados (2, 8), muertos sin tumba (4) u olvido total (6).

Creo que los fenómenos arriba descritos indican que el elemento más relevante de la reescritura ha de realizarse por otro recurso y en otro nivel. Volvamos una vez más al primer capítulo que puede segmentarse de esta manera:

- a. Bloque descriptivo (6200 caracteres).
- b. Bibiano visita a Ruiz-Tagle (5300).
- c. Descripción (4000).
- d. Composición de una antología (7300).
- e. El golpe militar (58).
- f. El narrador visita a las gemelas (3000).
- g. Descripción de la casa de Nacimiento (1300).
- h. Asesinato de las gemelas (7000).

El diseño muestra dos secuencias claras separadas por una cesura que es de extensión mínima en comparación de las demás partes pero de efecto trascendental: es el acontecimiento clave de la historia moderna de Chile y, como tal, el punto de viraje de las vidas personales descritas en *Estrella distante*; el silencio que lo sigue a nivel histórico es la laguna más grande de la novela. La primera secuencia que le antecede opta por una ordenación de alternancia, balanceando entre dos descripciones detallistas y dos narrativas extensas vivísimas que producen un claro vaivén entre ellas; la segunda secuencia es de tres elementos, de núcleos impares, con una breve descripción intercalada entre dos narrativas, creando el modelo de una sinfonía clásica de *allegro-andante-vivace*.

Son aún más indicativos, creo, los elementos que abren y cierran las siete unidades:

	Abrir	Cerrar
a	La primera vez que vi... No puedo decir que lo conociera bien.	...es divertido escribir ahora la palabra <i>plata</i> ... A Ruiz-Tagle nunca le faltó dinero.
b	¿Qué me contó Bibiano de la casa...?	Nunca olvidaré esas palabra, dice Bibiano en su carta: <i>pálido como una hoja de papel</i> ... El rostro de una mujer enamorada.
c	Es triste reconocerlo.	Y nadie lo conocía.
d	Juan Stein y Diego Soto... no se dieron cuenta de nada...	...va a cambiar el día que leamos correctamente a Enrique Linn, no antes. O sea, dentro de mucho tiempo.
e	Pocos días después llegó el golpe militar y la desbandada.	
f	Una noche llamé por teléfono...	...se marcharon a Nacimiento. Nunca más las volví a ver.
g	Sus padres... habían muerto antes...	Me parece raro... Pero lo doy por cierto.
h	A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas.	Y nunca se encontrarán los cadáveres... el de Angélica Garmendía, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendía...

Los conectores más típicos suelen seguir los principios de la lógica épica de la causalidad y la cronología o aprovechar un elemento textual para la continuación o ampliación, como lo vimos al nivel de los capítulos. En estas ocho instancias, sin embargo, tenemos sólo tres que cumplen con esta expectativa: los lazos

c-d, d-e, f-g, en los demás casos es la voz del narrador lo que domina todo el texto, e independientemente del carácter de los núcleos se nutre de las formas más variadas para asegurar su presencia. Cuenta recuerdos con la imagen de un narrador testimonial y se refiere a su texto de manera autorreflexiva (a); formula preguntas retóricas y cita una de sus fuentes en más de un sentido dudosos (b); matiza lo narrado en tono emocional (c, g, h) y se autocuestiona en su oficio de narrador (h). No cabe duda que este es el recurso más importante con el cual Bolaño compone y controla en este nivel la dinámica de las secuencias; y se trata de una técnica tan poderosa que más allá de marcar el ritmo, llega a ampliar su propia esfera, la del proceso de narrar transformándola en otra narrativa y sobreponiéndose a las redes constituidas por la temporalidad, la causalidad o la contigüidad. Este diseño abre una nueva dimensión con planteamientos que no siguen las dicotomías de antes/ahora, causa/efecto, verdad/mentira, sino se enfocan en las posibilidades del conocimiento, la comprensión o la capacidad de narrar. (Véase los ejemplos en la página 6).

Y Bolaño no se detiene en este punto: refuerza su técnica con una capa textual igualmente poderosa en *Estrella distante*: con una profunda estetización del texto del inicio al final. Desde el lema de Faulkner y la referencia a Pierre Menard en la introducción hasta las páginas de un libro de Bruno Schulz que se convierten en ojos en la escena última, desde los poemas aéreos de Wieder-Zurita (Schiller 153) y de César Vallejo (Manzoni, “Biografías” 29) hasta la presencia constante de las vanguardias (Gamboa 214-9) todos los niveles se empapan de las letras: poetas reales y ficticios sin número, obras de la literatura universal sin contar, poemas, revistas, títulos citados hasta la saciedad, redacciones, bibliotecas, archivos, talleres literarios, etcétera. Y no sólo literatura sino también cine, pintura, fotografía: Bergman, Polansky, *El bebé de Rosemary*, películas pornográficas, una Leika, cuadros en la casa paternal, exposición de fotos; la aparición de códigos artísticos es por lo general paralelo a la debilitación de la comunicación lingüística (ver el episodio del

encuentro de Bibiano con Ruiz-Tagle o las reacciones vistas en la exposición de fotografías). A nivel del contenido, naturalmente, se puede justificar hasta cierto punto la omnipresencia de lo artístico: el protagonista es poeta y fotógrafo, se encuentra con sus amigos y futuras víctimas en un taller literario, es ávido lector de la literatura de su patria, quiere renovar radicalmente la poesía. Mas una buena parte de la literarización apunta a lo que hemos visto en el caso de la función autorreflexiva de la voz narrativa: la presencia exagerada de lo literario cuestiona por su propia naturaleza la referencialidad de la lengua y conduce a una semiosis deficiente o tautológica. Y lo mismo pasa con las demás artes que aparecen en la novela: las fotos siempre son tan borradas que no se puede reconocer a las figuras, las pinturas desaparecen y en las películas no se reconoce al protagonista. La estetización por consiguiente no sólo amplía la dimensión creada por la manipulación de la voz narrativa sino que profundiza el mencionado planteamiento que versa sobre saber/no saber, comprender/crear comprender y sobre la posibilidad o imposibilidad de contar.

Volviendo ahora a nuestro punto de partida, es hora de que nos preguntemos si la reescritura de “Carlos Ramírez Hoffman” en *Estrella distante* cumple o no con la definición de Piglia de la novela corta como hipercuento: la respuesta es afirmativa, de hecho “La tesis sobre la *nouvelle*” tiene mucho más de verdad de lo que pensáramos en un primer momento. Las tres opciones que destacamos en la introducción se ven realizadas con pocas diferencias en el texto de Bolaño. Hemos visto que hay un cuento que se narra muchas veces, es la “biografía” de un poeta-piloto con aconteceres ocurridos en la historia de Chile antes y después del golpe de Estado de 1973. Hay además hay una serie de cuentos intercalados: hemos visto catorce de estas narrativas que tienden a formar un haz mayor de núcleos superpuestos, sea siguiendo criterios motivicos (visita, miedo, cifra, búsqueda) o revelando rutas paralelas opuestas al destino de Wieder. La vigencia de la tesis de Piglia

se observa también en la explotación de los mecanismos del secreto y la presencia del narrador “débil”. Como en el caso de *Los adioses* de Onetti, Bolaño introduce en *Estrella distante* un buen número de secretos y enigmas por descifrar, y crea también un “punto ciego” construido por el estatus indefinido del narrador, lo que rinde efectos muy logrados. La diferencia mayor entre las dos obras consiste en que el autor chileno elabora mucho más el proceso de narrar; éste, por su volumen y su prolija elaboración llega a desempeñar un rol protagonista que le permite convertirse en la verdadera narrativa de la novela y ser portador de planteamientos nuevos que, sin menguar la importancia del contexto histórico-político, formulan e ilustran propuestas epistemológicas sobre las posibilidades del saber humano y su posible representación. La clave de su éxito radica en una máquina narrativa que incorpora una metódica estetización del texto y canaliza la mencionada dinámica pulsadora de otros niveles hacia su propio ámbito. *Estrella distante* es sin duda una narrativa política elíptica, un testimonio intencionalmente opaco, una novela policiaca emocionante, pero bajo estas fachadas, Bolaño despliega múltiples y siempre deficientes tentativas de alcanzar conocimientos fidedignos y narrarlos auténticamente: es en este sentido que la novela corta de Bolaño es un “cuento contado muchas veces”, o sea un hipercuento, y como tal ofrece un argumento más a favor de la tesis de Piglia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLAÑO, ROBERTO. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
_____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
_____. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
_____. *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010.
_____. *La literatura nazi en América*, Barcelona: Anagrama, 2010.

- BOMBAL, MARÍA LUISA. *La última niebla. La amortajada*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- CLAVEL, ANA. “Ponerle la cola a la quimera. (Poética incierta de la novela corta)”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 61-9.
- CORTÁZAR, JULIO. “El perseguidor”. *Los relatos (3): Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- ECO, UMBERTO. *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen, 2009.
- GAMBOA, JEREMÍAS. “¿Dobles o siameses?”. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, edición. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008: 211-36.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *El coronel no tiene quien le escriba*. México: Era, 1961.
- _____. *La hojarasca*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague: Mouton, 1974.
- MANZONI, CELINA, compilación, prólogo y edición. “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002: 17-32.
- _____. “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002: 39-50.
- MATA, RODOLFO. “La novela estridentista y sus etcéteras”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 211-32.
- NOVÁS CALVO, LINO. *No sé quien soy*. México: UNAM, 2005.
- ONETTI, JUAN CARLOS. *Para una tumba sin nombre*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- _____. *Los adioses*. Barcelona: Seix Barral, 2003.

- PIGLIA, RICARDO. “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”. Eduardo Becerra, edición. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.
- SCHILLER, MARÍA LUISA. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, edición. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008: 145-62.
- SCHOLZ, LÁSZLÓ. *Los avatares de la flecha*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2002.
- _____. “El lugar de los vacíos”. Kutasy, Menczel y Scholz, edición. *Espejos y prismas: Tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispanoamérica*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2011: 149-58.
- _____. “La novela corta, ¿un género entre el cuento y la novela?”. *Actas. Congreso Internacional América Latina. La autonomía de una región*. Madrid: Trama Editorial-CEEIB, 2012: 1073-9.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. *Don Sandalio, jugador de ajedrez*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- VELA, ARQUELES. *La señorita Etcétera. El Universal Ilustrado* 1.7 (14 dic. 1922): 1-31.
- _____. *El café de nadie. Novelas*. Jalapa: Ediciones de Horizonte, 1926.
- VILLORO, JUAN. “La novela corta: noticias desde la tierra de nadie”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 49-59.

LAS FORMAS DE LA VIOLENCIA: *EL GRAN PRETÉNDER Y LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

RICCARDO PACE
Universidad Veracruzana

NOTAS SOBRE LA PROPUESTA ESTÉTICO-FORMAL DE LA NOVELA CORTA

En el ensayo que abre el primer volumen de esta serie, Luis Arturo Ramos describe la novela corta como una propuesta estética híbrida, a caballo entre el cuento, donde imperan la cohesión y la tensión de la trama, y la novela *tout court*, pletórica en detalles, donde la escritura se expande y se enriquece en contenidos, es liberado el vínculo de la causalidad y aparecen paréntesis reflexivos y elipsis que otorgan a la narración una mayor profundidad (41-2). El autor veracruzano explica que la identidad genérica de la novela corta, aun configurándose a partir del criterio de la limitación espacial que comparte con el cuento, revela la tendencia a adherirse al carácter novelesco de la expansión de la trama mediante la inclusión de líneas narrativas independientes y de un sinnúmero de contenidos (de la acción, éticos o del conocimiento) no siempre relacionados con el desarrollo de la intriga principal, sacrificando “en tensión, lo que gana en volumen y densidad” (42).

La reflexión de Ramos encuentra un contrapunto en las palabras de Judith Leibowitz quien en su libro *Narrative Purpose in the Novella*, hace énfasis en las especificidades de los tres géne-

ros narrativos y brinda una descripción de cómo, entre el cuento (*short story*) que limita sus materiales, y la novela (*novel*), que los multiplica, la novela corta (*novella*) se diferencia por obrar sobre ellos en pos de una voluntad estética que actúa según el principio de la compresión.¹

Leyendo lo anterior a la luz de la estética literaria de Mijaíl Bajtín, la propuesta formal de la novela corta puede ser vista como una posibilidad para hacer concreta la idea *arquitectónica* que inspira toda labor narrativa: la de representar el “valor espiritual y material del hombre estético” (Bajtín 26); es decir, ofrecer —en un texto— un retrato artístico del ser humano que pone a prueba sus creencias y su saber ante el mundo. El teórico referido explica que la forma estética de una obra es un fenómeno intuitivo, impalpable, y, sin embargo, artísticamente *real* gracias a que la imagen estilizada del ser humano se hace reconocible en los contenidos de una realidad modulada por el lenguaje, que en la trama —debido a las relaciones semánticas implícitas en la obra— consiguen una resignificación. Acorde con la visión de Bajtín, entonces, la novela corta podría definirse como el género donde la imagen del hombre “artístico” se dibuja comprimiendo, en los límites de una trama reducida a lo esencial, a los múltiples contenidos éticos y del conocimiento que se acumulan, por la densidad que le es in-

¹ “Each narrative form has its own developmental methods, its own manner of developing or giving sharp to his fictional material. In general terms, this means that the novel’s selectivity differs from the short story’s because the novel’s narrative task is elaboration, whereas the short story’s is limitation. And the novella’s techniques of selection differ from the other two genres of fiction because its narrative purpose is compression” (Leibowitz 12) [“Cada forma narrativa tiene sus propios métodos de desarrollo, su propia manera de desarrollar o dar forma a su material de ficción. En términos generales, esto significa que la selectividad de la novela difiere de la del cuento porque la tarea narrativa de la novela es la elaboración, mientras que la del cuento es la limitación. Y las técnicas de selección de la novela corta difieren [de las] de los otros dos géneros de ficción porque su propósito narrativo es la compresión”].

nata, en la prosa novelesca.² A partir de esta alquimia se genera un discurso donde la imagen del hombre estético cobra forma a partir de la información que se condensa en una narración que, como señala Ramos, “no privilegia ninguna de las tres instancias [...] que subsisten en todo relato (tramas, personaje, ambiente); sino que las entrelaza en una apretada simbiosis [...] cada una de estas instancias nutre a las otras y es sobre este andamiaje tripartito, donde queda sostenido el texto” (42-3). La novela corta, entonces, puede ser pensada como un territorio repleto de signos que, a causa de la compresión se convierte en una frontera densa, reactiva y total; es decir, en una suerte de *aleph* donde cualquier elemento de la trama da vida a una espiral de nuevas significaciones, impulsando (en los diferentes planos del discurso) una extraordinaria densidad, una densidad “concentrada”. Dicha visión encuentra un eco en el texto de Leibowitz, donde la autora apunta:

Whereas the short story limits material and the novel extends it, the novella does both in such a way that a special kind of narrative structure results, one which produces a generically distinct effect: the double effect of intensity and expansion. Since the motifs in a novella are usually part of a closely associated clusters of themes, the same material remains in focus, while in the novel the central focus shifts. By means of this treatment of theme, which I call *theme-complex*, all the motifs are interrelated, permitting the novella to achieve an intensive and constant focus on the subject (16). [En tanto que el cuento limita el material y la novela lo extiende, la novela corta realiza ambas [cosas] de tal manera que origina un tipo especial de estructura narrativa, una que produce un efecto distinto de género: el doble efecto de la intensidad y la expansión. Dado que los motivos de la novela corta por lo general forman parte de conglomerados de temas estrechamente asociados, el enfoque permanece

² La descripción se respalda en las palabras de Juan Villoro, quien, entrevistado por Anadeli Bencomo, afirmó: “el género requiere un dominio esencial de la condensación y de las posibilidades de la dispersión. La novela puede incluir otras novelas en su interior; es un género voluntariamente amorfo [...] la novela breve alude a esas posibles ramificaciones, pero no las ejecuta, o no del todo” (55-6).

en el mismo material, mientras que en la novela el enfoque se desplaza. Mediante este tratamiento del tema, lo que denomino complejo temático, los motivos están relacionados entre sí, permitiendo a la novela corta lograr un enfoque intenso y constante en el tema].

Las premisas anteriores constituyen un marco teórico mínimo para acercarnos a *El gran preténder* (1992), de Luis Humberto Crosthwaite (1962), y *La Virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo (1942), dos novelas cortas que intentan retratar a hombres cuya identidad se perfila en ambientes dominados por el ejercicio de la violencia. Dicho enfoque, por un lado, al abordarlo desde el plano de la estructura narrativa, permite reflexionar sobre la manera en que la propuesta estética de la novela corta, en cuanto frontera densa de sentidos “comprimidos”, actúa como un reflejo formal de la imagen de un hombre cuya identidad se forja bajo el peso de la violencia, facilitando, en ambos textos, la comprensión de cómo las coincidencias formales que se establecen entre dicho prototipo humano y los contenidos de la trama condensan y redimensionan espacios geográficos reconocibles, la apropiación identitaria de la lengua, la cultura que se teje en el trasfondo de las historias.

LA FORMA EN LA ESTRUCTURA DE *EL GRAN PRETÉNDER* Y DE *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

En *El gran preténder*, la estética de la novela corta es la fuerza creadora que da vida a un relato cuyo andamiaje estructural se arma como resultado de la compresión en la trama de fragmentos que se articulan aparentemente al azar, sin seguir un criterio cronológico o causal, y así sugerir que, para los cholos (grupo protagonista en la trama), la historia de la violencia no es una cadena de eventos verificables. De tal manera, el relato, que se expande debido a la inclusión de accidentes que, cotidianamente,

afectan la vida de la comunidad, brinda una imagen de la violencia cíclica que se sustenta en la repetición de algunos episodios clave para el desarrollo de la intriga. Con base en esta lectura, por ejemplo, la idea “El Barrio es el Barrio, socio, y el Barrio se respeta. El que no lo respeta hasta ahí llegó: si es cholo se quemó con la raza, si no es cholo lo madreamos macizo” (81; 150), expuesta a principios del relato, también funciona como un epílogo dramático que anuncia con ironía que, para los cholos, la violencia está destinada a perpetuarse.

El clima de injusticia y sufrimiento en el que viven los personajes se materializa en contenidos diversos: algunos relativos al desarrollo de la trama, que dan vida a escenas donde los protagonistas realizan acciones cruentas o sufren las consecuencias de la agresividad ajena; otros, abren ventanas hacia la historia oculta de los personajes o la comunidad, para expresar desde los pensamientos y el lenguaje, la manera en que la violencia moldea identidades. No obstante, pese a las diferencias entre los contenidos que configuran dichas escenas, la densidad típica de la novela corta refuerza la función de estos fragmentos como las partes de un relato de crímenes que finca sus raíces en los linderos de la memoria colectiva o en una extraña dimensión onírica a la que tiene acceso todo el Barrio 17. Además, la estructura fragmentaria de la trama provoca que el ritmo de la narración alterne cadencias frenéticas (cuando el relato se enfoca en escenas de acción) con otras donde el oleaje rítmico parece detenerse; en estos momentos, el tiempo de la historia se convierte en algo indefinido y eterno como los mitos. La desarticulación estructural de la diégesis también produce un reflejo de la acción de la violencia sobre los hombres: fragmenta los espacios exteriores e interiores de la existencia humana, partiendo una y otra vez lo que con antelación habían separado, dividiendo cada átomo de la identidad de los personajes, de los grupos, de su cultura y lengua.

En *La Virgen de los sicarios* puede observarse que la propuesta estética, diferente a la anterior, comprime la representación de la

violencia en los márgenes de una trama que se configura como discurso único e ininterrumpido. Gracias a esta unidad, el ritmo de la misma adquiere una potencia progresiva, un respiro que podría definirse —si lo pensamos desde la música— como wagneriano. Este reflejo aparece en las variaciones rítmicas de la escritura que van de un *adagio* (donde la violencia se entremezcla con los patéticos destellos de la relación entre el protagonista y un sicario) a un dramático *crescendo* que desemboca en tonos trágicos. Lo anterior propicia que la concatenación de los acontecimientos conduzca a la construcción de una imagen apocalíptica, donde la lógica del horror está destinada a una expansión sin freno. Esta imagen se refuerza gracias a otro detalle: la trama de Vallejo está constituida por una línea narrativa que se repite, es decir, el vínculo del protagonista con un sicario mucho más joven, el cual se vuelve su acompañante durante su recorrido por Medellín y le revela la ausencia de cualquier valor. Esta secuencia, continuando con la argumentación musical, puede ser pensada como una línea melódica con temas y motivos reiterados, que traen un renovado vigor a la progresiva inclusión de Fernando en la lógica de la violencia que impera en la ciudad.³

EL CHOLO COMO HOMBRE “ARTÍSTICO”: COMPRESIÓN DE CONTENIDOS EN *EL GRAN PRETÉNDER*

En *El gran preténder*, las presiones que la violencia ejerce sobre los personajes están fundamentalmente relacionadas con la cercanía al *borderline* que separa Tijuana de la California estadounidense: la presencia de este límite internacional convierte

³ El ritmo progresivo de la narración podría encubrir una alusión a que el abandono de Medellín por parte del protagonista no constituye un final cerrado, por el cual se sugiere que Fernando encontrará la salvación en otra urbe o país, sino uno abierto e, incluso, problemático, que conlleva la macabra sugerencia de que el personaje puede ser parte de una metástasis social fundada en el esparcimiento de la violencia.

la ciudad en un espacio donde se desencadenan los conflictos vinculados con la migración y el choque de identidades. Este contexto permite a Crosthwaite sugerir que la violencia fronteriza pesa como destino insalvable sobre la historia individual y colectiva de los personajes, al acarrear una serie ininterrumpida de conflictos entre los sujetos y los grupos identitarios que radican en las cercanías del *borderline*.⁴ Tal situación se resignifica en la historia, a través de la condensación de los contenidos que se agrupan en un importante motivo: el aislamiento geográfico de la comunidad chola en el territorio del Barrio 17, una suerte de reserva étnica donde el cholismo resiste como horizonte ideológico dominante y utiliza como estrategia la diferenciación lingüística con los demás grupos residentes en Tijuana, mediante el uso de un sociolecto redundante en anglicismos como “práctica de la resistencia social” (Encinas 67), según se desprende de la siguiente cita:

La China: su esposa su waifa su jaina su esquina. Su ruca, su morra, su nicho, su queso, su allá voy, su de aquí soy, su torta, su estribo, su tierna melcocha, su media naranja, su castigo, su misión en la tierra, su rancho, su ajúa, su acá, su bien terrenal, su gestión, su obra, su casa grande, su cobija eléctrica, su cachorra al sol, su requinto tristón, su rolita oldi, su mejilla sudada, su cementerio, su beibi, su primera dama, su necesidad, su ya no, su cómo no, su otra vez, su no me jodas, su pensión, su fin, su cárcel, su no sé qué. La China: su esposa su waifa su jaina su esquina (Crosthwaite 89).

⁴ Valenzuela Arce explica que el cholismo se originó en la segunda mitad del siglo xx en los Estados Unidos como una reivindicación de lo mexicano que los migrantes formularon en respuesta a su marginación, y que se difundió después, por efecto de la repatriación de aquellos, en las principales ciudades de la República (56). Tras su vuelta a México, los cholos experimentaron una nueva tajante exclusión, impuesta por sus paisanos, quienes los consideraron traidores de la mexicanidad por utilizar un lenguaje y un estilo de vida contaminados por el modelo estadounidense. Ruiz, otro estudioso del fenómeno, ha profundizado en los estereotipos negativos relativos al cholismo que difunden los medios de comunicación: “La figura del cholo es estigmatizada y adquiere una serie de estereotipos que [...] son discriminados por los medios de comunicación. Los medios [...] se encargan de propagar la figura del cholo asociándola con la drogadicción, el ocio, la promiscuidad, la violencia y la delincuencia [...] aunado a esto, el origen estadounidense de este fenómeno crea un estigma adicional” (62).

Para los cholos, la lengua es una autoafirmación de naturaleza “irónica” (Yépez 54), pues se convierte en un signo que proyecta la imagen de las complejas relaciones que los integrantes de la comunidad mantienen entre ellos y con los demás grupos que habitan el contrastante tejido social tijuanaense. Para dar un ejemplo de estas dinámicas puede destacarse que vivir en el Barrio implica la adhesión colectiva (a menudo impuesta) al cholismo, una concepción que se configura como el fundamento cultural que sustenta la mayoría de los acontecimientos violentos de la trama. En el Barrio, la violencia otorga subsecuentes signos al espacio y a la cultura, que adquieren un sentido renovado permanentemente, sin olvidar el anclaje a una idea de comunidad reconocible sólo por sus integrantes. Por ello, los enfrentamientos que se suscitan en el Barrio afectan la identidad personal en relación con la pertenencia al grupo, un proceso que confronta a los que se reconocen como cholos con quienes rechazan esta condición (una fractura que, por ejemplo, aísla a la Cristina y preludia su violación), y que provoca una serie de choques generacionales y de género. Entre ellos, la inconformidad de algunas mujeres cholas frente a la ley no escrita que las relega al rango de objetos de pertenencia masculina; o la que contrapone a la gente común con los integrantes de la *clica* (que en la trama representan un importante núcleo de condensación de lo cholo), quienes funcionan como gestores de la violencia y actúan como ese poder fáctico que impone su orden a los vecinos, al sancionar agresivamente cualquier ruptura del código normativo imperante en la zona.

En la trama de *El gran preténder*, también se abre un espacio que funge como un punto de inflexión para la construcción de una imagen invertida de las dinámicas de la violencia. Se trata de la casa del Pancho, un viejo pachuco, es decir (si se permite la reconfiguración de los roles sociales) un cholo de antaño, ensimismado en los reflejos de la memoria, cuyos ecos evocan un pasado casi mítico de la comunidad, expulsada de su edén primigenio y condenada a la búsqueda (vana) de una nueva tierra prometida. En el

hogar del anciano, domina la figura de Pancho, un apasionado del cine hollywoodense de la época de oro y de poesía (cita a César Vallejo), quien debido a su edad asume el papel de conciencia histórica comunitaria, del sabio que encarna y recuerda los valores medulares del grupo; en su presencia, los pensamientos violentos o los proyectos de venganza se aplazan, a la vez que las prácticas del dolor se fusionan con las frustraciones atávicas.

Como se infiere de los ejemplos anteriores, los contenidos reunidos en los motivos “cultura”, “espacio” y “lengua” de los *cholos*, transfieren su patrimonio a los personajes. Esto es evidente en la figura del Saico, el protagonista de *El gran preténder* y líder de la *clica*, el más cholo de todos los cholos. A partir de este personaje es posible recuperar algunos ejemplos sobre la problemática identidad del grupo y reforzar el argumento anterior. El primero se concentra en cómo su psique es influenciada por la violencia del *borderline* y por su identidad de cholo, eyecto del *otro lado* y malquerido en casa. Dicha contradicción “fronteriza” lo configura como un sujeto híbrido entre lo gringo y lo mexicano: por un lado, es amante de las *oldies but goldies*, un género musical estadounidense que tuvo su auge en los sesenta y cuyos intérpretes más destacados son Los Platters (cualidad que le vale su otro apodo, el de *Great Pretender*);⁵ por el otro, prevalece el intento de reafirmar constantemente su mexicanidad a través de la alimentación y la bebida, comiendo exclusivamente atún de Baja California y tomando sólo cerveza Tecate, es decir, productos de una zona geográfica ficcionalizada en el imaginario colectivo como espacio mítico del “pueblo” cholo. El Saico, además, destaca su identidad nacional a través del desprecio “fronterizo” a los *pochos* y, sobre todo, a los *chicanos* que viven del otro lado, culpables de alardear una supuesta superioridad ante los *paisanos* que radican en su patria.

⁵ Cabe subrayar que el apodo “gran preténder”, en español significa “gran simulador”, un detalle que podría apuntar a que la identidad del personaje podría ser el fruto de una simulación o bien una máscara.

Paralelamente, el carácter del Barrio reúne otros contenidos que se suman a la historia privada del Saico y su particular relación con la violencia, además de la manera como él, quien antes solía llamarse José Arnulfo, cansado de las prepotencias del Millas, en una paliza deja trastocado a su oponente y obtiene la oportunidad para establecer su dominio frente a los demás. Pero la categoría más relevante en cuanto a la constitución de este personaje como representación del conflicto cholo se encuentra en la imagen del protagonista como sujeto en ausencia: en sus entrañas yace el mito del padre que lo abandona, un pachuco injustamente repatriado de los Estados Unidos que, una vez en México, sufre el rechazo de la raza y, víctima de tanta violencia, responde de igual modo. Un detalle que resume el panorama emocional e ideológico que el personaje tiene como referencia al tomar sus decisiones, las individuales y las que involucran al grupo, sustentadas en el deseo de desquitarse de las injusticias que no sólo él mismo, sino toda su sangre han padecido.

EL SICARIO COMO HOMBRE “ARTÍSTICO”: COMPRESIÓN DE CONTENIDOS EN *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

La trama de la novela corta de Vallejo relata una historia que se desarrolla en Medellín, durante la década de los noventa, cuando, tras la muerte de Pablo Escobar, la ciudad queda en manos de una turba de sicarios a la deriva. El escenario de la acción se delinea mediante la representación de cómo, a lo largo de los años, las prácticas de la violencia se han ido desplazando desde el campo colombiano a la periferia de la ciudad para, paulatinamente, alcanzar el centro, al homogeneizar todo detrás de una única fachada trágica. En este retrato, los motivos que Fernando, el protagonista, divide a su vez en planos temporales, permiten enfatizar formalmente su comparación entre la urbe del presente y la imagen que de ella se conserva en la memoria, tras la recuperación de los cambios sociales que

han ido desdibujando las históricas separaciones entre la ciudad vieja, centro de prestigio y poder desde la Colonia, y las *comunas* que han nacido a su alrededor durante el siglo xx. Estas últimas conforman *la otra Medellín*, que el narrador significativamente nombra Metrallo, una ciudad formada por barriadas míseras, pobladas por ex campesinos:

Las comunas cuando yo nací ni existían [...] las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como su desgracia. Barrios y barrios de casuchas amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora [...] los fundadores, ya se sabe, eran campesinos: genticita humilde que traía del campo sus costumbres, como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por chichiguas con el prójimo en peleas a machete. ¿Qué podía nacer de semejante esplendor humano? (27-8).

Figura clave de esta urbe infernal es el sicario, un sujeto cuyo perfil se traza con base en una personalidad individual deudora de los nefastos contenidos culturales que determinan el funcionamiento de las comunas. El sicario, en efecto, es el fruto álgido de estas barriadas donde la policía no se atreve a meter el pie; es el resultado de la marginalización y pauperización sufridas por las franjas humildes de Colombia en el marco de la sociedad mestiza primero y narco-capitalista después; es un sujeto que con su desprecio a la propia vida y la ajena, actúa como un agente de expansión de la violencia, llevándola, como un contagio, a todos lados; es un asesino que, conforme aparece retratado en *La Virgen de los sicarios*, se ha quedado sin ninguna orientación y, termina matando azarosamente, por diversión, por aburrimiento, para darle desahogo a pequeñas venganzas e, incluso, como mecanismo para complacer los caprichos de un amante. En su imagen, la escritura de Vallejo logra condensar los estereotipos sociológicos implantados al sicario que, en las décadas finales del siglo xx, se difundieron en los medios de comunicación de Colombia (y quizás

del mundo), convirtiendo a estos asesinos por encargo, en una suerte de “nuevos iconos nacionales” celebrados por el cine, la televisión y la música pop. Dicha representación podría interpretarse como el recurso al que el escritor acude para sugerir que la escalada de muerte que ha martirizado al país no ha sido resultado de las maquinaciones de una perversa mente criminal, sino consecuencia de la actitud autodestructiva de una nación entera, donde todos, sin distinción, han sido cómplices de la lógica del horror. Sin embargo, si este cliché del sicario actúa en la trama como un punto de condensación de los conflictos emanados de las comunas que se han contagiado a todos los ámbitos de la vida nacional, los retratos de los dos matones que se convierten en amantes del protagonista (Alexis y Wílmor) son ejes de doble comprensión. Conforme el tipo que encarna, Alexis nace en una barriada, tiene un nombre ridículo que su madre extrae de alguna revista o programa televisivo, y su horizonte está conformado por los productos más ínfimos de la cultura de masas; pero lo significativo en la construcción de este personaje es que no tiene historia.⁶ Asimismo, en la múltiple condensación de contenidos relativos a su identidad, Vallejo concreta una serie de elementos novedosos y contrastantes con los estereotipos implantados sobre la figura del sicario: “es homosexual [...] no consume drogas, no lo vemos actuar dentro de ninguna banda y, sobre todo, asesina sin encargo y sin ganar dinero por ello” (Buschmann 139). Tales características subrayan, una vez más, que la violencia se extiende a todo, atrayendo hacia su lógica a los sujetos más heterogéneos, los cuales —bajo esta dinámica de convivencia social— se homogeneizan. Esto no evade la posibilidad inalcanzable de la reconciliación, pues el ejercicio de plantear la alteridad en un solo personaje permite a Vallejo evitar una estructura maniquea, combatida por esta novela corta al revelar el lado encantador de un joven brutal, quien ena-

⁶ Como se desprende de una amarga reflexión de Fernando: “Alexis y yo diferíamos en que yo tenía pasado y él no; coincidíamos en nuestro mísero presente sin futuro: en ese sucederse de las horas y los días vacíos de intención, llenos de muertos” (79).

mora al protagonista con esas facciones de ángel que ocultan sus peculiaridades más cruentas.⁷ Por su parte, la imagen del segundo amante de Fernando, Wílmар, destaca como un importante núcleo de comprensión de los motivos diégeticos, pues en su rol convergen los contenidos emanados por el contexto geográfico y cultural del sicariato, con las cualidades de Alexis, de quien el muchacho, prácticamente es un doble. Sin embargo, dicha redundancia actúa como un elemento de significación cuyo nivel semántico se desprende del hecho de que Wílmар es quien asesinó a su predecesor, lo cual simultáneamente apuntala el peso de una violencia fratricida y autodestructiva.

Esta intensa red de reflejos no elude el retrato del protagonista y narrador de la trama, Fernando, emblema ulterior de cómo la expansión del horror llega hasta a los sujetos aparentemente más alejados de las prácticas de la violencia. En él, la asimilación del odio opera a partir del hiato que marca desde su llegada a Medellín, con la intención de distanciarse del clima de muerte que encuentra tras varios años de estar en el exterior: “Colombia [...] se ‘les’ desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir” (6).⁸ Sin embargo, desde el arranque de la intriga, la declaración

⁷ La disimulación del mal detrás del amor es un ulterior elemento de significación múltiple, que comprime al interior de la trama las razones de la progresiva asimilación de Fernando a la violencia.

⁸ La marginalidad de Fernando por ser un intelectual se refleja en un discurso repleto de referencias relativas a la música clásica (Schönberg, Don Juan) y a la literatura (Cervantes, Balzac, Dostoievski, Machado, el otro Vallejo). El lenguaje que utiliza se configura por un registro elevado que se contrapone a la lengua de los sicarios, marcando una separación a través del desprecio que el personaje muestra hacia el lenguaje ajeno, considerándolo el espejo de una sociedad corrupta, que ha perdido los valores identitarios de antaño para sustituirlos con el *turpiloquio*. No obstante, conforme el personaje asimila la realidad circundante, también su lengua se modifica, haciendo propias las formas de expresión y los temas de la calle: “¿Y la policía? ¿No hay policía en el país de los hechos? Claro que la hay: son la ‘poli’, ‘los tombos’, ‘la tomba’, ‘la ley’, ‘los polochos’, ‘los verdes hijoeputas’. Son los invisibles, los que cuando los necesitas no se ven, más transparentes que un vaso. Pero el día en que se corporicen, que les rebote la luz en sus cuerpos verdes, ay percerro, a correr que te van a atracar, a cascar, a mandar para el otro lado” (107).

de inocencia del personaje adquiere un carácter de ambigüedad sospechosa: Fernando cruza la frontera que él mismo plantea, enamorándose primero de dos sicarios, y, después, emprendiendo en su compañía un recorrido por la urbe que se asemeja a un “*Bildungsroman* invertido” (El-Kadi) o, incluso, a la travesía dantesca por el infierno (Fernández), un trayecto donde avanzar es sinónimo de adentrarse en los territorios de la violencia y asimilar el terror como algo invisiblemente cotidiano.⁹ Como última defensa ante la propia inclusión en este sistema de autodestrucción, Fernando postula su departamento como “zona segura”, donde la violencia y la cultura de masas no pueden entrar.¹⁰ Asimismo, en tal espacio —casi utópico— donde la realidad y la fantasía se entrelazan, la identidad violenta de Alexis y de Medellín desaparecen: el joven deja de ser un agente de muerte y no sólo conserva sus rasgos angelicales, sino se amplifican gracias a cierta luz de sensualidad que se cuela en el relato; y la urbe, vista desde el balcón, pierde su talante amenazador y se confunde con la que el protagonista conserva en su memoria, volviendo a ser, a su vez, sensual y bella.¹¹

CONCLUSIONES: LA NOVELA CORTA Y LA FORMA DE LA VIOLENCIA

En *El gran preténder* y *La Virgen de los sicarios*, las particularidades estéticas de la novela corta hacen posible la representación de

⁹ Con el pretexto de visitar iglesias (entre las cuales está el Santuario de la Virgen de María Auxiliadora, la protectora de los sicarios), Fernando realiza una especie de *tour* del horror durante el cual no sólo presencia balaceras, sino las protagoniza, actuando tanto como testigo o inspirador del próximo blanco e, incluso, como juez: “Y no me vengan los alcahuetes que nunca faltan con que mataron al inocente [...] aquí nadie es inocente, cerdos. Lo matamos por chichipato, por bazofia, por basura, por existir. Porque contaminaba el aire y el agua del río” (27-8).

¹⁰ Cuando comete el error de permitir su inclusión en este escenario, Fernando enseguida se arrepiente (como, por ejemplo, cuando lanza desde el balcón las radios y la televisión que él mismo le había comprado a Alexis).

¹¹ “Medellín en la noche es bello. ¿O bella? Ya ni sé, nunca he sabido si es hombre o mujer” (31).

un ser humano cuya identidad se forja en aras de una violencia que ha desembocado en el surgimiento de prototipos no sólo sociales sino literarios, como son el cholo y el sicario. En ambos textos, los retratos de estos personajes —ya modélicos— se consiguen mediante una extraordinaria acumulación de rasgos estilizados que integran ese espacio donde la condición del hombre es expuesta al ejercicio ilimitado de las prácticas del dolor. Lo anterior provoca que dichas novelas cortas construyan una serie de interesantes correspondencias formales entre la *story* que cuentan y el modo en que lo hacen. En *El gran preténder* de Crosthwaite, la estructura fragmentada y el ritmo que se detiene en la inmovilidad del tiempo mítico, sostienen, por un lado, que la violencia es una condición inmutable para la comunidad chola y, por el otro, que funciona como un poderoso agente de fragmentación, el cual desmorona comunidades, culturas e, incluso, la personalidad de los individuos, condenando a la sociedad y a los sujetos a una esquizofrénica guerra entre “iguales” destinada a no tener fin. Por lo contrario, en *La Virgen de los sicarios*, la compresión de los motivos en una trama única, la continuidad de los acontecimientos luctuosos y el *crescendo* de la narración, sugieren que la violencia sigue ciertas leyes de expansión, que superan divisiones sociales, culturales y de raza, y pueden volcarse en insospechadas conductas que unifican lo diverso bajo la bandera del dolor. Ambos ejemplos, finalmente, ilustran con maestría los alcances estéticos de un género versátil y poderoso que, gracias al encuentro entre el frenesí narrativo del cuento y la multiplicación de contenidos de la novela, se postula como una propuesta narrativa que, en pos de la compresión, se manifiesta como un reflejo formal de la violencia, poniendo al desnudo la atmósfera de caos y de insostenible presión que sus prácticas construyen alrededor del ser humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, MIJAÍL. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, traducción. Madrid: Taurus, 1989: 13-75.
- BUSCHMANN, ALBRECHT. “Entre autoficción y narcoficción: la violencia de *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo”. *Iberoamericana*, vol. IX 35 (2009): 137-43. Web. 21 abr 2014. <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/35-2009/35_Buschmann.pdf>.
- CROSTHWAITE, LUIS H. “El gran preténder”. *Estrella de la calle sexta*. México: Tusquets, 2000: 76-150.
- EL-KADI, AILEEN. “*La Virgen de los sicarios*, una gramática del caos”. *Especulo. Revista de estudios literarios* 35 (mar-jun 2007). Web. 21 abr 2014. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/vsicario.html>>.
- ENCINAS, DIANA. *Las semiósferas de la cultura nortea mexicana según Luis Humberto Crosthwaite y Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal*. Tesis de Maestría. Phoenix, Arizona: Arizona State University, 2011.
- FERNÁNDEZ L’HOESTE, HÉCTOR D. “*La Virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo”. *Hispania* 83.4 (2000): 757-67. Web. 21 abr 2014. <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/346446?uid=3738664&uid=2&uid=4&sid=21104044026363>>.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague-Paris: Mouton, 1974.
- PALAUERSICH, DIANA. “Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez”. *Iberoamericana* XII.46 (2012): 99-110. Web. 21 abr 2014. <[http://www.iai.spk-](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/46-2012/46_Palauersich.pdf)

- berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamerica-na/46- 2012/46_Palaversich.pdf>.
- RAMOS, LUIS ARTURO. “Notas largas para novelas cortas”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 37-48.
- RUIZ, JOSÉ S. “Cholos y ciudadanos en *El gran preténder*”. *Casa del Tiempo*, época IV, III. 26-7 (dic-ene 2009-2010): 59-64. Web. 21 abr 2014. <http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/26_27_iv_dic_ene_2010/casa_del_tiempo_eI V_num26_27_5_9_64.pdf>.
- VALENZUELA ARCE, JOSÉ M. *¡A la brava, ese!: cholos, punks y chavos banda*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1988.
- VALLEJO, FERNANDO. *La Virgen de los sicarios*. Madrid: Punto de Lectura, 2006.
- VILLORO, JUAN. “La novela corta: noticias desde la tierra de nadie”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 49-59.
- YÉPEZ, HERIBERTO. *Made in Tijuana*. Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California, 2005.

LA ÚLTIMA ESCALA DEL TRAMP STEAMER, O “CUANDO ESCRIBA ALGO ROMÁNTICO ME LO MANDA, ¿NO?”

JOSÉ CARDONA-LÓPEZ
Texas A&M International University

Respecto de sus obras narrativas, Álvaro Mutis (1923-2013) decía que no eran “novelas, en el sentido de la novela del siglo XIX”, más bien libros de entre 150 y 200 páginas en los que el resultado adoptaba la forma que “pide y exige el tema o el asunto mismo” (Alstrum 57). Mutis hace referencia a la novela del siglo XIX, pero igual valdría para la del XX y el siglo que vivimos. Gran lector de Dickens, Dostoievski y Proust, y sabiendo que sus narraciones no eran novelas, quizá tendría claro que en el tratamiento del material narrativo no había simplemente una comprensión sino además un correspondiente ritmo de intensificación, a la vez que un sentido de austeridad y economía, como sucede en la escritura de la *nouvelle* según lo planteaba Howard Nemerov (229).¹ Si es así, entonces era también consciente de que en pocas páginas las realidades de la ficción que forjaba y recreaba debían tratarse con contención e intensificación para que en el lector se lograra *la totalité de l’effet* que planteó Charles Baudelaire: “comme le temps consacré à la lecture d’une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d’un roman, rien ne se perd de la

¹ Este planteamiento de Nemerov recuerda a Henry James, para quien los términos de la escritura de una *nouvelle* refieren un “frugal splendour, its ideal of economy” (231) [esplendor frugal, su ideal de economía].

totalité de l'effet" (678) [como el tiempo consagrado a la lectura de una *nouvelle* es menor que aquel necesario para la digestión de una novela, nada se pierde de la totalidad del efecto].²

La última escala del Tramp Steamer (1989; en adelante UETS) es una *nouvelle*. Además de una extensión mayor a la de un cuento y menor que la de una novela, posee otras características propias de esa forma narrativa, entre las que destacan el tener pocos personajes, narrar la historia de un suceso inusual en la que hay una torsión del destino, tener un tono fatalista e irracional, poseer un punto de giro en la narración que da lugar a una estructura repetitiva.

Ante un cuadro de Edward Hopper, donde aparecía un *Tramp Steamer* "en plena navegación, en medio del mar, luchando con las olas", Mutis se sintió muy conmovido y de ahí partió la necesidad de escribir sobre un carguero como ése (García, "Viaje..." 361-2). Puede decirse que entre el efecto que en Mutis produjo aquella pintura de Hopper y *la totalité de l'effet* que se busca en una *nouvelle* hay similitudes. En los instantes de mirar y contemplar un cuadro que nos ha llamado la atención (quizá colgado en las paredes blancas de un museo o galería y bajo la bomba de luces apropiadas), hay mucho de momento "mágico" e intenso mientras sucede el efecto estético, como el momento que también acompaña la lectura del poema. De manera similar, siguiendo a Baudelaire, debe ocurrir en la lectura de una *nouvelle*.³ A partir de lo señalado pudiera decirse que quien está ante UETS lee un cuadro.

Pero no sólo por *la totalité de l'effet* que alcanza UETS su lector estaría frente a un cuadro, también porque, según argumenta-

² Traducción propia. En lo sucesivo, todas las traducciones de citas en otros idiomas son de mi autoría.

³ El planteamiento de Baudelaire sobre la totalidad del efecto en la lectura de una *nouvelle*, como lo anota Henri Lemaitre (678), se apoya en *The Poetic Principle* de Edgar Allan Poe, texto que el mismo Baudelaire tradujo en 1859. Para Poe, el poema es "superior a todos los demás géneros desde el punto de vista estético (se trata del poema cuyas dimensiones no rebasan lo que se puede leer en una hora. '[...] la unidad de efecto o de impresión es una cuestión de la mayor importancia'...)" (Eichenbaum 173).

ba Henry James, la *nouvelle* es como un cuadro, con los mismos “richly summarised and foreshortened effects [...] that refer their terms of production” (139) [efectos ricamente resumidos y tratados en escorzo [...] que refieren sus términos de producción] (139), con “[s]hades and differences, varieties and style, the value above all of the idea happily *developed*” (220) [sombras y diferencias, variedades y estilo, por sobre todo el valor de la idea felizmente *desarrollada*]. Con todo ello, la *nouvelle* sería también una forma narrativa de la sugerencia, la insinuación.⁴

Entre el paisaje iluminado de las aguas del Báltico en Helsinki y las cúpulas de San Petersburgo, al narrador de *UETS* se le aparece por primera vez un desastrado carguero de bandera hondureña del que sólo alcanza a leer de su nombre la última sílaba “...CIÓN”. Ante esto el narrador se dice que “[n]o era improbable que, por una ironía que más parecía befa, el nombre de este viejo carguero fuera el de *ALCIÓN*” (17). En efecto, así lo va a llamar luego, cuando en sus viajes por diversos lugares del mundo lo recuerde. Al tener al *Tramp Steamer* frente a sus ojos piensa que “[h]abía, en este vagabundo despojo del mar, una especie de testimonio de nuestro destino sobre la tierra. Un *pulvis eris* que resultaba más elocuente y cierto en estas aguas de pulido metal con la dorada y blanca anunciación de la capital de los últimos zares al fondo” (16).

En las *nouvelles* de Mutis, al igual que en su poesía, se registran las líneas y sombras que las gasas del tiempo dejan en los seres, los objetos, la sociedad y la naturaleza.⁵ En el brillante

⁴ Así como en la definición de la *nouvelle* James usa el término escorzo, cuando comenta la novela habla de “perspectiva, valores, pinceladas, lienzo, centro de composición [...] ‘La analogía entre el pintor y el novelista –afirma– es hasta donde yo puedo ver completa. La inspiración es la misma, el procedimiento (salvando las diferencias de calidad) es el mismo’” (Vientós 35).

⁵ Su obra narrativa comprende *La mansión de Araucaíma* (1978), *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989), *La última escala del Tramp Steamer* (1989), *Amírbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993).

estudio *Álvaro Mutis: una estética del deterioro* (1995), Consuelo Hernández dice que en la obra del autor sorprende “que haya podido revelar [aquella estética] tan ‘poderosa’, a través de una serie de elementos significativos, degradados y degradantes, tales como el desgaste del individuo, una sociedad en decadencia, la naturaleza deteriorante sin fin y unos espacios creados por el hombre que sólo alojan la mengua y el detrimento” (241-42). Además de esa estética del deterioro, habría que decir también que en la obra de Mutis hay una ética de la errancia y una enorme carga de desesperanza como fuerza o voluntad esencial para un vivir en que al final sólo esperan las muelas del *pulvis eris*.

Maqroll el gaviero, personaje principal de Mutis que transita de verso a prosa, en su vivir expone el deterioro, la errancia y la desesperanza. Este personaje, le dice el autor a Pedro J. Miguel, está “construido con mis sueños, con mis experiencias, con mis fallas en la vida..., en fin, con mi interior” (Miguel). Desde la gavia, no de la embarcación sino del viaje que es la vida, Maqroll va avizorando el camino, descreyendo de lo que ve y encuentra, y siempre masticando la soledad, metáfora principal de su andar por el mundo. Esa soledad dará pie a la nostalgia y al desencanto.

Luego de aquel primer encuentro con el *Tramp Steamer*, el narrador volverá a verlo en tres diferentes lugares del mundo. Todos estos encuentros lo llenan de gran emoción, pues él siempre ha añorado la vida de mar. En uno de sus viajes que hace por razones de trabajo conoce a Jon Iturri, un marinero vasco, quien resulta ser el capitán del mismo carguero. Iturri le cuenta al narrador su historia con el *Tramp Steamer* y la relación amorosa con Warda Bashur, una espléndida mujer árabe. Ella, quien además es la propietaria del carguero, ha llevado también una vida de muchos viajes como la de Iturri y el narrador, pero en algún momento decide volver a su tierra de origen, pues poco a poco ha sentido el llamado de su cultura. Warda regresa a su país e Iturri queda deshecho, como al final la embarcación partida en dos y sumergida en aguas del Orinoco. Mientras escucha a Iturri,

el narrador siente muy suya esta historia. Le habla al capitán de las cuatro veces que vio al *Tramp Steamer* y de la relación que con él logró desarrollar en esos encuentros, mediante los cuales el carguero llegó a ser su “cómplice y compañero en el oscuro laberinto de [sus] sueños: los que depara la noche y los que suceden en el fragor de la vigilia” (33). Iturri termina su historia y desaparece del texto. El narrador queda solo y reflexionando sobre la naturaleza humana y el amor.

La historia que cuenta el narrador de sus encuentros con el carguero y la del amor entre Iturri y Warda van de la mano del deterioro de la embarcación. Cuando ante el narrador aparece el *Tramp Steamer* en Helsinki, éste lleva “sus costados llenos de pringosas huellas de óxido y basura [... y en el puente de mando y los camarotes] el color de la miseria, de la irreparable decadencia, de un uso desesperado e incesante” (16). En iguales condiciones lo va a ver en Punta Arenas. Ya en Kingston sus hélices “batían con notable dificultad las oscuras aguas del puerto” (32); por último, en el delta del Amacuro lo verá “lento, un tanto escorado [...] y, ahora, con un ligero temblor que recorría todo el barco, como una secreta fiebre o una suprema debilidad ya inocultable” (39). En los momentos de cada uno de estos cuatro encuentros del narrador con la embarcación, en la historia de Iturri y Warda se estarán produciendo inflexiones definitivas: dice Iturri que “en Helsinki, en Punta Arenas, en Kingston y en el delta del Orinoco se conjugaron las circunstancias para hacer de cada una de esas escalas el sitio donde iba a definirse nuestro destino o a esfumarse para siempre” (91). En Kingston, Warda termina por desaparecer de la vida del vasco; en el Orinoco ya él anda solo y a merced de esa dolorosa ausencia. El deterioro, pues, ha dado cuenta de la embarcación que por los mares ha cargado aquel amor.

El narrador ve y siente el deterioro en otros espacios. Jamaica siempre había sido un lugar excepcional en el Caribe y en la Kingston nocturna había disfrutado de placeres inolvidables; ahora, en cambio, ya no hay en ella ocasión para esos disfrutes.

Ante la visión que en esta oportunidad tiene de la ciudad nocturna, acude al Dante para decir “que no hay mayor dolor que recordar en la miseria los tiempos felices”, y agrega, : “[p]ero hasta eso debemos hoy hacerlo solos y está bien que así sea” (33). Forma estoica de consolación por el recuerdo amable que en un ahora nada grato trae colgado la proverbial magdalena desde los rincones de la memoria. Si el narrador llega a conmoverse con el deterioro de Jamaica y su capital, en Recife el vasco padece las señas del deterioro en la ciudad y su gente, con lo que sus días a la espera de una Warda que no aparece se hacen más tortuosos.

En los poemas y narraciones de Mutis se presentan de manera recurrente la soledad y la incomunicación, las que unidas a la lucidez y la estrecha relación con la muerte, conforman la desesperanza en su obra.⁶ Pero el ser que vive en la desesperanza, “no está reñido con la esperanza, [con] lo que ésta tiene de breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probables y efímeras dichas, [...] es así como [el ser] sostiene –repito– las breves razones para seguir viviendo” (Mutis, “La desesperanza” 288-89). En la descripción que el autor hace de un *Tramp Steamer* se encuentran sugeridos estos elementos de la desesperanza:

es un barco que no pertenece a ninguna línea ni a ninguna compañía de navegación; navega por su propia cuenta, recogiendo de puerto en puerto la carga que haya disponible en los muelles y que le quieran dar y va hacia donde esa carga ocasional debe ir [...] siempre pensamos cuando los vemos, caray, ¿este barco podrá todavía con un viaje más? y no sólo hace un viaje más sino veinte viajes más (García, “Viaje...” 361).

Y es así como la desesperanza llega a ser una fuerza vital para seguir viviendo, valga decir, caminando, en un mundo en que se

⁶ Un análisis de la desesperanza en la obra narrativa de Mutis, como de sus relaciones con la obra de Joseph Conrad, Drieu la Rochelle, Fernando Pessoa, Valery Larbaud y André Malraux, aparece en “La prosa de la desesperanza” (García 125-31).

descrea del futuro, como también de credos, ideologías y otras “certezas” sedantes de optimismo. Esta fuerza de la desesperanza que anima a los personajes se trasfiere al tejido total de la obra de Mutis, tal como dice Hernández: “puede proponerse como motivo centralizador de toda esta obra; ella es la que mueve toda la obra narrativa y poética” (274).

En *UETS* el amor de Iturri y Warda es un amor amonestado por la desesperanza, misma que es subrayada en San José, cuando Abdul Bashur, refiere Iturri, “pronunció la frase que iba a repercutir profundamente en nuestro destino, el de Warda y el mío: ‘Lo de ustedes durará lo que dure el *ALCIÓN*’. Nada contesté a esto, pero un ligero pánico me recorrió el cuerpo... Esta sentencia inapelable hacía mucho que pendía sobre nuestras cabezas” (98-99). Entre los muchos viajes que todavía puede hacer el *Tramp Steamer*, el amor desesperanzado de Iturri y Warda llega a ser su última carga, especie de canto de cisne del *ALCIÓN*. Pero también puede ser la última carga del buque fantasma o de la embarcación del poema “El Fantasma del buque de carga” de *Residencia en la tierra, I*, de Pablo Neruda, del que algunos versos aparecen como primer epígrafe de *UETS*.⁷

Respecto de esta *nouvelle* Kurt Levy presenta y discute el motivo del buque fantasma, embarcación errante que nace en la “leyenda del marinero que comete un crimen, lo cual le merece el castigo divino de navegar por el mundo sin dar con puerto que lo acoja” (7). La historia del carguero narrada en la *nouvelle*, afirma Levy, tiene su parentesco con el buque fantasma de la leyenda porque Mutis ha construido “su variante ingeniosa sobre la base del triple leitmotiv ‘maldición, amor, destino’, en el trasfondo de la inmensidad del mar” (9). No obstante, los elementos del leitmotiv que identifica Levy en *UETS* van más allá de los tiempos

⁷ Estos son los versos: “y un olor y rumor de buque viejo, / de podridas maderas y hierros averiados, / y fatigadas máquinas que aúllan y lloran / empujando la proa, pateando los costados, / mascando lamentos, tragando y tragando distancias, / haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias aguas, / moviendo el viejo buque sobre las viejas aguas” (9).

de la leyenda, que han transcurrido en la Holanda del siglo xvii, y más bien se encuentran en el mito griego que rodea el origen del nombre alción o martín pescador. Iturri le dice al narrador que el *Tramp Steamer* tenía por nombre el “del ave mítica que hace su nido en mitad del mar. O, si usted prefiere, el de los esposos que pretendieron ser más felices que Zeus y Hera” (51). Ante lo que acaba de escuchar, desconcertado y estremecido por tantas coincidencias que en las conversaciones con Iturri estaba encontrando, el narrador sólo alcanza a preguntar “¿Alción?” (51).

El nombre alción proviene del mito de Alcione, hija de Eolo y esposa de Ceico. Alcione y Ceico formaban una pareja tan feliz, que ellos mismos se comparaban con Hera y Zeus. Los dioses, irritados por ese orgullo, destruyen a Ceico en un viaje marítimo que éste había emprendido para consultar un oráculo. Alcione se entera en sueños de la muerte de su esposo y va a internarse en el mar. Por misericordia, uno de los dioses transforma a la pareja en martín pescadores.⁸

En los momentos en que Iturri ha provocado que el narrador pronuncie en forma de pregunta el nombre del *Tramp Steamer*, se está añadiendo la primera sílaba que en Helsinki éste no pudo identificar, y que en sus subsecuentes encuentros con el carguero fue para él un “desvaído enigma” (32). Si de acuerdo con Vladimir Nabokov, al leer una obra literaria “debemos fijarnos en los detalles, acariciarlos” (23), hay en esta circunstancia del nombre de la embarcación de *UETS* un detalle, una especie de breve pincelada que denota algo en escorzo en el cuadro, y que en mí provocó curiosidad y algunas reflexiones sobre esta *nouvelle*.

En las conversaciones que Iturri y el narrador sostienen todas las noches a bordo del remolcador en que viajan por el Orinoco, cada quien expone una historia que es complementaria de la del interlocutor. En una de aquellas noches Iturri le dice al narrador que “[e]stoy pensando en que si usted estuvo tan cerca y vincu-

⁸ Véase *Diccionario enciclopédico Quillet*. Vol. I. (165).

lado en forma tan profunda con la suerte del *ALCIÓN*, es apenas natural y hasta justo que conozca la otra parte de la historia” (53). Se lo dice luego de que ha aparecido la sílaba *AL* que faltaba por distinguir en el nombre del carguero, con lo cual podría afirmarse que en ella estaba contenida la “otra parte de la historia”. Guardando las distancias de orden etimológico que contiene la palabra *alción*, la grafía y sonido de su primera sílaba es igual a “al”, que en español corresponde al artículo “el” de la lengua árabe.⁹ Este artículo ya lo reconocemos en al-Ándalus, y en literatura por lo menos desde cuando sabemos de Harún al-Rasid, el califa de *Las mil noches y una noche*. La aparición de la sílaba “al”, bajo los términos que he planteado en su equivalencia entre dos lenguas diferentes, quizá sea una manifestación agazapada de esas coincidencias que “proponen un mundo donde rigen leyes que ni conocemos ni pertenecen a nuestro orden habitual” (51), como lo dice el narrador justo antes de confirmar con su pregunta que Iturri le hablaba del mismo carguero que había visto en diversos lugares. Pero respecto de la historia que se narra en *UETS*, ¿qué función tendría la sílaba “al”?

Con la revelación de ella y en la forma que como detalle la he “acariciado”, pareciera que en la *nouvelle* vuelve a ponerse en evidencia que en el carguero, a pesar de las tantas dichas y placeres de la pareja, hay dos culturas muy diferentes unidas por el amor. Como ya se mencionó, Abdul Bashur le advirtió al vasco que ese amor duraría lo que durara el *Tramp Steamer*, pero antes le ha dicho que su hermana “volvería al Líbano y terminaría siendo la más musulmana de la familia” (98). La sílaba “al” vendría, pues, a representar la presencia rotunda de unas raíces culturales que poco a poco llaman a Warda, hasta hacer que en Kingston desaparezca de la vida del vasco. Antes de que ella lo deje, le confiesa: “ha llegado el momento de regresar a mi país y de ver

⁹ En términos etimológicos, en español la palabra “alción” proviene del griego *άλκυόν*, de *άλς*, mar, y *κύνειν*, concebir. RAE. *Diccionario de la lengua española*. <<http://lema.rae.es/drae/?val=alci%C3%B3n>>.

a mi gente. Voy sin ningún propósito definido, sin nada previsto. Es algo que me pide la piel, tan simple como eso” (102). Warda acude al llamado de su destino en el Medio Oriente, al tiempo que el destino de Iturri tomará otra dirección. De esta manera también se estaría cumpliendo otro capítulo en la saga del buque fantasma, ahora con la variación de introducir el “triple leitmotiv ‘maldición, amor, destino’, en el trasfondo de la inmensidad del mar”, que según Levy ha hecho Mutis en *UETS*.

Rosix E. Rincones Díaz dice que en *UETS* “Mutis explores the dialogue between two cultures from the spiritual insights of the lovers’ legacy” (161) [Mutis explora el diálogo entre dos culturas diferentes desde las intuiciones espirituales del legado de los amantes]. Al final de esta historia de amor, la experiencia de Warda con Jon llega a ser una educación que a ella la ayuda a ver en sí misma su cultura, en tanto que para el vasco ha sido la revelación de imágenes trascendentales que guardará hasta la muerte (Rincones 172-3). En Helsinki Warda le confiesa a Iturri: “Sí, ahora tomo vodka y hago el amor con un *rumi*, pero cada día me siento más ajena y desinteresada de Europa y entiendo mejor a mis hermanos que viajan a La Meca sin saber leer ni escribir, sin conocer el vino y resignados al castigo del desierto” (95). Ante la belleza que recuerda de ella y los esplendores en sus noches de amor en Lisboa, Iturri le comenta al narrador: “Lo único que me ha detenido muchas veces ante la voluntad de morir, es pensar que esa imagen muera también conmigo” (88). Bien sea que Warda regrese a sus orígenes o que Iturri deba proteger del morir la imagen que conserva de ella, estas dos situaciones ponen bajo luces blancas y frías el destino fatal de un amor vivido con la errancia de un carguero, también reproducción del buque fantasma y su leyenda.

Ahora bien, aquella sílaba que por fin encontró su complemento, que le confirma al narrador una “ironía que más parecía befa”, en el proceso de su aparición va a cumplir además una función muy específica y esencial en la construcción de *UETS*. Tal

función será la de dar pie en la narración a una estructura repetitiva, que es una característica de la forma narrativa *nouvelle*.

En su libro *Narrative Purpose in the Novella* (1974), Judith Leibowitz plantea que en la *nouvelle* hay un “double effect of intensity and expansion” (16) [doble efecto de intensidad y expansión]. Para alcanzar este doble efecto, dice Leibowitz, en la construcción de una *nouvelle* son necesarias las técnicas de la complejidad temática y de la estructura repetitiva.

La complejidad temática corresponde al doble carácter de los motivos expuestos: unidad que mantienen con el tema y la interrelación entre ellos. Por otra parte, en la estructura repetitiva se condensa la acción en la *nouvelle* mediante la repetición de aquellos motivos del tema desarrollado y la exposición de situaciones paralelas (17). La estructura repetitiva “is apparently a major means of achieving the novella’s narrative objective, to compress and delimit and also to expand. Presenting the same situation twice in different terms enables the writer to develop more intensively without necessitating progressive, sequential development as in the novel” (39) [es aparentemente un medio mayor para que la novella alcance su objetivo narrativo. Presentando la misma situación dos veces en diferentes términos se capacita al escritor a desarrollarla más intensamente sin necesitar una evolución secuencial y progresiva, como en la novela]. La estructura repetitiva aparece luego de lo que Leibowitz denomina “punto de giro de la *nouvelle*” (79).¹⁰ Dicha estructura favorece “a pattern of exposition, complication, and resolution [...] followed by re-examination, in different terms, of the same situation [...]

¹⁰ Este punto de giro es diferente al *Wendepunkt* (“punto de giro”) que discutiera Ludwig Tieck respecto de la forma narrativa *nouvelle*. El “punto de giro de la *nouvelle*” que identifica Leibowitz tiene que ver con la *estructura* de la narración, en tanto que el de Tieck con la *historia* que se cuenta. El *Wendepunkt*, dice Leibowitz, es un “surprising and ironic twist of fate which occasions a change of direction around the midpoint of a work” (77) [sorprendente e irónico giro del destino que ocasiona un cambio de dirección alrededor de la mitad de la obra]. El *Wendepunkt* “is supposed to be striking and surprising [mientras que] the novella turning point is usually subtle” (79) [se supone que es asombroso y sorprendente (mientras que) el punto de giro de la novella es usualmente sutil].

The novella revelation serves as the basis of the redevelopment immediately following” (79) [un patrón de exposición, complicación y resolución [...] seguido por un re-examen, en términos diferentes, de la misma situación [...] La revelación de la novella sirve como base para el re-desarrollo que sigue inmediatamente].

En *UETS* hay una estructura repetitiva y corresponde a la narración de las dos historias que giran alrededor del carguero: la de los encuentros del narrador con el *Tramp Steamer* y la historia de amor que cuenta Iturri. La historia de la relación del narrador con el carguero tiene una estructura completa de exposición, complicación y resolución. La revelación ocurre cuando el narrador se entera, con asombro, de que Iturri era capitán del mismo carguero que él ya conoce. Ante esto, el narrador expone: “Me temo –le dije– que aquí se cierra para mí un enigma circular que llegó a preocuparme más de la cuenta y a invadir no sólo muchas horas de vigilia sino buena parte de mis sueños” (51). Esta revelación favorece que ocurra el punto de giro de la *nouvelle*.

El punto de giro de la *nouvelle* aparece luego de que ha sido revelada la sílaba “al”, exactamente cuando el vasco le dice al narrador que ahora “es apenas natural y hasta justo que conozca la otra parte de la historia” (53). Para ese entonces, ya el narrador le ha relatado al vasco su relación con el carguero, sobre todo comprendida por los cuatro encuentros con el *Tramp Steamer*. A partir de ese punto de giro se presentará el re-desarrollo que contiene la estructura repetitiva de *UETS*. Las dos partes de la historia se empatan y, en los momentos en que la una se entrelaza con la otra mediante coincidencias y casualidades, “se intertextualizan las dos voces narrativas, nutriéndose mutuamente” (Levy 10).

Como ya se vio, el tema del deterioro se presenta de manera constante en las páginas de *UETS*, por lo que sus motivos se han desarrollado y vuelto a desarrollar antes y después del punto de giro de la *nouvelle*. En su estructura repetitiva hay otros dos temas, el de la errancia y la presencia de la mujer, que aparecen como repeticiones y como situaciones paralelas.

Igual que en su vida, los personajes de Mutis son viajeros incansables, siempre al margen de las pirotecnias del turismo y otras galas. Van por el mundo errantes, sin puerto fijo, buscando bares, tabernas y hoteles que no entran en los “circuitos oficiales” de viaje. Caminando por el mundo de esta manera, pareciera que así bendicen, legitiman y resguardan sus soledades. El recuerdo de un plato de comida con sazón perfecta, de un buen coctel y por ahí una temperatura amable, luego van a ser compañías de sus viajes, motivos para volver a vestir de azul la remembranza de tiempos y lugares ya no visitados más. Con estas cargas ligeras en su interior, Maqroll y otros de similar estirpe en la obra de Mutis van altivos, erguidos en una ética de la errancia, no importando que la derrota los aceche o que ya la lleven. Su saber vivir es saber ser errantes, ésa ha sido su elección de vida.

En referencia a Maqroll, y para ilustrar su condición de errante llena de fatalidades, Blanca Inés Gómez de González explica que la palabra errancia aparece en el romanticismo alemán y “se adentra en los personajes solitarios para sembrar la incertidumbre, el misterio y el miedo, es pues sentimental y metafísica y hace de sus personajes seres errantes y proscritos, cercanos a Zaratustra y a Nietzsche, es de alguna manera un nuevo descenso al Hades”, y añade que “[p]or eso jamás será placentera y se vive como una obligación sin saber por qué, ‘lanzados de nosotros mismos’” (119). En Maqroll, Iturri y otros personajes, tal obligación llega a ser una aceptación a cabeza alzada orgullosa para llevar en los hombros su destino. Es por esto la resignación altiva con que ostentan y sustentan su ética de la errancia.

Iturri y el narrador son seres errantes, similares a un *Tramp Steamer*, no tienen rumbo al andar por el mundo. Por *Tramp Steamer*, describe el narrador, se conoce “a los cargueros de pequeño tonelaje, no afiliados a ninguna de las grandes líneas de navegación, que *viajan de puerto en puerto buscando carga ocasional para llevar no importa a dónde*” (16-7, énfasis mío).

En *UETS* el tema de la errancia aparece de manera repetida. El narrador apunta que los ojos de Iturri “tenían esa mirada ca-

racterística del que ha pasado buena parte de su vida en el mar. Miran fijamente al interlocutor, pero dan siempre la impresión de no perder de vista una lejanía, un supuesto horizonte, indeterminado pero siempre presente” (43). Ese mismo tipo de mirada ya lo había alcanzado a distinguir en los marineros del carguero, cuando desde un muelle a éste lo vio alejarse de Kingston. Iturri y el narrador, dice Levy, al igual que el *Tramp Steamer*, no tienen puerto que los ampare (11). De esta condición de errantes es consciente el narrador cuando asevera que Iturri y él son seres que “andan por el mundo sin asidero ni residencia establecida [...] él, por su condición de marino, yo, por haber cambiado tantas veces de país, siempre por circunstancias ajenas a mi propia voluntad” (45). Iturri comenta con dolor todo lo que el *Tramp Steamer* significó para él, y su interlocutor replica: “Yo creo que así terminamos casi todos los que escogemos la vida andariega y sin rumbo” (52-53).

En uno de sus tantos andares por el mundo, el narrador ve por segunda vez el *Tramp Steamer* y conoce a una mujer hermosa, esposa del dueño del yate en que él y otros hombres están dando un paseo por las aguas de Nicoya, Punta Arenas. La mujer lleva un bikini muy pequeño, con un cuerpo que el narrador aprecia como perfecto, y que mientras servía unos cocteles “era como si la *turgente Afrodita de Oro*, que evoca Borges, se acercara para bendecirnos” (21). En la historia de las relaciones del narrador con el carguero, él no sabe el nombre de éste ni el de ella, y desde aquel día, dice, las dos “presencias anónimas [...] se complementarían en mis sueños, transmitiéndose su voluntad de permanencia gracias a esos vasos comunicantes a través de los cuales sucede la poesía” (25-6).

En la historia de Iturri ha estado presente Warda, en la del narrador la mujer del bikini. Desde el punto de vista de la construcción de la *nouvelle* y su estructura repetitiva, estas dos presencias serían situaciones paralelas, bien por igualdad o por oposición. Ambas mujeres están asociadas con el mar, las dos juegan un

papel importante en la vida de ellos, la una es de Oriente mientras que la otra de Occidente. Si bien el narrador ve a la mujer del bikini una sola vez, el impacto que va a tener en él es de capital importancia.

En *UETS* hay un narrador dramatizado que es también el autor implícito.¹¹ Desde el primer fragmento de la *nouvelle*, que actúa como marco, este autor implícito aparece, pues dice que cuando escuchó esa historia de amor quiso contársela a alguien que sabe mucho de la manera de narrarlas. Ese alguien viene a ser Gabriel García Márquez, a quien justamente Mutis dedica la *nouvelle* (7). Vuelve a aparecer como autor implícito cuando el narrador habla de la mujer del bikini en las aguas de Nicoya. A ella le han contado que él es escritor y le pregunta: “¿Qué escribe? ¿Novelas o poesía? A mí me gusta mucho leer pero sólo cosas románticas. ¿Lo que usted escribe es romántico?”, a lo que él responde que “tanto los poemas como los relatos acaban saliéndome más bien tristes” (22-3). Al despedirse, ella le dice “no sin cierta sorna: ‘Cuando escriba algo romántico me lo manda, ¿no? Aunque sea por la langosta, pues’” (25). En estas palabras de la mujer del bikini se escondería una especie de reto o conminación a que el narrador, en su condición de autor implícito, escriba una historia de amor, desde luego “tristona”. Y el autor implícito escribe esa historia que se narra en *UETS*, la misma que el lector lee. Especie de puesta en abismo en la que, como suele suceder, también el lector es comprometido.

¹¹ Según la retórica de Wayne Booth, un narrador dramatizado asume su papel “in his own right and [...] his beliefs and characteristics are shared by the author” [por derecho propio y [...] sus creencias y características son compartidas por el autor], y el autor implícito es “an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the ‘real man’—whatever we may take him to be—who creates a superior version of himself, a ‘second self,’ as he creates his work” (151) [una imagen implícita de un autor que está detrás de las escenas, o como director de escena, como titiritero, o como un dios indiferente, comiéndose silenciosamente sus uñas. Este autor implicado siempre es distinto del “hombre real” —cualquiera sea el que tomemos como tal— que crea una versión superior de sí mismo, una “segunda consciencia”, al crear su obra].

Al final de *UETS* el narrador medita sobre la historia de Iturri y Warda que ha escuchado, y se dice que los hombres “cambian tan poco, siguen siendo tan ellos mismos, que sólo existe una historia desde el principio de los tiempos, repetida al infinito sin perder su terrible sencillez, su irremediable desventura” (114). Y aquella noche, contrario a lo que le ocurre cada noche, no sueña nada, el carguero y la mujer del bikini han salido de sus mundos secretos y esenciales. Y si esa tregua es un cese, una clausura definitiva a la aparición de este par de imágenes oníricas, pudiéramos decir, entonces, que esa historia de un amor desesperanzado, en la que el narrador siempre eludió “el riesgo de caer en la manida intrascendencia de las historias del género rosa” (62), nunca la conocerá la mujer del bikini. Aunque nada es seguro, no faltará por ahí un errante como Maqroll, Abdul Bashur o el mismo Iturri, que se encuentre a aquella mujer de las aguas de Nicoya y le entregue un ejemplar de *La última escala del Tramp Steamer*. Todo es posible. Como sabemos, las coincidencias entre el mundo de la ficción y la realidad objetiva son también muy extrañas y pertenecientes a un orden delirante y muy diferente del nuestro.

A partir de lo que he presentado y discutido, puedo concluir que *UETS* es una *nouvelle* cuya construcción narrativa se ampara en la exacta búsqueda de lograr en el lector *la totalité de l'effet* que indicaba Baudelaire. Un medio para lograr esa totalidad del efecto es la estructura repetitiva, en la que como sucede en toda ella con el tema del deterioro, también se desarrollan y re-desarrollan los de la errancia y la presencia de la mujer. No ha faltado la desesperanza de Maqroll el Gaviero y otros personajes que poseen igual fuerza o voluntad para vivir. Con esta *nouvelle*, de nuevo el lector tiene ante sí un mundo cargado de fracasos y fatalidades, diseñado con una prosa elegante, sobria y pulida. El lenguaje, aquel otro espacio que acaba por ocupar todo nuestro tiempo, Álvaro Mutis siempre supo resguardarlo del deterioro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALSTRUM, JAMES J. "Alvaro Mutis habla de Rulfo, García Márquez y Maqroll". *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos* 14 (1994): 54-58.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres oeuvres critiques*. Henri Lemaitre, edición. París: Éditions Garnier, 1962.
- BOOTH, WAYNE C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- Diccionario de la lengua española*. Web. 20 jun 2014. <www.rae.es>.
- Diccionario enciclopédico Quillet*. Vol. I. México: W. M. Jackson, 1973.
- EICHENBAUM, BORIS. "Novella, nouvelle, cuento: sobre la teoría de la prosa". *Eco* 19.2 (1969): 161-78.
- GARCÍA AGUILAR, EDUARDO. "Viaje al mundo de la novela con Alvaro Mutis". Santiago Mutis Durán, edición. *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero*. Cali: Proartes, 1988: 333-64.
- _____. "La prosa de la desesperanza". *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero*. Santiago Mutis Durán, edición. Cali: Proartes, 1988: 125-31.
- GÓMEZ DE GONZÁLEZ, BLANCA INÉS. "La escritura como viaje: epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis". *Universitas Humanistica* 57 (2004): 117-27.
- HERNÁNDEZ, CONSUELO. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1995.
- JAMES, HENRY. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. Richard P. Blackmur, edición. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1947.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. París: Mouton, 1974.

- LEVY, KURT. "Un sesquicentenario y un cumpleaños, trayectoria de una leyenda: el *Tramp Steamer*", *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos* 12-13 (1994): 7-12.
- MIGUEL, PEDRO J. "Últimas horas con el Gaviero: 'Lea esto y no joda'". *El Confidencial. El diario de los lectores influyentes* (23 sep 2013). Web. 14 jun 2014. <http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-09-23/ultimas-horas-con-el-gaviero-lea-esto-y-no-joda_31440>.
- MUTIS, ÁLVARO. "La desesperanza". *Alvaro Mutis. Poesía y prosa*. Santiago Mutis Durán, edición. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981: 285-302.
- _____. *La última escala del Tramp Steamer*. Bogotá: Arango Editores, 1989.
- NABOKOV, VLADIMIR. *Curso de literatura europea*. Francisco Torres Olivier, traducción. Madrid: Bruguera, 1983.
- NEMEROV, HOWARD. *Poetry and Fiction: Essays*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963.
- RINCONES DÍAZ, ROSIX E. "From Tristan to Don Juan: Romance and courtly love in the fiction of three Spanish American authors". Tesis. University of Birmingham, 2011. Web. 23 jun 2014 <http://etheses.bham.ac.uk/3408/2/Ricones_12_PhD.pdf>.
- VIENTÓS GASTÓN, NILITA. *Introducción a Henry James*. México: Ediciones de La Torre, 1956.

LO QUE PESA UN MUERTO. LA FUNCIÓN DEL NARRADOR EN *CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*

JUAN VILLORO
El Colegio Nacional

CUANDO LA MADRUGADA ERA VERDAD: LA FORMACIÓN DE UN CRONISTA

Los “textos costeños” de Gabriel García Márquez, escritos para diarios de Barranquilla y Cartagena de 1948 a 1952, deben su sello peculiar a un remedio que escasea en los botiquines del periodismo contemporáneo: la felicidad celebratoria.

Desde hace décadas, la crónica latinoamericana se ha especializado en el arte de dar bien las malas noticias. Curiosamente, los textos más festivos de García Márquez fueron escritos en una época de zozobra. Jacques Gilard, que ha investigado con minucia de entomólogo los trabajos perdidos del autor de *La hojarasca*, comenta: “El ingreso de García Márquez al periodismo se hizo a raíz de ese cataclismo histórico y moral que fue para Colombia el 9 de abril de 1948 [el asesinato del político liberal Jorge Eliécer Gaitán]. Los años que siguieron, los años en que García Márquez practicaba el oficio en Cartagena y Barranquilla, fueron los peores de la Violencia”.

En esa era convulsa el cronista convirtió el sentido del humor en principio de resistencia. Un clima de asfixia dominaba los periódicos. El decreto 3521, promulgado el 9 de noviembre de 1949, reforzó la censura en los medios y dejó poco espacio

para el periodismo crítico. La ironía, que ya formaba parte del ADN literario de García Márquez, se convirtió en una manera de seguir respirando.

A los 19 años, obligado por las circunstancias, el futuro novelista tuvo que suspender sus estudios de Derecho en Bogotá y se refugió en la costa, donde la vida proseguía sin más interrupción que los ocasionales resbalones de un borracho.

Su exilio periodístico resultó venturoso. En unos meses se adueñó de un tono narrativo que produjo piezas maestras. La crónica “No era una vaca cualquiera”, publicada cuando el autor acababa de cumplir 23 años, revela su capacidad de analizar con nuevos ojos los misterios de lo ordinario. Por obra de un animal campestre insólitamente desplazado a la ciudad, un martes sin gracia se convierte en domingo. Las urgencias de los días hábiles se detienen de golpe y la vida recibe la atención excepcional que sólo concede el asueto.

El tono lúdico de García Márquez recuerda a tres grandes cronistas universalmente localistas, interesados en los asombros de la pequeñez: el gallego Álvaro Cunqueiro, el madrileño Ramón Gómez de la Serna y el catalán Josep Pla.

Para no desconcertar demasiado con sus metáforas y paradojas, en su segunda entrega a *El Universal*, publicada el 22 de mayo de 1948, García Márquez advierte que el texto “tiene principio y tendrá final de greguería”. Tranquiliza a sus lectores inscribiendo sus alardes en una tradición literaria, la de Gómez de la Serna, que descubrió que el tenedor podía ser visto como “la radiografía de la cuchara” y el agua con gas como “agua de agujeros”.

En sus facetas de cuentista, novelista, guionista o autor de reportajes, García Márquez se acoge a formas canónicas, sin mostrar un ímpetu rupturista o experimental. Estamos ante un autor que se siente cómodo en géneros ya hechos, donde puede desplegar con libertad su imaginación y su sentido del lenguaje. Sin embargo, tanto en sus columnas formativas como en *Crónica de una muerte anunciada*, ensayó recursos de transgresora audacia. Un

dato escueto, llegado por télex de un apartado rincón del planeta, le bastaba para suponer historias posibles pero no comprobables. Sin ceder plenamente a la invención, narraba conjeturas. Nadie podía creer que eso era comprobadamente cierto, pero podía suponer que lo era.

El tono de estas columnas, novedoso en un periodismo lastrado por una retórica pomposa y un surtido demasiado extenso de frases hechas, tenía un antecedente esencial: el *Quijote*, cuya ironía se funda en la disparidad entre las solemnes hazañas que pretende realizar el protagonista y el precario y fallido entorno donde las ejecuta. Los “textos costeños” son logradas piezas cervantinas.

Georges Perec se refería a lo “infraordinario” para nombrar las sorpresas que llegan por una insólita aproximación a lo común. Es lo que Josep Pla o García Márquez ponen en práctica al describir un guiso del Ampurdán o un acordeón en reposo. Además agregan un toque moral al procedimiento: lo “infraordinario” es mejor que lo ordinario.

Puesto que nada se desprestigia tan rápido como lo cotidiano, redescubrir asombros tiene el cometido ético de redescubrir la realidad para reconciliarse con ella. El cronista no arregla los desastres, pero al narrarlos en forma divertida permite que el lector acepte no los defectos del mundo, sino la posibilidad de sobrellevarlos.

Cuando un observador se desplaza, el horizonte se modifica. A este fenómeno se le llama “paralaje”. La excesiva lectura de libros de caballería y el delirio en que se encuentra inmerso, permiten que Alonso Quijano practique un paralaje extremo: confunde molinos de viento con gigantes y a una posadera de dudosa reputación con una pálida princesa. Por efecto de la locura, las encendidas prenociones y los nobles prejuicios del caballero se transforman en hechos. La comicidad de esos lances depende del áspero regreso a una realidad muy inferior a las ensoñaciones que los hicieron posibles.

En *La invención del Quijote*, escribe Francisco Ayala: “La raíz última del humorismo trascendente del Quijote, mucho más

allá de la comicidad de los contrastes, está en esa disociación permanente entre la clara línea seguida por el héroe y una realidad indócil a ella, ingobernable, no organizada, con la que tropieza a cada instante, y ante la que se quiebra siempre su lanza.”

Los datos que el mundo pone frente al Caballero de la Triste Figura son arbitrarios, abigarrados, caóticos, incesantes; en una palabra, se trata de “noticias” que malinterpreta como anuncios de una épica. Aborda las sorpresas de la vida diaria con una lógica desfugada. Desde la perspectiva del protagonista, la época ha enloquecido; desde la perspectiva de la época, el protagonista ha enloquecido. Gracias a este desencuentro, todo se comprende dos veces: con la mirada alucinada del Quijote y con la sensatez de su tiempo. El resultado de este juego es la literatura moderna.

Alonso Quijano concluye su vida confundiendo realidades: a los 53 años, en su condición de lector absoluto, transforma el mundo en libro. García Márquez hace lo propio como rito de iniciación: a los 19 años entiende la vida diaria como un libro.

Aplicados con literalidad, los lugares comunes producen resultados sorprendentes. El origen de *La metamorfosis*, de Franz Kafka, se encuentra en una frase hecha: “me siento como un bicho”, y el de *El barón rampante*, de Italo Calvino, en la expresión “andarse por las ramas”. En sus columnas, García Márquez aplica esta literalidad creativa para “inventar el agua tibia”, del mismo modo en que años después reinventará el hielo en *Cien años de soledad*. El cambio de perspectiva, el efecto de paralaje, transforma lo cotidiano en prodigio.

Las esbeltas y alargadas columnas de García Márquez recibían el nombre de “jirafas”. Ahí enfrentaba un mundo tan ingobernable como el del *Quijote*, no por ser percibido en forma equívoca, sino voluntariamente caprichosa. La realidad es para el joven cronista el insobornable tribunal de la verdad: los hechos no pueden ser modificados; un molino no se convierte vertiginosamente en un gigante. Lo que cambia es la interpretación del suceso y la lógica que se le asigna.

Toda historia depende de un sentido de la consecuencia. Algo sucede *porque* sucedió otra cosa. Sin alterar lo real, García Márquez modifica la forma en que se concatena. El recurso surgió de la fantásica manera en que su abuela veía el entorno. Según ella, cada vez que un electricista llegaba a la casa, el cuarto se llenaba de mariposas amarillas. En vez de pensar que se trataba de una coincidencia, lo entendió como una relación causal: las mariposas estaban ahí *porque* el electricista las traía.

Cervantes hace que su desafortunado protagonista se estrelle con la verdad. Los “textos costeños” se basan en un desfase parecido, aunque de signo opuesto: la verdad se acepta como un estatuto incontrovertible, pero se explica de un modo creativo, con razones que no pertenecen a la órbita de la mentira sino de lo inverificable; es decir, de la ficción.

“No era una vaca cualquiera” debe su título a una canción publicitaria. Nada más común que un eslogan, nada más complejo que convertirlo en poesía. Tal es el tránsito que procura García Márquez. Para lograrlo, requiere de una dosis de irrealidad, no en los sucesos sino en la forma de verlos. Es aquí donde interviene un recurso que podríamos llamar “quijotismo tímido”. El cronista no enloquece como Alonso Quijano ni confunde la palangana de un barbero con el casco de un soldado, pero mira la calle con radical diferencia: el martes parece domingo y la causa es una vaca.

Para la población urbana, la leche es algo que llega envasado. “Gracias al cine y a la propaganda de los productos lácteos, los niños de la ciudad están capacitados para diferenciar una vaca de un tigre”, anuncia el cronista. Este conocimiento teórico se pone en entredicho con la llegada de un rumiante de terca identidad.

Como los barcos encallados en las copas de los árboles en *Cien años de soledad*, la vaca es insólita por su ubicación: frena el tráfico y, al hacerlo, interrumpe la realidad. Esto permite investigar el paisaje de otro modo, voltearlo como un guante para conocer su envés: “En medio de los automóviles paralizados, de los innumerables transeúntes que a esa hora se dirigían al trabajo,

corridas las cortinas metálicas de los almacenes y mientras una voz de ultratumba anunciaba, a todo volumen, las excelencias de una droga insustituible, se registró la pequeña conmoción cronológica. Y allí estaba la vaca, seria, filosófica, inmóvil, como la simbólica estatua de un ministro plenipotenciario”.

No hay remedios prácticos contra la vaca. Ni siquiera unos fornidos boxeadores logran desplazarla. Finalmente, por la noche, un pelotón de policía la arrastra al patio de la cárcel. Para entonces ya se ha convertido en signo de anormalidad, disidencia y filosofía crítica. Lo normal se dio de baja y lo diario fue puesto entre paréntesis.

Una noticia real —la vaca en la calle— modifica la percepción del tiempo y pide imaginativa explicación. El cronista es un perseguidor de exclusivas y conmociones cronológicas que rara vez se obtienen en el orden común. García Márquez demuestra que la operación es posible en cualquier circunstancia, siempre y cuando la realidad de la mirada se desmarque de la realidad mirada.

Al encuadrar una imagen, el fotógrafo no sólo selecciona lo real; agrega una presencia invisible pero fácil de advertir: su manera de ver. Tal es la enseñanza del domador de “jirafas”. La protagonista de su crónica no es una vaca cualquiera; ha sido adjetivada: es única, irrepetible, ejemplar.

Uno de los mayores vicios del periodismo consiste en dar por sentados los temas y la forma de tratarlos. La proximidad a una fuente eclipsa las sorpresas y el reportero se moja por costumbre. Narrar con diferencia significa inventar asombros. ¿Cómo lograrlo? Desplazando la perspectiva. No es casual que a Kafka le atrajera sentirse como “un chino que vuelve a casa”. La frase sólo tenía sentido pensada desde Praga. Imaginarse ahí como un chino que vuelve a su remoto hogar era saberse distinto. A la luz de esa idea, las calles de siempre resultaban novedosas.

Unos versos del *Viaje al Parnaso* resumen el recurso de adiestrar por medio del equívoco: “Yo he abierto en mis novelas un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con

propiedad un desatino”. Cervantes se propone mostrar los errores del mundo y los de su propia perspectiva. Nadie duda de que don Quijote esté loco y nadie duda de la exageración de García Márquez. Sus rotundas afirmaciones cautivan al margen de toda demostración; plantean una paradoja que desafía la certidumbre; ponen a prueba la realidad, lo cual es una forma polémica de confirmar su existencia.

En los textos escritos en Cartagena y Barranquilla a partir de los años cuarenta del siglo pasado, los asuntos se enriquecen con misterios. Como Kafka, el columnista siente la tentación de alejarse de sí mismo y compara sus ideas con el insondable espíritu oriental. Repasemos una de sus sorprendentes conclusiones: “Después de todo, ser chino no es otra cosa que uno de los innumerables métodos que ha inventado el hombre para suicidarse”. Hay cierta lógica en la reflexión. En abril de 1950 llegó a Colombia una información rara y escueta: dos chinos habían tratado de suicidarse simultáneamente. No se sabía más. ¿Quisieron matarse uno al otro al mismo tiempo o cada quien se suicidó por su cuenta en confuciana sincronidad? García Márquez piensa que, posiblemente, el pacto obedece a una tradición milenaria, tan arraigada en China como el oficio de lavar ropa ajena. Su improbable conjetura no necesariamente es falsa.

El equívoco y el disparate son formas de conocimiento. La realidad revela sus secretos cuando suspende su decurso habitual; es decir, cuando no se disfraza de sí misma.

Los “textos costeños” ponen en juego las posibilidades imaginativas de lo real. Sin falsificar los objetos tangibles, les atribuyen otros usos, otras opciones. No es casual que el autor se refiera a su instrumento de trabajo como “el revuelto alfabeto de la Underwood”. La frase es cierta en un sentido literal (en la máquina de escribir las letras tienen otro orden), pero también en un sentido simbólico (el vocabulario es un caos que al articularse produce sentido repentino). Lo más asombroso de un día cualquiera es que pueda ser comprendido.

El cronista tiene dos modos esenciales de aproximarse a la experiencia: con la autoridad de quien ya conoce lo que va a escribir o con el deslumbramiento de quien escribe para conocerlo. En *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* y *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez asume el tono legendario de quien narra de nueva cuenta una historia que ya ha sido contada, refutada, olvidada y reivindicada. Su relato es “tradicional” en la medida en que es el más reciente episodio de una saga de legendario prestigio.

Los “textos costeños” trabajan la materia narrativa desde un ángulo distinto: son el laboratorio de lo diario, la zona donde lo común sorprende.

Los artículos de opinión suelen ser escritos por un señor de juicios verticales que aspira a tener razón. El autor de las “jirafas” entiende, por el contrario, que el acontecer es demasiado complejo para ser comprendido de un solo modo; en consecuencia, habla con el desparpajo de quien exagera por entusiasmo y admite la posibilidad de equivocarse. La vida cotidiana no es otra cosa que un malentendido.

Sólo a partir de esta convicción es posible lanzar apotegmas experimentales como éste: “Pocas cosas tienen tanta belleza plástica como una negra engreída”. El juicio cae con el sentido, categórico pero mutable, de una convicción que será relevada por otra.

En un texto de aquella época, García Márquez elogia la letra hache por su gracia única de ser muda, con la misma pasión con que en 1997 solicitaría, al inaugurar el Congreso de la Lengua en Zacatecas, que su uso se suprimiera. Si los polos magnéticos son contradictorios, ¿por qué no habrá de serlo el cronista?

García Márquez asume el derecho de hablar desde un posible error. Sabe que eso le conviene para acercarse a las cosas que suceden por rutina: donde todo tiende a repetirse, la confusión alerta.

Esta perspectiva permite una reconciliación crítica con el mundo. El escritor de “jirafas” apela a la pedagogía del equívoco; mira las cosas en forma oblicua o invertida, y gracias a ello permite que lo usado y lo sabido sorprendan. La lección moral

de este aprendizaje: la imperfecta realidad mejora al ser vista de cabeza. El disparate es un recurso de primeros auxilios contra el peso de la sensatez.

En un texto de 1948, escrito a los 19 años, Gabriel García Márquez altera la percepción del día:

La madrugada —en su sentido poético— es una hora casi legendaria para nuestra generación. Habíamos oído hablar a nuestras abuelas que nos decían no sé qué cosas fantásticas de aquel olvidado pedazo de tiempo. Seis horas construidas con una arquitectura distinta, talladas en la misma sustancia de los cuentos. Se nos hablaba del caliente vaho de los geranios, encendidos bajo un balcón, por donde se trepaba el amor hasta el sueño de los muchachos. Nos dijeron que antes, cuando la madrugada era verdad, se escuchaba en el patio, el rumor que dejaba el azúcar cuando subía a las naranjas. Y el grillo, el grillo exacto, invariable, que desafinaba sus violines para que cupiera en su aire la rosa musical de la serenata.

El autor alude a un tiempo anterior, primigenio, en que esa fabulación fue cierta. Entonces “la madrugada era verdad”. Imaginar el antecedente ficticio de lo auténtico es un gesto intelectual equivalente a fabular lo real. Para la verosimilitud de la lectura, lo importante es que el texto responda a su propia legalidad y sea visto como si las cosas no pudieran ocurrir de otro modo. La percepción es el hilo invisible del sastre literario. El autor de las “jirafas” borra las costuras entre la noticia y su exacerbación.

De manera congruente, en otro texto de 1948, propone que los inventos se atribuyan a personas ilocalizables y de preferencia míticas: “Sería maravilloso que nuestros hijos no vieran en la historia de los inventos la blanca cabeza de Tomás A. Edison, sino que tuvieran que familiarizarse con un nuevo personaje. Acaso con un anciano de barba líquida y nombre monosilábico, sentado frente a uno de esos paisajes infantiles, deliciosamente desproporcionados, que venían en la orilla de la loza japonesa”. Nada más vulgar que el creador de lo nuevo tenga biografía; resulta más convincente que entregue sus dones al modo de un esquivo

profeta. Lo mismo ocurre con la voz narrativa: su autoridad aumenta con aseveraciones que se bastan a sí mismas y no tienen que ser confirmadas.

En su búsqueda de sorpresas, el joven García Márquez toca distintas notas sin estar muy seguro de sus efectos. Escritas en un par de horas, y en ocasiones todos los días de la semana, las “jirafas” tienen el vértigo de despachos neurológicos donde se escucha el crujir de las ideas.

El cronista encomia el sentido común de los pájaros al tiempo que comprueba la supremacía del sinsentido humano: “Es aquí donde comienza el desprestigio del espantapájaros como animal de terror. Las aves descubren, bruscamente, que no hay nada de qué temer. Que sus brazos no están en actitud de ira sino de plegaria. Y todas las criaturas del aire se precipitan entonces, regocijadas, contra la inofensiva serenidad de aquel ente harapiento, astroso, que tiene el rostro vuelto hacia la súplica”. Con sensatez, las aves descubren la trampa. Lo sugerente del párrafo es el interés que este fallido artificio despierta en el lector. Descubrir que el espantapájaros está hecho de trapo es el privilegio de los pájaros. Creer que los trapos pueden engañar es el privilegio superior de los humanos.

Don Quijote se confunde y ve castillos en los mesones pobres de Castilla. Se necesita haber leído mucho para especializarse en ese tipo de locura. García Márquez propone un quijotismo transitorio. Sin acudir al delirio, descubre que el agua se moja.

El acoso a las maravillas de la normalidad produjo cerca de cuatrocientas “jirafas”. La mayoría de ellas pertenece al campo de la literatura bajo presión.

DEL REPORTAJE A LA NOVELA BREVE: EL SUSPENSO Y EL SECRETO

En su camino a la ficción, García Márquez hizo una escala maestra en la crónica, despojándose de la mirada voluntariamente

desfasada de quien mira lo normal con diferencia, típica de los “textos costños”, para situarse en el punto de vista del Otro, el testigo de cargo.

Resulta tentador suponer que el extenso reportaje “El triple campeón revela sus secretos”, publicado en catorce episodios a lo largo de junio y julio de 1955, es el antecedente de *Relato de un naufrago*, y que en medio de ambos textos está la reseña de un naufragio cinematográfico, el *Robinson Crusoe* de Luis Buñuel. Pero el itinerario de un artista no ocurre en línea recta. La crónica maestra del naufragio es anterior al interesante pero más endeble reportaje sobre el ciclista, y la reseña de *Crusoe* no fue el antecedente que motivó la búsqueda de otro calvario en el mar; ocurrió después y fue provocada por la mundana exhibición de la película.

Sin embargo, para la historia de la literatura, *Relato de un naufrago* puede ser leído como una superación del reportaje sobre el ciclista Ramón Hoyos, donde el autor no se decide por el punto de vista que debe asumir: alterna la voz del testigo con la suya, intercala ingeniosos subtítulos (“Perfume para limpiar trofeos”, “Triunfo por falta de frenos”), hace comentarios dignos de las “jirafas” y por momentos hace que el atleta hable como si fuera García Márquez. En el capítulo V, escribe: “Cansado de tantos préstamos, de tanta humillación, arrojé con rabia los tubulares prestados y acondicioné mi vieja bicicleta con mis viejos tubulares. Prefería correr mal y perder, y no seguir ganando con el favor ajeno”. Poco más adelante añade: “Se admitían participantes de primera y segunda categoría. A mí me admitieron, a pesar de ser de tercera”. Ese tono no es el del ciclista sino el de quien escribe su historia.

La crónica se lee con deleite pero no transmite la sensación de autenticidad de *Relato de un naufrago*. El autor discute su propio texto, impidiendo que viva por cuenta propia.

No es fácil que un autor de voz levantada y claramente distinta se sitúe en otra piel para modificar su entonación. *Relato de un naufrago* representó un singular cambio de piel para Ga-

briel García Márquez. Ahí logró la despersonalización esencial a la construcción de personajes literarios: escribió como si fuera otro. Su tono sabiamente distanciado crea una realidad autónoma. No estamos ante un suceso comentado por el colaborador de *El Heraldo* de Barranquilla o *El Universal* de Cartagena, sino ante una naturalidad ajena, independiente del autor: “Antes de la media noche, cuando caía vencido por el sueño, la vieja gaviota se acercó a picotearme la cabeza. No me hacía daño. Me picoteaba suavemente, sin maltratarme el cuero cabelludo. Parecía como si estuviera acariciándome. Me acordé del jefe de armas del destructor, el que me dijo que era una indignidad de un marino dar muerte a una gaviota, y sentí remordimiento por la pequeña gaviota que maté inútilmente”.

La voz traslada al lector al lugar de los hechos. Imposible no estar ahí. Una imagen (la gaviota que picotea la cabeza del naufrago) conduce a la interioridad del protagonista: el recuerdo de lo que le dijo el jefe de armas y una reflexión moral sobre el trato con los animales marinos.

Apoyado en la estructura de una historia que comenzaba con el bautismo de caer al mar y terminaba con la salvación en un sitio sin nadie que extrañamente era la patria del marino, García Márquez se despojó de sí mismo para escribir el mejor de sus reportajes.

Meses después ensayó, con menos fortuna, el contrapunto de intercalar su propia voz en “El campeón ciclista revela su secreto”. Este procedimiento de ensayo y error le permitió comprender una de las paradojas de la ficción: pocas cosas son tan genuinas como la intimidad ajena. La voz que narra puede ser un estorbo si se confunde con la voz del escritor.

El tono de García Márquez se fraguó en los “textos costeros” y en *Relato de un naufrago* entendió la fuerza de la voz delegada. Ambos procedimientos se mezclarán en su principal obra de madurez, *Crónica de una muerte anunciada*.

Amigo de los momentos imprecisos, Cervantes hace que en su primera aventura don Quijote salga “una mañana, antes del

día”. ¿Qué horario define al protagonista? El de la madrugada poética. Todo está a oscuras, pero las cosas amanecen con luz propia. En ese momento nada es comprobable y en el patio se escucha el rumor del azúcar que sube a las naranjas.

El sentido del asombro en García Márquez proviene de su capacidad de mitologizar lo real, de agregarle misterio. Esto se aplica a “No era una vaca cualquiera” o a la saga de los Buendía.

En un seminario sobre la novela breve (“Hacia una poética de la *nouvelle*”), impartido en 2005, Ricardo Piglia distinguió algunas señas definitorias de este género intermedio. El origen del cuento se asocia con la oralidad; es algo que puede ser recordado y se cuenta de una sentada. Muchas veces, el relator describe las condiciones en las que averiguó la historia. Estaba en un bar, fue abordado por alguien en una sala de espera, compartió un trayecto en el que supo los hechos... De acuerdo con Piglia, en la novela breve este marco deja de ser algo externo —el planteamiento que permite llegar a la trama— para convertirse en el método de la narración. El narrador comenta su propio relato y lo pone en cuestión. Tal es el caso paradigmático de *Los papeles de Aspern*, *El gran Gatsby*, *El corazón de las tinieblas* o *Los adioses*.

De acuerdo con Piglia, toda narración pone en juego tres recursos muy parecidos pero claramente diferenciables: el enigma, el misterio y el secreto. El enigma es algo que pide ser descifrado. Narrar significa indagar algo y resolverlo. Por críptico que sea un enigma, hay forma de solucionarlo.

El misterio, en cambio, carece de explicación. Puede tratarse de algo sobrenatural o de algo que, sencillamente, no admite verificación. García Márquez depende mucho de esta estrategia. En los “textos costños”, la realidad se perfecciona con conjeturas imposibles de comprobar, y en *Cien años de soledad*, Remedios la Bella vuela por los aires.

De estas tres categorías, la más importante para la novela corta es el secreto. Al respecto comenta Piglia: “Se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se

sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice”. El secreto se esconde, se sustrae a la lógica de la trama. Pertenecer a un cajón que no puede ser abierto.

Preservar el secreto permite construir una trama ambigua. Esto plantea un problema en la extensión del relato. ¿Hasta dónde es posible contar una historia sin decir todo lo que puede ser dicho? El cuento alude a algo oculto, que no se sabe de cierto, y que el lector imagina, pero se basa más en el enigma que en el secreto, pues la economía de recursos le permite atesorar lo no dicho para darle fuerza a lo largo de las páginas. En cambio, la novela breve guarda un secreto durante toda la historia, y la novela propiamente dicha está obligada a explicar el secreto. Es obvio que estas normas no se ajustan a todos los casos y que existen para ser vulneradas, pero ayudan a entender las tendencias de los géneros.

Para Piglia, en la novela breve “nunca terminamos de estar seguros de si pensamos que la historia que se ha contado es verdaderamente la que se ha contado”. El género depende de una ambigüedad extrema. Su brevedad es necesaria porque la incertidumbre no se puede prolongar sin convertirse en tedio o artificio.

Piglia se ha referido a la “posición un poco imperial” de Fuentes o García Márquez, que conocen demasiado bien el territorio que narran y lo privan de ambigüedades. La afirmación puede ser oportuna para otras obras de García Márquez, pero fracasa ante *Crónica de una muerte anunciada*, cuyo tema central consiste en dilucidar el papel del narrador en los hechos. Si, como afirmó Roland Barthes, quien narra no es quien escribe y quien escribe no es la persona cívica que firma el libro, García Márquez ofrece una indagación en la que custodia un secreto esencial: su propia participación en la trama. Como se trata del autor de la novela, esto tiene que ver con los hechos pero también con la forma de recuperarlos.

El pretexto de la narración es claro: todo ocurrió “de verdad” hace mucho tiempo, pero ciertos motivos no se han aclarado. Con la técnica del reportero de investigación, adiestrada en *Relato de un naufrago*, resuelve varios enigmas; con los recursos de los

“textos costeños”, enriquece la realidad con misterios que no deben ser resueltos y con un falso sentido de la consecuencia (una madre previene a sus hijas: “Muchachas, no se peinen de noche que se retrasan los navegantes”). Lo que distingue a esta obra del resto de la producción de García Márquez es el manejo del secreto. De manera sugerente, ese vacío tiene que ver con la voz narrativa: quien pide que leamos y creamos la historia, también pide que desconfiemos de él.

VERSIONES DE LA LLUVIA: LA MORAL DEL NARRADOR

Crónica de una muerte anunciada es una inagotable reflexión sobre el punto de vista del testigo y su participación en los sucesos.

Durante décadas, el autor pensó en relatar algo que atestigüó de joven. Sólo lo hizo cuando encontró la forma de trabajar simultáneamente desde la verdad y desde la fabulación. Podía abordar el tema como un reportaje o como novela. Optó por una ficción amparada en hechos ciertos que custodian un secreto indiscifrable.

Ajeno a los juegos de estructuras, García Márquez suele ajustarse a las tramas lineales. Sin embargo, en esta novela breve las épocas se intersectan y alternan sin un orden preciso. El narrador abandona el marco de la historia para comentar el pasado desde el presente y no relata los sucesos en forma consecutiva.

Dos géneros se cruzan en el libro, la crónica y la ficción; el escritor cuenta una historia que sólo puede entenderse mezclando el testimonio con la novela, la verdad con la conjetura. En este viaje de ida y vuelta entre lo real y lo imaginado, el autor se pone en tela de juicio.

Toda historia depende de la credibilidad de la voz narrativa. García Márquez despliega un universo que domina hasta en los últimos detalles y en un giro radical pone en entredicho su autoridad para contarlos.

En el título del libro, la palabra “crónica” indica que se relatan sucesos auténticos y la expresión “muerte anunciada” anticipa el desenlace. Como en el periodismo de nota roja, el cabezal resume la noticia.

El autor aparece como personaje del texto en compañía de su madre, sus hermanos y su futura esposa. Esto realza la sensación de realidad. La trama es guiada por un sentido casi mítico de la predeterminación; como los héroes clásicos, los personajes se dirigen con los ojos abiertos al abismo. Pero una realidad rebelde se insinúa al fondo de la historia. Algo no ha sido entendido.

La diferencia primordial entre la información y la narración es que la primera es unívoca —sólo se puede entender de *un* modo— y la segunda reclama diversas interpretaciones. Contada como reportaje, la historia de Santiago Nasar es la de un hombre asesinado con la complicidad de su pueblo. Tales son los hechos incontrovertibles. Las razones por las que eso ocurrió reclaman narración, un relato abierto a múltiples versiones y al “espejo roto de la memoria”.

Las causas de la tragedia parecen en primera instancia bastante sencillas. Todo ocurre el día de una boda que coincide con la fugaz visita del obispo. El pueblo participa al modo de un coro griego; registra los sucesos y los sanciona moralmente, sin poder modificarlos.

Ángela Vicario contrae matrimonio con Bayardo San Román. En la noche de bodas él descubre que ella no es virgen y la devuelve a su familia. Pedro y Pablo, hermanos gemelos de Ángela, deciden vengar su honra. Preguntan quién fue su amante y matan a Santiago Nasar.

Hasta aquí estamos ante un drama de costumbres. La llegada del obispo y los nombres de varios personajes (Poncio, Cristo, Pedro y Pablo) aluden a la tradición cristiana. Para las convenciones de la época, Ángela se casó en pecado. La venganza aparece como una sanción moral tolerada por la comunidad. El asesinato ocurre a la vista de todos, en un pueblo donde la justicia se ejerce

por propia mano y la máxima autoridad es un alcalde que aprende espiritismo por correo. Desde una perspectiva más moderna, entendemos que se trata de una metáfora de la impunidad y del papel aniquilador de los prejuicios sociales.

Sin embargo, la muerte de Santiago Nasar tiene motivaciones más complejas. Bayardo San Román, el esposo “traicionado”, es un forastero de peculiar fortuna, parecido a los muchos Mefistófeles de la saga del Fausto. Cuando la madre de Ángela lo ve por primera vez, piensa: “Se me pareció al diablo”. Poco después agrega, aludiendo al uso de la verdad en la trama: “Tenía una manera de hablar que más bien le servía para ocultar que para decir”. Bayardo es carismático, seductor y desconfiable. En forma caprichosa, decide comprar la casa de un viudo que no tiene otro fin en la vida que vivir ahí. Ofrece una cantidad que no puede ser rechazada, el anciano se ve obligado a aceptar y muere poco después.

En cambio, Santiago emerge como un favorito de la fortuna. Al igual que Jesús de Nazaret, viste de blanco, es hijo único, todos lo aprecian y varios lo previenen de su suerte. Con esmerada devoción, selecciona los gallos para la sopa de crestras que le ofrecerán al obispo.

Lo que en un principio semeja una tragedia de venganza se transforma en una nueva edición del Evangelio: las simpatías se desplazan a Santiago, que muere con el asombro de quien se sabe inocente. Lo que parecía una noticia incontrovertible (información pura) se transforma en un enigma que reclama solución.

Esto se agrava con un segundo enigma. Cuando Ángela Vicario acusó a Santiago, tal vez cometió perjurio. La historia que todos han visto se convierte en un tejido de indecisiones en el que nadie parece actuar por cuenta propia. Los asesinos se sienten obligados a reparar la honra de la familia, pero no tienen nada contra el presunto culpable y hacen todo lo posible para que los detengan antes de matarlo. Afilan sus cuchillos en público, anuncian que van a asesinar a Santiago y nadie les cree porque tienen fama de buenas personas. Ninguno de los dos se habría atrevido

do a cometer el crimen por separado. El hecho de ser gemelos los compromete de singular manera: cada uno está pendiente del otro; actúan en espejo. Esta vigilancia recíproca impide la resignación o la cobardía.

Los hechos reales sucedieron el 22 de enero de 1951, cuando García Márquez fue testigo presencial de la muerte de Cayetano Gentile Chimento, estudiante de medicina de 22 años. Las condiciones de la narración son igualmente precisas: en 1976 un testigo rememora los sucesos de 1951 y los publica en 1981. La larga elaboración de la novela se debió, según el autor, a que no le había encontrado un final.

Un artículo contribuyó a confundir las nociones de realidad y ficción en la novela. Con motivo de la publicación de *Crónica de una muerte anunciada*, García Márquez escribió un peculiar paratexto en el que afirmaba que la solución de la trama había sido proporcionada por su amigo y colega Álvaro Cepeda Samudio. Según esta versión, el autor de *Todos estábamos a la espera* le informó que las personas en las que se basaban Bayardo San Román y Ángela Vicario se habían reencontrado muchos años después de la tragedia, consumando una rara y muy pospuesta historia de amor. El dato no podía ser avalado por Cepeda Samudio, pues murió en 1972, a los 46 años. Si García Márquez disponía desde entonces de la información, ¿por qué tardó tanto en escribirla?

Todo indica que estamos ante una falsa atribución para darle un aspecto más “real” a la trama y justificar un inesperado episodio romántico en la conclusión del libro. Con enorme habilidad, García Márquez explota el sentimentalismo y lo critica. El juez que escribe el sumario después de la muerte de Santiago Nasar, comenta: “[...] nunca le pareció legítimo que la vida se sirva de tantas casualidades prohibidas a la literatura”. Este narrador delegado abre el paraguas antes de que luevan las críticas.

En la mayor parte del texto, García Márquez se conduce como un periodista que reporta su propia memoria e interroga

a los sobrevivientes del drama. Cuando no obtiene suficiente información aclara: “Para esta crónica tuve que conformarme...” Las lagunas confesadas con sinceridad aumentan la credibilidad del relato.

La principal fuente informativa de *Crónica de una muerte anunciada* son las 322 páginas que se salvaron de las 500 que contenía el sumario judicial de los hechos. El vacío creado por los folios faltantes permite que se fragüen enigmas y se preserve el secreto.

La relación judicial ha sido escrita en un tono objetivo que a veces se desliza a la literatura folletinesca para referirse a una “puerta fatal”. El sumario acredita al autor y el autor al sumario: los gemelos son descritos por el instructor como “de catadura espesa pero de buena índole” y García Márquez comenta: “Yo, que los conocía desde la escuela primaria, hubiera escrito lo mismo”.

Un rasgo distintivo del libro es el cuidado con que se justifica la procedencia de la información. Párrafo a párrafo, surge algo más sobre los enredos de ese día infinito. Por eso sorprende tanto que el narrador vulnere su cuidada estrategia. Un detalle perturbador es que conoce numerosas confesiones de Ángela Vicario, más de las que parece haber obtenido en la entrevista concedida dos décadas después de los sucesos, en la que ella lo trata como a un pariente lejano.

No estamos ante un descuido sino ante una clave sobre la veracidad de los hechos. Ángela afirma que Bayardo San Román era “demasiado hombre” para ella. Esta confesión no concuerda con la supuesta distancia que el narrador tiene con ella. Tampoco resulta del todo creíble que ella le haya contado de los trucos que le aconsejaron sus amigas más cercanas para fingir que era virgen. El cronista se cuida de parecer alejado de Ángela en la mayor parte de la narración, pero de pronto revela ante ella una confianza y una proximidad excesivas. Si sabe eso, ¿sabe algo más? Lo más inquietante de la novela es la función del narrador de la trama. “He tenido que repetir esto muchas veces, pues [...]

habíamos crecido juntos en la escuela y luego en la misma pandilla de vacaciones, y nadie podía creer que tuviéramos un secreto sin compartir, y menos un secreto tan grande”, escribe García Márquez. Es posible que, si se trataba de un secreto, los amigos lo custodiaran hasta el final, o quizá el secreto fuera otro.

El método de investigación de García Márquez se basa en las enseñanzas de uno de sus autores tutelares, Sófocles, al que no sólo apreciaba como trágico, sino como insólito autor policiaco. Así lo describe en un artículo publicado en *El Heraldo* de Barranquilla, en 1952.

Numerosas novelas de deducción decepcionan nuestra curiosidad cuando el detective ata los muchos cabos sueltos con la invencible pericia de quien despeja un teorema. Ante esa contundente solución lógica, perdemos el placer de seguir dudando. La moral, ya lo sabemos, rara vez se reparte de manera absoluta en buenos y malos. Un desenlace más cercano a la vida permitiría entender que la víctima no es del todo inocente y el culpable dispone de causas reprobables pero asombrosamente compartibles. *Edipo Rey* presenta el enigma superior de un protagonista que es investigador, culpable y víctima de un crimen.

En *La hojarasca*, García Márquez se sirvió de un epígrafe de *Antígona* y escribió para el cine *Edipo alcalde*. Sin embargo, su gran tributo a Sófocles es *Crónica de una muerte anunciada*.

El narrador se gana la confianza del lector mostrando su cercanía a los sucesos. Menciona a su madre, su hermana la monja, su hermano Jaime y la niña Mercedes, con la que muchos años después habría de casarse. Es primo de Ángela Vicario (Margarita Chica en la vida real) y amigo de Bayardo San Román (Miguel Reyes) y Santiago Nasar (Cayetano Gentile). En el momento de los sucesos se encuentra durmiendo con la prostituta María Alejandrina Cervantes, de quien Santiago estuvo enamorado. En forma deliberada y muy *cervantina*, el narrador se pone en una luz poco conveniente, no tanto por frecuentar un burdel sino porque forma parte del entramado íntimo de los sucesos que todos

conocen: si compartió una mujer con Santiago, pudo haber compartido otra.

Cuando refiere ciertas confesiones de Ángela se abren dos posibilidades: o el autor inventa, vulnerando el pacto de escribir una crónica, o refiere cosas que ella le dijo en secreto. Si lo segundo es cierto, él no puede revelar su fuente: esa complicidad los compromete a ambos. Esta segunda posibilidad, insinuada pero no aclarada, es mucho más atractiva.

García Márquez señaló que para estar bien construido un personaje debe tener tres realidades: vida pública, vida privada y vida secreta. Como personaje de *Crónica de una muerte anunciada*, opera en los tres niveles, ejerciendo su derecho a la vida secreta.

Recién aparecida la novela, con un tiraje de un millón de ejemplares, los periodistas Julio Roca y Camilo Calderón, de la revista *Magazín al Día*, investigaron lo ocurrido en 1951 para cotejarlo con la trama. El reportaje puso las huellas en los pasos del narrador y entrevistó a los mismos informantes.

La discrepancia más significativa entre la realidad y la ficción es que Margarita y Miguel —es decir, Ángela Vicario y Bayardo San Román— no volvieron a reunirse. El artículo en que afirma que Cepeda Samudio le dio esa información fue pensado para mitigar los efectos de una solución que vulneraba no sólo los hechos reales, sino la calidad literaria del texto. Cuando García Márquez afirma que aguardó 31 años a que la realidad le entregara ese final quiso decir que tardó ese tiempo en que se le ocurriera.

Parábola de la complicidad colectiva ante la violencia, la novela no exonera a nadie, ni siquiera a los que trataron de actuar pero fueron vencidos por la mala suerte. El único ajeno a las circunstancias es la víctima. Aunque el olor de las flores reunidas para la boda le recuerda a los funerales, en ningún momento intuye su destino. “Mi impresión personal es que murió sin entender su muerte”, dice García Márquez. Su inocencia parece asunto probado. Se trata de un sacrificio.

La tragedia cambia de signo cuando Ángela y Bayardo se reencuentran décadas después. Han envejecido pero aún tienen derecho a la pasión que atisbaron en su noche de bodas. A propósito de este reencuentro, el autor comenta: “Me resistía a creer que la vida terminara por parecerse tanto a la mala literatura”. Se trata, sin duda, de un arriesgado giro de telenovela que García Márquez incluye como una sorpresa casi molesta que la realidad agrega a su trama. Sin embargo, como documentaron Roca y Calderón, se trata de una escena inventada. De nuevo el narrador resulta poco confiable.

El episodio amoroso es el penúltimo suceso que se narra. El último es la sanguinaria recreación de la muerte de Santiago Nasar. Un drama carnicero no podía concluir con una alianza sentimental que en cierta forma justificaba la afrentosa muerte de Santiago, convirtiéndola en pretexto para ese final feliz. En las últimas páginas, la víctima muere como un cerdo en el matadero, sin paliativo alguno. El amor no borra el delito.

En 1959, muchos años antes de que los hermanos Vicario mostraran el terrible trabajo que cuesta destazar a un hombre —cuando Colombia llegaba a las 300 mil muertes violentas—, García Márquez había escrito un artículo criticando los excesos descriptivos de la literatura: “La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar su hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas”. El horror más profundo no está en lo sucedido sino en lo que aún puede suceder.

Crónica de una muerte anunciada salda las asignaturas pendientes de un escritor que en los años cuarenta del siglo pasado se refugió en el periodismo cotidiano para no violar el decreto 3521 que impedía hablar de los quebrantos de la realidad y que poco después se decepcionó de los cadáveres que se exhibían en las novelas con criterio forense y la sangre aún viva transformada en color local.

La novela breve que recrea los sucesos de 1951 le arranca las tripas al protagonista para que los vivos se sometan al temible escrutinio de su conciencia.

¿Qué función cumple ahí el tardío reencuentro amoroso entre Bayardo y Ángela, esa ostensible mentira en la veracidad de la crónica? García Márquez se da el lujo de describirla como mala literatura. Se trata, desde luego, de algo poco convincente en el plano psicológico. Bayardo cortejó a Ángela como si fuera un objeto que debía pertenecerle, no se dirigió a ella en forma directa ni recurrió a los protocolos románticos de la época, de las cartas perfumadas a la serenata bajo el balcón. Actuó con la abusiva estrategia con que se apoderó de la casa del viudo, haciendo ofertas monetarias que no podían rechazarse. Ángela fue comprada en matrimonio.

Ella no es virgen y puede engañar a su marido con una treta. Sus amigas le aconsejan manchar la sábana con mercurocromo, pero no lo hace, quizá porque no quiere vivir con esa culpa o porque secretamente desea que él la acepte tal como es. El encuentro amoroso es placentero en el plano erótico, pero Bayardo la rechaza por prejuicios morales y la tragedia se desata. Los hermanos de Ángela no quieren matar a nadie pero se ven obligados a representar al destino.

Para que la reconciliación posterior fuera posible, Ángela debía haberse enamorado de Bayardo en la solitaria noche amorosa. Resulta difícil creer que esos minutos de sexo le despertaron una pasión repentina que se justificaría décadas más tarde.

El altanero Bayardo lastima con el oro que ofrece. ¿Tiene sentido redimirlo como el garañón que cautiva con sus embestidas eróticas? García Márquez tiene razón: el reencuentro es mala literatura, un alarde sentimental basado en la hechicería del instinto básico. Para reivindicar esta historia casi inverosímil, acude al sello de la casa. Pocos autores saben usar tan bien la exageración estadística: los novios fallidos sólo se reunirán cuando sean ancianos y su amor pueda ser visto como un triunfo de la nostalgia.

Otros detalles procuran justificar esta relación. Bayardo y Ángela pasan por un purgatorio después de la boda. Él se hunde en el alcohol, revelando que la novia era para él algo más que una propiedad. Ella se arrepiente, no de haber condenado a Santiago, sino de no haber sabido amar a Bayardo. A continuación le escribe una carta tras otra. Él colecciona las misivas con intenso fetichismo, sin leer ninguna.

Con esta subtrama, García Márquez pone en riesgo su novela y al mismo tiempo le otorga mayor misterio. La reconciliación de folletín permite suponer que, si eso es impostado, acaso haya otras falsificaciones. El autor guarda un secreto.

Cuando busca a Bayardo para pedirle información, el novio se niega a responderle. Hay una curiosa simetría entre este rechazo y la renuencia a leer las cartas de Ángela.

En la novela, todos los testigos son cómplices. Sabemos quién es la víctima y conocemos a los verdugos. Falta el verdadero culpable; es decir, el amor secreto de la novia.

Ángela es forzada a revelar con quién perdió la virginidad. La novela sugiere que menciona a Santiago porque se trata de alguien poderoso, que cuenta con el favor de la gente. Ella cree que no pueden hacerle nada. Interrogada por el juez instructor acerca de Santiago Nasar, ella responde: “Fue mi autor”. La frase se refiere a la doncella convertida en mujer por autoría de un hombre. “Así consta en el sumario, pero sin ninguna otra precisión de modo ni de lugar”, escribe García Márquez, reforzando la perplejidad del lector. Durante el juicio, el representante de la parte civil enfatiza la debilidad de ese cargo. No hay mayores pruebas contra Santiago.

El lector piensa que el responsable puede haber sido otro. La palabra “autor”, mencionada en el último tramo del libro, gana incriminante fuerza. En la medida en que el asunto no se aclara, el gran sospechoso de la novela es la persona que la escribe. No es, necesariamente, el responsable de los hechos, pero sí es el responsable de manipularlos.

Como he señalado, la trama sucede en desorden cronológico; la temporalidad se despliega al modo de una espiral que permite entender los antecedentes por lo que sucedió después. Los numerosos augurios que aparecen en la novela sólo cobran sentido de manera retrospectiva. *Antes* de que Ángela mencione la palabra “autor”, María Alejandrina Cervantes rechaza al narrador porque huele a Santiago Nasar. Quien escribe la novela se confunde con la víctima, que es también el presunto culpable.

El incesto, tema cardinal de *Edipo Rey*, se insinúa en la trama. De haber existido, eso explicaría que Ángela culpara a un inocente para escapar de la afrenta superior de mencionar a su primo y que el narrador conociera sus confesiones íntimas. También explicaría los largos años que transcurren para contar el drama y la necesidad de mitigarlo con una postergada y falsa reconciliación sentimental.

Todo esto no deja de ser una posibilidad abstracta. El narrador se cuida de mencionar que, cuando reencuentra a su prima luego de 23 años, ella lo trata como siempre: “como un primo remoto”. Por otra parte, su afán por indagar los hechos parece exonerarlo de la posibilidad de saber algo que no comparte. Ni su curiosidad ni su asombro parecen fingidos.

Lo decisivo es que la novela muestra en forma apasionante que indagar puede ser una forma de ocultar y que las confesiones sirven para silenciar otras cosas. “Ya no le des más vueltas, primo: fue él”, dice Ángela dos décadas después de los sucesos. Esto parecería aclarar todo de no ser porque pertenece al episodio inventado de la trama, el que se aparta de la crónica y recuerda tanto a la “mala literatura”.

Con calculada maestría, García Márquez narra una historia y la sospecha de otra historia. El mayor enigma del libro es su participación en los sucesos. Su deducción protege un secreto; la verdad indagada en forma escrupulosa sólo puede ser comprendida a través de las conjeturas.

En su ensayo *Gabriel García Márquez: para una literatura menor*, Rafael Olea Franco advierte que *Crónica de una muerte*

anunciada se distancia del modelo policiaco (reductor en la medida en que reclama *una* solución) para optar por un sugerente “elemento de indeterminación y ambigüedad”. “¿Cómo minar desde dentro del género policial la estructura de esa estereotipada literatura?”, se pregunta Olea Franco, y añade: “¿Cómo introducir un enigma absoluto en un modelo que precisamente se caracteriza por la eliminación del misterio?” *Crónica de una muerte anunciada* no avanza para conocer a un culpable, sino para mostrar, con el temple de Sófocles, la responsabilidad de todos los involucrados, incluido el autor.

En un ensayo deslumbrante, “La caza literaria es una altanera fatalidad”, escrito en 1983, apenas dos años después de aparecida la novela, Ángel Rama comenta:

García Márquez conserva el misterio, no confiesa al culpable de la deshonra de Ángela Vicario, pero al abogar por la inocencia de los demás y al eludir toda pregunta sobre sí mismo, construye la enigmática nube negra a la que apuntan las sospechas [...] El hecho de que es él quien maneja toda la información, sobre la cual por lo tanto puede ejercer las mismas virtudes de audacia y discreción, obliga a una generalizada desconfianza sobre su objetividad.

Ángela trata de superar el sentido de culpa escribiendo cartas que no obtienen respuesta. ¿Hace lo mismo García Márquez? “Fue mi autor”, dice ella para identificar al culpable. ¿La historia publicada a 31 años de los sucesos es un homenaje a la mujer que supo callar su verdadero amor y obtiene una recompensa vicaria, muy digna de su apellido: el amor de Bayardo San Román, poco creíble pero muy merecido?

El epígrafe de la novela arroja una clave sobre las crueldades del corazón: “La caza de amor es de altanería”, lo cual significa que se realiza con halcones. *Crónica de una muerte anunciada* pone en escena la depredación del amor.

Si en los “textos costeños” lo ordinario adquiere relieve gracias a fantasiosas explicaciones (la madrugada fue más verdadera

en otro tiempo), en *Crónica de una muerte anunciada* no trata de mejorar lo real a través de la narración, sino de explicarlo. Pero el narrador inventa algunos hechos y da pistas para ser descubierto (incluyendo la de escribir un artículo que puede ser investigado por reporteros). ¿Su secreto consiste en callar en exceso o en decir de más? Esta inagotable ambigüedad define su novela breve.

No hay una versión de los hechos como no hay certeza sobre el clima que domina el cielo. En numerosas historias, García Márquez pidió el auxilio de la lluvia. En *Crónica de una muerte anunciada* la llovizna aparece como presagio en el sueño de Santiago Nasar y su madre se preocupa de una posible tormenta: “Lo único que le interesaba el día de la llegada del obispo era que su hijo no se fuera a mojar con la lluvia”. En cambio, Victoria Guzmán, su cocinera, “estaba segura de que no había llovido aquel día”. La verdad es una forma de la discrepancia.

En la más arriesgada de sus narraciones, Gabriel García Márquez confirma la radical autonomía de la invención literaria. Despliega un cuidado universo donde todo es creíble menos el punto de vista del narrador. La realidad de la literatura supera a la del autor.

No acabaremos de descifrar *Crónica de una muerte anunciada*. Al principio lo sabemos todo, al final obtenemos el beneficio de la duda.

La ética de la novela depende de ese gesto. El coronel Nicolás Márquez, que participó en la Guerra de los Mil Días, le diría a su nieto Gabriel: “Tú no sabes lo que pesa un muerto”. Se refería a la forma en que gravita la pérdida de una vida.

El tema acompañó en muchos momentos a García Márquez. *Cien años de soledad* comienza con el éxodo de José Arcadio Buendía luego de matar a Prudencio Aguilar, acto del que no se libera, y la frase del coronel aparece en el guión de *Tiempo de morir*. Pero es en *Crónica de una muerte anunciada* donde el autor responde al abuelo. El asesinato de un amigo de juventud no es contado como el testimonio de un asunto particular, sino como una novela, donde se convierte en símbolo de todas las

muertes. Nadie está libre de culpa y el autor se pone en la fila de los sospechosos comunes.

Con una perspectiva que cambia como los incalculables trabajos de la lluvia, el nieto del coronel muestra lo que pesa un muerto.

IV. LECTURAS TRANSVERSALES

IGNACIO PADILLA Y JORGE VOLPI: LA ARQUITECTÓNICA DEL MAL Y LA CONEXIÓN ELIZONDO

JUAN TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Ningún monstruo niega sus sombras.
IGNACIO PADILLA. “Manifiesto del crack”

DOS NOVELAS CORTAS DE IGNACIO PADILLA
Y JORGE VOLPI ANTES DEL CRACK

Bajo el acertado título *Tres bosquejos del mal* se publicó en 1994 el volumen colectivo que reúne, en el orden de compilación, *Las plegarias del cuerpo*, de Eloy Urroz (1967), *Imposibilidad de los cuervos*, de Ignacio Padilla (1968) y *Días de ira*, de Jorge Volpi (1968), obras escritas por tres de los autores que, sólo dos años más tarde, integrarán el grupo literario del *crack*.¹ Quizá en un

¹ Jorge Volpi sostiene que la idea de integrar un volumen colectivo fue de Eloy Urroz. Este último trabajaba en una historia que podría llegar a ser una novela. Uno de los capítulos tenía, desde su perspectiva, suficiente unidad como para publicarse por separado. Volpi, por su parte, exploraba con algunas formas y recursos narrativos, y escribía una historia de trama incierta, ejercicio que deriva en *Días de ira*. Decidieron pedirle a Ignacio Padilla que escribiera algo cuyo hilo conductor fuera el mal, el elemento que Urroz y Volpi habían encontrado como punto en común en sus respectivas narraciones. Así surgió *Imposibilidad de los cuervos*. Cuando presentaron el manuscrito a Jaime Labastida, Director General de Siglo XXI, éste aceptó publicarlo y propuso el título *Tres bosquejos del mal* (Regalado “Novela”). Una hipótesis es que, al estar en ciernes el texto de Volpi, por un lado, y al crearse ex profeso la narración de Padilla, estos dos buscaron deliberadamente una anécdota acorde con el proyecto colectivo que, dada su idea de conjunto, constituye asimismo una invitación a la brevedad de la forma. Con posterioridad, *Las plegarias del cuerpo* aparece, con algunas modificaciones y conservando el mismo título, como capítulo en *Las rémoras* (México: Nueva Imagen, 1996), una de las cinco novelas que se presentaron acompañadas con el manifiesto del *crack* en 1996. Las otras fueron, como es sabido, *El temperamento melancólico* (México: Nueva Imagen, 1996), de Jorge Volpi, *Si volviessen sus majestades* (México: Nueva Imagen, 1996), de Ignacio Padilla, *La conspiración idiota* (México: Alfaguara, 2003; inédita entonces), de Ricardo Chávez Castañeda (1961) y *Memoria de los días* (México: Joaquín Mortiz, 1995), de Pedro Ángel Palou (1966).

intento por evitar la controversia en torno a su filiación genérica, en la cuarta de forros se describe como un conjunto de “narraciones breves”, unidas por el tema de la malignidad, por el empleo de un “lenguaje cuidado” y un “pleno dominio estructural”. A diferencia de su primer trabajo grupal, *Variaciones sobre un tema de Faulkner*,² Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí (1999), en esta ocasión los autores buscan una voz personal para construir un universo particular. Como resultado, *Tres bosquejos del mal* presenta tres obras de muy distinta factura, cada una de las cuales bordea los difusos contornos del objeto aludido, y propone una manera particular de colocar al lector frente al universo de ficción.

El principal argumento para omitir en el presente ensayo una de las obras que integran el tríptico, tiene que ver con el lugar que ocupa *Las plegarias del cuerpo* dentro de la producción de Eloy Urroz que deriva, al mismo tiempo, en un problema de forma narrativa. Al ser una narración que forma parte de un proyecto más amplio —es un capítulo dentro de *Las rémoras*— es dentro de ese contexto que muestra todas sus posibilidades como propuesta estética. Se puede leer como un texto aparte pero la voz fantasmagórica y la difuminación del narrador se revelan como un efecto y defecto de la separación de su conjunto. En *Las rémoras*, el narrador adquiere la profundidad necesaria del personaje de novela y la trama se inscribe en una complejidad mayor en la que las digresiones y la diversidad de acontecimientos son necesarias y los espacios adquieren un sentido y un ritmo mucho más preciso.

Por otra parte, existe una mayor afinidad temática entre *Imposibilidad de los cuervos* y *Días de ira*, obras que, por lo demás, han conseguido su lugar como piezas independientes en

² La versión de *Variaciones sobre un tema de Faulkner* y del “Manifiesto del crack” consultadas para este trabajo son las que aparecen en Chávez Castañeda, et al. *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori, 2004.

la producción de Padilla y Volpi.³ Dicha proximidad no sólo es temática, también se relaciona con una fuente en común: la obra de Salvador Elizondo y, específicamente, con *El hipogeo secreto*. Lo anterior nos ofrece otro ángulo de análisis en este trabajo. Elizondo es reconocido por ambos escritores como una figura fundamental en su escritura: su propuesta se aleja de las vertientes folcloristas —el falso ruralismo y el realismo mágico vuelto fórmula narrativa—, y erige una estética en torno al mal y a la transgresión; además, su poética descansa en la complejidad técnica por medio de la cual busca reflexionar sobre la voz que narra y la dificultad de aprehender el objeto narrado.⁴ Si lo anterior no bastara, cabría señalar que la crítica y los autores asignan a estas obras de las que ahora nos ocupamos un papel determinante en sus producciones. Para Ignacio Padilla, con *Imposibilidad de los cuervos* encontró un camino para abandonar las geografías reconocibles y, agregaríamos por nuestra cuenta, en ella se encuentra el germen de lo que será una de sus temáticas más recurrentes: las teorías conspiratorias y el trasfondo histórico-político de algunas de sus narraciones. Para Jorge Volpi, *Días de ira* es una novela completa, incluso ha llegado a considerarla entre lo mejor que ha escrito; la juzga como una obra dotada de unidad y profundidad pese a su extensión (Regalado “Novela”). Asimismo, desde nues-

³ *Tres bosquejos del mal* fue reeditado en Barcelona en el año 2000, por Muchnik. Más tarde, en el 2011, el texto de Volpi apareció en el volumen *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*, junto con *A pesar del oscuro silencio* y *El juego del apocalipsis*, en una coedición de Colofón y Páginas de Espuma. Valdría señalar dos datos de esta edición: el primero y más relevante es que Jorge Volpi ha ido construyendo un corpus en torno a la novela corta. Su “Elogio de la media distancia” que hace las veces de prólogo, es una muestra de su interés por este género. Asimismo, es significativo que el volumen se anuncie en la primera de forros como “cuentos”, rótulo con que el autor se ha mostrado en desacuerdo.

⁴ La relación con Elizondo fue sugerida por las entrevistas que Tomás Regalado realiza, por separado, a Padilla y a Volpi. En el primer caso, pregunta por sus fuentes a Padilla en *Imposibilidad de los cuervos*. En la respuesta de Padilla sobresalen tres autores: José Emilio Pacheco, Julien Gracq y Salvador Elizondo, en sus palabras, “nuestro autor más gótico”. En la entrevista a Volpi, Regalado pregunta si en *Días de ira* existe un homenaje deliberado a *Farabeuf*, como el epígrafe permite suponer; Volpi evitó dar una respuesta directa.

tra perspectiva, puede ser vista como una de sus más logradas exploraciones en el terreno de la novela breve, en la que había incursionado con *A pesar del oscuro silencio* (1989), su primera novela, y que luego revisitará con *El juego del Apocalipsis* (1999), ejemplos de lo que Volpi ha descrito como “la media distancia” o la “Tierra de nadie”, género en apariencia menor pero que ha sido frecuentado con gran éxito por novelistas de largo aliento (“Elogio” 11).⁵

Cabría advertir que, debido a la complejidad de las novelas, se ha optado por abordar sólo algunos aspectos que proporcionen una idea de sus particularidades en tanto propuestas literarias. En primer lugar, se analiza el papel central del narrador en primera persona. En ambas se acentúa la poca confiabilidad de la voz narrativa y se aprovechan sus lagunas y limitación para construir fábulas en donde la pregunta sobre la veracidad de lo narrado se despliega de forma paralela a las preguntas sobre quién, desde dónde y con qué finalidad narra; y cómo el narrador (o narradores) en primera persona aparecen figurados en las narraciones de terceros. Se analiza también lo que aquí se denomina una “arquitectónica del mal”, esto es, el papel determinante que adquiere la alusión a la arquitectura, en el caso de *Imposibilidad de los cuervos*; y a lo que hemos denominado una “arquitectónica” como metáfora de la composición de la novela en *Días de ira*. En ambos casos se trata de construcciones que manifiestan una voluntad de aniquilamiento e incluyen una *visión* abarcadora que sujeta a los personajes a su voluntad. El problema de la *obra* como construcción y el del sujeto como instrumento, voluntario

⁵ Tomás Regalado subrayaba en el 2011 el hecho de que, pese a la producción tan amplia de Ignacio Padilla, existen muy pocos trabajos críticos sobre su obra (“Novela”). Otro tanto podríamos decir sobre Jorge Volpi. Además, si los trabajos críticos son escasos, incluso sobre sus obras más reconocidas, sobre *Imposibilidad de los cuervos* y *Días de ira* son prácticamente nulos. Abundan las reseñas y comentarios que se repiten en blogs y sitios de internet, pero no hay mucho más. Pareciera que la gran acogida mediática del denominado “grupo del crack” ha impedido el acercamiento a obras en concreto. Este acercamiento espera ser una mínima aportación al necesario trabajo de análisis.

o involuntario, se abordan en ambas novelas, si bien por caminos muy diferentes. Asimismo, se esbozan algunos vínculos con uno de los hipotextos más importantes. *El hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo, para revisar cómo los narradores actualizan una serie de tópicos e imaginarios al llevarlos a un espacio propio. Por último, la revisión de los aspectos señalados nos llevará a apuntar algunas hipótesis acerca de la manera en que cada obra propone una solución compositiva en el territorio de la novela corta.

IMPOSIBILIDAD DE LOS CUERVOS. NAUFRAGAR EN LA ETERNA INCERTIDUMBRE

El título de la novela alude a una frase de Franz Kafka: “Los cuervos afirman que un solo cuervo podría destruir los cielos. Indudablemente, es así, pero el hecho no prueba nada contra los cielos, porque los cielos no significan otra cosa que la imposibilidad de los cuervos”.⁶ Un elemento central se prefigura en el título: la paradoja y la empresa descomunal, viable pero postergada, del aniquilamiento. *Imposibilidad de los cuervos* es la historia de una milenaria hermandad secreta integrada por constructores, una organización que recibe el encargo de preparar la venida del Redentor. Tarelli narra su encuentro con un antiguo compañero de la universidad, Zacarías Khune —o con la sombra de Zacarías Khune—, quien le refiere cómo han sido los últimos años de su vida, y la forma en que los destinos de ambos están unidos. En medio de la nada, con un continente inmerso en la guerra, en un transatlántico a la deriva y a merced de los submarinos de una potencia beligerante, Khune le cuenta a Tarelli la historia de la congregación y su proyecto de destrucción. Asimismo, le revela

⁶ La frase se extrae de *Reflexiones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y el verdadero camino*, y es uno de los dos epígrafes que preceden a la narración. El otro dice: “En el enorme infierno sólo cabe una criatura: el dios que lo inventó”. Una frase tomada de *El libro del cielo y del infierno*, de Jorge Luis Borges y Bioy Casares, cuyo autor es referido únicamente con las iniciales “L. de C.”.

que ambos son piezas fundamentales para que el plan se lleve a cabo. Años después de ese encuentro, Tarelli escribe para recordar, para reconstruir aquellos momentos y dotarlos de sentido, y sobre todo, escribe para escudriñar el futuro que le aguarda a él y a la humanidad.

LA DESIGUAL CONTIENDA CON LOS RECUERDOS

En los primeros apartados de la novela unos cuantos hechos concretos se abren paso con grandes dificultades, entre una serie de imprecisiones e indeterminaciones. En las líneas iniciales se lee: “Una sola vez volví a toparme con Zacarías Khune, de eso han pasado varios años, pero aún lo recuerdo tan maltrecho que con trabajos pude reconocerlo. En otros tiempos y en mejores circunstancias me habría bastado un reojo desde la baranda del barco para identificar su espalda de galeote y aquella testa encendida, casi sangrienta, que él solía balancear sobre las multitudes con el vaivén nervioso de quien tiene mucho quehacer, demasiados sitios hacia donde dirigirse” (97).⁷ La narración del encuentro con Zacarías Khune se anuncia como el centro del relato, pero en esas líneas se presenta también el problema del reconocimiento de una figura familiar. El tono de certeza comienza a resquebrajarse casi de inmediato, específicamente, en el pasaje que aborda su reencuentro. Tarelli observa a Khune e intenta hablarle. Khune divisa a Tarelli en una cubierta superior del barco, pero también parece ver algo o a alguien detrás de Tarelli y su rostro exhibe una mueca de terror. Esa imagen es lo último que el narrador recuerda antes de despertar en un camarote, atacado por un intenso dolor en el brazo y la mano izquierda y sin poder moverse. A partir de ese momento su mirada estará en una situación de desventaja respec-

⁷ Todas las citas de *Imposibilidad de los cuervos* y de *Días de ira* se toman de la edición de Siglo XXI. En adelante citaremos los títulos y las páginas respectivas.

to a su interlocutor. Surge entonces una de las primeras marcas características de la narración de Tarelli: la ambigüedad y el desplazamiento. Ambas tienen que ver con dos elementos sobre los que se erige la poética de la novela: el trabajo de rememoración y el papel de la mirada. Ambigüedad, desplazamiento, rememoración y mirada aparecen como problemas desplegados en el plano temático pero también en el plano compositivo o, para estar más acordes con el universo narrado, con la *arquitectónica* de la novela. El cruce de estas problemáticas determina, por un lado, su filiación dentro de la literatura fantástica,⁸ y, por otro, nos orienta hacia una particular composición narrativa acorde con lo que Judith Leibowitz denomina “estructura repetitiva” (24): temas, motivos, personajes, situaciones que se despliegan en torno o de forma paralela a un eje central para reforzar sus significaciones. La estructura repetitiva constituye, según Leibowitz, la particularidad de la novela corta en su necesidad de alcanzar el doble efecto de “intensidad y expansión” (16).

Aquello que Tarelli recuerda es lo que se ve obligado a aceptar como cierto. Inmóvil y luchando contra la oscuridad, evoca la imagen difusa de alguien que dice llamarse Zacarías Khune. Una serie de modalizadores caracterizan su relato: “Definitivamente no era ese el anciano del muelle”, “sólo alcancé a distinguir”, “no sé cuánto tiempo estuve en esa situación”, “es probable que haya perdido otra vez la conciencia”. Es el tipo de construcciones que dan soporte al relato fantástico: una conciencia que se *desplaza* entre lo que recuerda y lo que sabe que es posible, situación que es llevada al extremo cuando un médico suministra morfina a Tarelli. Esta mirada limitada del narrador se contrapone a la mirada privilegiada que tiene Khune sobre él y sobre el pasado

⁸ La noción de *relato fantástico* la entendemos en consonancia con las propuestas de Rafael Olea Franco, quien se refiere a una “variedad específica de textos” en las que lo fantástico “entra como principio dominante y estructurador” y “está acotada por un periodo histórico y cultural”, y no, como también es posible entenderla, “como categoría estética global y abstracta” (25).

de ambos. La novela, por lo tanto, se construye en torno a dos líneas narrativas: el relato de Tarelli, plagado de lagunas, y el relato de Khune, de mayor extensión y en apariencia estable —pero enmarcado por el relato de Tarelli y, por lo tanto, *visto* a la distancia de forma crítica. Asimismo, dentro del relato de Tarelli, aparecen constantes digresiones que iluminan el relato de Khune o hacen emerger nuevas zonas oscuras que desplazan la atención del lector. Pero la situación misma de la mirada repercute no sólo en la configuración de lo narrado, sino en la identidad de los personajes. Una problemática que parece ser el núcleo de la novela porque de eso depende el sentido de las narraciones desplegadas y la conclusión del relato.

MIRADAS EN TORNO A ZACARÍAS KHUNE

La historia de Zacarías Khune es la de un hombre caído en desgracia. Huye de la aldea en la que nació, Qrenac, y de sus pobladores a los que considera seres primitivos que se debaten entre la superstición y la más nefasta condición animal. Siendo estudiante de restauración de arte encuentra cobijo en una sociedad secreta, en cuya jerarquía escala sin grandes dificultades: “Ya desde esa época [un par de décadas atrás] Khune parecía un ángel omnipotente destinado a no desplomarse nunca, un ser extramundano capaz de *dominar eternamente las construcciones con mirada lúcida* y los pasos firmes de una carrera incontenible por un mundo edificado exclusivamente para él” (97-8).⁹ Dotado de una inusual destreza técnica, profundiza, además, en las fuentes de la erudición llegando a entablar memorables disputas con sus maestros. La sociedad secreta promete a Khune que él jugará un papel primordial en el Plan de la organización. Mas la *hybris* se

⁹ Todas las cursivas son nuestras a menos que se indique lo contrario.

apodera de él y, como consecuencia, es relegado en la estructura de la secta. Se ve orillado a vivir del saqueo y del tráfico de piezas de arte. Khune es presentado como el ángel arrojado del paraíso a los bajos mundos de la expoliación. Notemos el paralelismo que se establece entre la mirada privilegiada de Khune respecto a las construcciones, y respecto al relato que comunica a su interlocutor.

Condenado al ostracismo, Khune sobrevive en una casa de huéspedes hasta que es llamado desde Qrenac para trabajar en la rehabilitación de un castillo. Se dirige a su pueblo natal, según cuenta, más guiado por un deseo de autoaniquilamiento que en busca de fortuna. La descripción del castillo de Qrenac recupera y transforma uno de los tópicos más arraigados en la tradición gótica y en las vertientes del fantástico latinoamericano. La perspectiva desde la que se aborda la descripción del castillo subraya, casi siempre, su historia de terror e irracionalidad. Los castillos, y en general las fincas, construyen atmósferas de opresión.¹⁰

Un ejemplo elocuente de las transformaciones de la morada siniestra se encuentra en “There are more things”, de Jorge Luis Borges. La casa del tío del narrador es transformada para ser habitada por un ser extraordinario, un monstruo o un dios arcaico. Cada rincón y todo el mobiliario de la casa transmiten la idea de un desafío a lo racional, enfatizado por el contraste entre la lógica que encarna el universo del narrador y el objeto descrito. En *Imposibilidad de los cuervos* este contraste se da en un sentido inverso con resultados no menos sorprendentes. Se crea primero la imagen de la estirpe de Khune y, por contraposición, se presenta luego el castillo: “No era gratuito que en ese pueblo, como le he dicho, se repitieran los rostros y los nombres con aborrecible pre-

¹⁰ Entre los que podemos citar: el castillo de Otranto, de la novela de Horace Walpole, y el castillo de Argol presentado en la novela homónima de Julien Gracq. En la tradición de las fincas se encuentra la propiedad de la familia Usher, en el cuento de Edgar Allan Poe, y la casa de Wuthering Heights, en la novela de Emily Brontë.

cisión. Ni siquiera sabíamos a ciencia cierta de dónde venía nuestra lengua y nuestra religión subterránea, ni de qué sitio habíamos heredado estos rasgos, estos cuerpos de antiguos ogros, este color de pelo que nos hacía inconfundibles no sólo en la comarca sino en cualquier parte del país” (111). Éstas y otras descripciones y valoraciones del narrador y del propio Khune, construyen una imagen regida por la desproporción, lo monstruoso y el carácter atávico de los moradores de la región de Qrenac. De tal modo que la presentación del castillo revela, por contraposición, una perfección tan extramundana como las aspiraciones del antiguo compañero de Tarelli:

No me fue difícil [narra Khune] comprender de un vistazo que, contra todo lo esperado, en esa construcción habían tomado forma los delirios de una mente genial, la mente de un arquitecto casi divino que había dominado como nadie su oficio. La fachada había sido elaborada con un esmero y una simetría tales que bien podía deducirse que el resto del castillo debía contener no una sino infinitas líneas de armonía: torres, almenas, ojivas, atalayas, arcos, incluso la manera en la que el sol se filtrara por los mosaicos y el abovedado, todo ello en aras de la perfección (118).

Esta arquitectura perfecta, obra de una mente superior, un dios tal vez, que cifra su existencia y sus designios en una armonía comunicable a unos cuantos iniciados, interactúa con espacios ominosos proyectando una majestad superior, para después mostrar sus vínculos comunes. Encontramos en esta particular configuración de los espacios, una reelaboración de la arquitectura propuesta en *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo, en donde el lector se encuentra con una ciudad: “concebida como la culminación de una claridad suprema” (233). Una metrópoli en la que existe un espacio subterráneo, evocación de los espacios góticos: el hipogeo sugiere una cinta de Moebius deforme, monstruosa. En la primera parte de la narración de Elizondo se nos presenta una geometría del mal, espacios que evocan el origen de los tiempos y, de forma simul-

tánea, sobre los que ronda la amenaza de la destrucción. También en *El hipogeo secreto*, una secta, el Urkreis, indaga sobre la mente que da origen a esas creaciones, a su carácter ominoso y a la sombra de destrucción que se cierne sobre ese mundo. En el caso de *Imposibilidad de los cuervos* existen dos espacios que parecen oponerse al castillo: el jardín de las esfinges y el sótano en la casa del jardinero, ambos, sabremos después, ligados a la tribu de Dan, ancestros de Khune.¹¹ Los espacios aludidos son igualmente importantes para la trama de la novela.

Era evidente que el castillo era la divina obra que requería la Hermandad, y el cuadrángulo de las esfinges —arremedando el centro de las miserias humanas, el pecado— era un abstracto contenedor, un centro de tensión demoniaco justo al centro de una construcción angélica que, por culpa de aquellos demonios, era incapaz de dilatar sus bondades. Éste era más bien el Paraíso en la tierra parcialmente reprimido por el Infierno en la tierra, una fortaleza calculada para dar albergue al Salvador y protegerlo cuando las *miradas demoniacas* hubieran sido anuladas (136-7).

Esta es la primera interpretación que proporciona Khune de su encargo principal: librar al castillo de las miradas de los demonios, llevados ahí por la tribu de Dan para impedir la llegada del Salvador. Una de las formas en que el mal se materializa y que permite volver a la mirada limitada de Tarelli en contraposición a la mirada dominante que la sombra de Khune fija sobre él. Khune, no obstante, confiesa que fue utilizado por la Hermandad, y que, lejos de liberar al castillo de las miradas, al sacar aquellas figuras del jardín, amplió el perímetro sobre el que éstas actuaban. En el momento en que las esfinges ocupan su nuevo espacio,

¹¹ La tribu de Dan se menciona en diversos pasajes bíblicos con una connotación ambigua. Se le condena por haberse entregado a la idolatría y, al mismo tiempo, como muestra del amor y del perdón divino, le es prometida la salvación a pesar de sus pecados. En la novela, la tribu de Dan tiene asegurada la salvación al ser los verdugos necesarios para preparar el regreso del Redentor.

estalla la guerra. De la misma forma desliza algunas confidencias que atañen al narrador: Tarelli tuvo un hijo con una hermana de Zacarías, y ese hijo participa de los mismos rituales de sus ancestros, uno de los cuales consiste en devorar al padre. El hijo de Tarelli es el Maligno y necesita devorar a su padre, eliminarlo para poder cumplir con su cometido: sumir al mundo en la destrucción para preparar el camino al Mesías. Por eso está ahí Khune, para advertirle de su futuro.

En un último giro de la trama, el barco tiene que ser evacuado cuando un proyectil lo alcanza. Tarelli cuenta entonces dos versiones de cómo salió del camarote, la que recuerda: que fue sacado por dos personas y llevado a un bote salvavidas; y la que le cuenta una enfermera: que él llegó arrastrándose a los botes. Esa mujer le dice que no hay ningún pasajero de apellido Khune. La novela propone al lector una disyuntiva desde una lógica racional: o alguien miente, o es posible que todo haya sido una alucinación, o un delirio producto de la morfina. Pero antes de llegar a tierra alcanza a divisar a un adolescente cuyos rasgos evocan a Zacarías Khune, a la mujer a la que amó y a él mismo. Cabría preguntarse quién era realmente su interlocutor: ¿era el mismo Zacarías Khune que había conocido años atrás?, ¿es posible que haya estado hablando con su propio hijo? Recordemos que Tarelli escucha de la sombra de Khune la frase que luego parece transformarse en advertencia: “No era gratuito, que en ese pueblo, como le he dicho, se repitieran los rostros y los nombres con aborrecible precisión” (111). No hay respuestas a estas preguntas, sólo la vacilación y un dato terrorífico relacionado con el dolor en una extremidad de Tarelli: “Mi mano izquierda ha perdido todos los dedos y nadie se explica cómo fue que los perdí. Tal vez sólo sea éste un recordatorio de que no soñé. Digan lo que digan, tengo mi propia explicación: el Infierno es la incertidumbre” (177-8). La historia cierra retomando

do dos tópicos de la literatura fantástica: el objeto testimonial y la vacilación que permanece más allá del final del argumento.¹²

Los aspectos revisados, concernientes al plano temático y al punto de vista en la narración, han procurado dar una idea de la densidad de la novela de Padilla, misma que no permitiría el cuento con su consabida economía de medios. Pero podemos señalar otros puntos igualmente importantes que nos remiten a una forma de comprender la novela corta, tales como el relato enmarcado por otro relato o la forma de construir un final ambiguo, dos recursos que se privilegian en este género narrativo, como lo observa Ricardo Piglia en “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”. Justamente, retomando las reflexiones de Piglia es posible apreciar que el final no concluyente de *Imposibilidad de los cuervos*, además de remitir a la tradición de la narrativa fantástica, como hemos dicho, también puede ser leído como rasgo de una forma novelesca. De este modo, se coloca al lector ante un misterio, que en términos de Piglia es el “elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o que al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros [como lectores] nos manejamos” (188). A ese misterio conducen una serie de enigmas (un sentido que es necesario descifrar) y secretos, como lo que el interlocutor de Tarelli sabe pero no dice y que sólo puede ser intuido. El final de la novela se presenta como acierto al conjuntar dos tradiciones genéricas: la novela corta y el relato fantástico.

¹² El objeto testimonial es un elemento que confirma una ruptura de las leyes lógicas del mundo, por ejemplo, la rosa negra del cuento “Tenga para que se entretenga” de José Emilio Pacheco, o el rosario que aparece en algunas versiones de “Lanchitas”, es un elemento tangible que confirma y enfatiza el misterio. Otros de los rasgos que Olea Franco detecta en la narrativa fantástica, específicamente en la narrativa escrita en lengua española, son la codificación realista, la presencia de un hecho insólito, una construcción basada en indicios que revelan su sentido al final de la lectura, una situación desestabilizadora (en un sentido epistemológico) que no deriva en un cambio de paradigmas lógicos, sino en la incertidumbre producto de la posible coexistencia de dos lógicas distintas en *nuestro* mundo. De ninguna manera son rasgos que un texto debe cumplir para ser fantástico, son únicamente algunos de los más comunes (71-2). Acerca del *objeto testimonial* se puede revisar, en específico, el capítulo “La leyenda de la calle Olmedo. De Roa Bárcena a Valle-Arizpe” (Olea 75-133).

En *Días de ira*, Jorge Volpi nos propone una historia sobre la omnipresencia del mal, sobre aquellos resquicios por medio de los cuales invade la existencia. Un personaje, el médico, narra en primera persona su tormentosa relación con una mujer, la cantante de *blues*, en cuyo departamento un día se encuentra el manuscrito titulado “Días de ira”. En esas páginas está contenida su propia historia, narrada en primera persona como si alguien hubiera usurpado su propia voz. Piensa que detrás de dicha ficción, inexacta pero verosímil, está el escritor, amigo de la cantante de *blues*; un ser del que sólo tiene referencias vagas e imprecisas a tal grado que ha llegado a dudar de su existencia. El misterio y el centro de la historia es esa presencia evocada, nunca palpable, una instancia identificada con la facultad de tramar una historia sembrada de enigmas, y que puede ser un narrador entregado al inocuo placer de contar historias complejas —“una novela acaso, inofensiva, banal, intrascendente” (183), como insinúa el propio narrador— o un demonio que se ensaña con su presa. Nos encontramos ante una obra en donde el problema del acto de la narración y el problema de la forma novelesca son los protagonistas de la historia. Probablemente, estamos ante otro modo de construir una estructura repetitiva, en términos de Leibowitz, sin embargo, en este caso la construcción se encuentra determinada por la no linealidad de la narración, como veremos.

Días de ira comparte con *Imposibilidad de los cuervos* la preocupación por subrayar la poca confiabilidad que tiene un narrador en primera persona. Si narrar implica la adopción de un punto de vista, sólo nos es posible narrar desde una corporeidad marcada por múltiples restricciones. Un *yo* sólo percibe fragmentos del universo en el que se desenvuelve. Lo que no puede observar constituye, en su aspecto positivo, un espacio para la fabulación y la creación; en su aspecto negativo, una oportunidad para la mentira o el falseamiento de la realidad. De esta forma,

cuando se indaga en torno a la verdad, es necesario recurrir a la versión del *otro* que, a su vez, es siempre parcial. En el seno de esta tensión se encuentra el problema del *ethos* del narrador: quién es él, cuáles son sus motivaciones. Por ese motivo, la indagación en torno al devenir de los personajes conlleva, paralelamente, una pregunta sobre la identidad y fiabilidad de las voces que narran. Como consecuencia, el lector, quien podría tener un panorama mucho más amplio que el de los personajes, se descubre a merced de una doble limitación: la propia y la del personaje o personajes que narran. *Días de ira* lleva esta situación al extremo al proponernos la escritura como la manifestación misma del mal, ¿cómo descubrir, en un universo conformado por palabras de un *yo* impreciso, quién narra y qué finalidad persigue, cuando deliberadamente ha sido eliminada toda referencia precisa a la identidad del o los narradores? El lector tiene que actuar en una dirección incierta y no exenta de riesgos.

UN SACRIFICIO COMO APERTURA AL ACTO CREATIVO.
EL LECTOR COMO VÍCTIMA Y CÓMPLICE

Jorge Volpi se ha referido en algunas ocasiones a la forma musical de esta novela para aludir a su unidad en el plano de la composición (Regalado “Novela”). En efecto, la novela se divide en nueve partes: “Introito”, “Kyrie”, “Secuencia” (dividida, a su vez, en diecinueve segmentos numerados), “Ofertorio”, “Santo”, “Bendito”, “Cordero de Dios”, “Luz Eterna” y “Libérame”. Es la estructura de un réquiem, y específicamente, el título *Días de ira* alude al *Réquiem en re menor* de Mozart, quien en el bloque de la “Sequentia”, introduce un pasaje titulado “Dies Irae”. Este pasaje de la misa para difuntos compuesta por Mozart está basado en unos versos atribuidos a Tommaso da Celano, que aluden al Juicio Final, y se inscriben en la tradición de literatura ascética de penitencia (*Antología*). Sin embargo, el rasgo que *Días de ira*

parece rescatar del poema no es su dimensión mística, sino la alusión al temor ante el futuro incierto, al juicio implacable que emitirá el creador sobre su creación, a la ineludible condena y, sobre todo, a la muerte como motivo persistente.

En el “Introito” se advierten algunos rasgos de lo que será la propuesta de la novela: “Leo: fui yo, nadie más. Con esta risa que ahora tiembla, con mi voz, con mi condena. Siento su cuerpo desnudo. Comprendo. Como si hubiese una luz eterna encima de mí. Lloro y quiero besarla, inútilmente. Fui yo, no mis manos. Yo solo, encerrado. Para siempre”. Y en una línea aparte una sola palabra: “Venciste” (183). Luego de un blanco tipográfico, continúa la narración:

Un libro, una novela acaso, inofensiva, banal, intrascendente. Pero en realidad —aun sin sospecharlo— *todos* estamos adentro de ella, atrapados, sin posibilidades de escapar. Te crees lector y de pronto te das cuenta de que también eres personaje, el texto te prefigura obligándote a leerlo o a dejarlo si no lo soportas. Apareces —agónico— entre sus líneas. Desde el momento en que lo abres y miras la primera palabra, *ese verbo*, dejas de pertenecerte. Ya no interesa cuanto lleves a cabo o lo que abandones, lo que pienses: te encuentras ahí desde el principio, atado. Ahora sólo puedes intentar buscarte, reconocerte en sus páginas, la única verdad posible. Has abierto el libro, imbecil, y ya no existes (183).

Después de otro blanco tipográfico, inicia la narración del pasaje en que un médico y su paciente se conocen. Ese universo ficcional se presenta como una narración *in media res*, en donde la culpa y la condena, el universo opresivo sin posibilidad de escapatoria se anuncia como una realidad consumada. Surge, asimismo, el problema de la voz narrativa, ¿quién es ese yo que narra?, ¿quién ha vencido a quién?, ¿a quiénes se refiere con ese “nosotros” en confinamiento y a ese “tú” que agoniza en su interior? Por otra parte, en esas líneas se establece el ritmo de la narración y una estructura no lineal en el relato. La frase corta rematada

por un punto y aparte dota a la narración de un ritmo pausado, permite al lector cuestionarse acerca de la identidad de la voz, del sujeto y asunto al que se refiere, así como del lugar de una acción en una secuencia de hechos. Los blancos tipográficos establecen una pausa mayor en la lectura y señalan secuencias narrativas sin que sea posible establecer una relación precisa entre ellas. No obstante, sobresale el acto de la lectura como detonante de la trama, como “prefiguración” de un lector, aunque no sea posible asignarle una identidad. Parece que la narración se dirige a quien lleva a cabo el acto inicial de leer y que la narración permite identificar con un personaje; pero también es posible que se dirija al lector de la novela firmada por Jorge Volpi.

Dos lecturas paralelas se llevan a cabo desde el momento en que se inicia la novela; aparentemente en ambas la figura del lector, lector real y personaje lector, se ubica en una situación de desventaja con respecto a una voz que ordena la trama: es el instrumento de una otredad que parece haberlo planeado todo con anticipación, incluso el acto mismo de que en un momento determinado *alguien* haya comenzado la lectura de unas páginas inciertas. Los fragmentos que aluden a una poética de la novela evidencian el proyecto narrativo, pero no esclarecen la trama puesto que la incertidumbre es el eje de ésta. El lector real, como el personaje lector, deciden si continúan o no con su camino, con la diferencia de que sólo el personaje lector resulta ineludiblemente inmerso, puesto que su relación con la trama es constitutiva de su ser. No obstante, no se puede obviar el papel del lector real como agente creador respecto al mundo de ficción, puesto que a dicho papel activo — a su necesaria “complicidad” —, apela la novela y se relaciona con la temática del mal. Cobra sentido el papel de una voz que intercala anotaciones sobre el caos que la novela integra en su forma.

A lo largo de la obra es posible detectar una serie de reflexiones sobre el arte de narrar, como si una voz condensara lo que el lector real y el personaje lector encuentran conforme avanzan las páginas. “Una novela en la cual sea imposible conocer la verdad, donde se ha corroído *cualquier certidumbre*. Alguien habla, eso es todo. Y lo que dice, cuanto sabemos es falso” (184). Estamos ante la pura voz sin referente más allá de la narración misma. El punto en el que se cruza el proyecto narrativo enunciado en la novela y el problema del mal consiste en la incertidumbre que abarca al universo en su totalidad: “Como en el libro, el mal es omnipresente, está siempre al acecho, agazapado en cualquier parte. Cada cosa, cada hombre lo posee: sólo basta fijarse un poco para reconocerlo, para descubrirlo ahí, junto a nosotros, en nosotros. Atroz. Inexpugnable. Inmotivado. Poco a poco nos ataja, hasta que, en un descuido nos domina. Y a partir de entonces somos suyos” (186); o bien: “En el libro, el tiempo está vacío. Resulta una ilusión, un fantasma de tu mente. Los episodios no se suceden unos a otros, uno no es anterior o posterior a los demás: los instantes son únicos y simultáneos, circulares. Que recordemos el pasado y no el futuro, incierta afección psíquica, es sólo un desorden de tu cerebro” (190). La voz se corresponde con la de un ser que todo lo observa y que impone una deliberada confusión. Sitúa en un primer plano las limitaciones humanas y su necesidad de un orden determinado para articular de forma inteligible la narración de la experiencia (incluso de la experiencia de lectura).

Días de ira es un perturbador ejercicio metaficcional. Lo que hemos dicho sobre las limitaciones de la mirada forma parte de la reflexión:

En la novela, cada personaje supone una *visión particular y distorsionada* de los otros, de modo que nunca se puede saber qué es real.

¿Quién es el impostor, quién el conjurado, quién la víctima? [...] Sólo tres personajes: ella, él y yo. ¿Cuándo en una historia ha habido otros? La novela los desgasta, los carcome. Se topan pero sin conocerse; el libro los determina y los escinde. Tres vidas únicas, incompatibles con las demás. ¿Quién miente? Lo peor es que *quizá ninguno* (192-3).

La metaficción —entendida en un sentido amplio como una ficción que reflexiona sobre su propia construcción, un ejercicio de autoconciencia—, se percibe aquí en el marco de la contradicción y la incertidumbre que caracteriza la obra. Si la novela carcome cualquier certeza, es imposible saber si en verdad leemos una glosa sobre la ficción, si los comentarios sobre una poética aluden al manuscrito “Días de ira” que lee el personaje, o ambas cosas. La meticulosidad anunciada por la voz en sus reflexiones sobre la novela se muestra por diversos medios en *Días de ira*, estableciendo una correspondencia con lo que el lector real se encuentra. Cabría recordar, a propósito, que en el “Elogio de la media distancia”, Volpi establece un símil entre la novela corta y el poema sinfónico y apela a la estructura, al ritmo y a las pausas como generadores de sentido.¹³ La forma musical acentúa la heterogeneidad de las partes que la integran pero al mismo tiempo, adquieren sentido en ese universo. El lector, al dotar de sentido el aparente caos, participa del destino del personaje, es uno más de los oficiantes de esa misa de difuntos.

Resulta útil retomar el epígrafe de la novela, extraído de *Farrabeuf*, de Salvador Elizondo: “Pero... ¿de quién es ese cuerpo

¹³ Las líneas que dedica Jorge Volpi a la novela corta se enfocan principalmente en el problema de la denominación y el asunto, con frecuencia aludido, de que en el idioma español no existe un término que la nombre con justicia. Niega, por cierto, la denominación de “novela corta” por la connotación de algo que ha sido mutilado y aboga por la noción de “la media distancia”. El autor esboza una serie de metáforas y símiles que, desde su perspectiva, transmitan una imagen más fiel de la complejidad de la novela, señala, por ejemplo, que una novela “es un árbol, cuyas ramas se bifurcan y se multiplican en miles o millones de hojas. Un cuento, una flor que brota y se marchita en lo que dura un parpadeo. La media distancia, un pequeño arbusto coronado poblado con varias flores diminutas” (“Elogio” 13).

que hubiera amado infinitamente y cuya carne hecha jirones había cobrado tanta realidad dentro de aquella casa, cuya memoria todo lo impregnaba, manchando ante nosotros aquellos periódicos viejos extendidos sobre el parquet?” (*Días de ira* 181). En una relectura, la pregunta en el epígrafe sobre la identidad de un cuerpo demembrado se relaciona, en la trama, con el problema de una voz y una trama fragmentada, y también con la pasión y la muerte. Por otro lado, nos lleva a cuestionarnos en torno a los vínculos que traza la novela de Volpi con el universo de Elizondo. Evidentemente la violencia y el problema de la voz narrativa de *Farabeuf* persisten como ecos en *Días de ira*, pero también, y quizá sobre todo, hay resonancias de *El hipogeo secreto*. Si *Imposibilidad de los cuervos* reelabora, apoyado en la tradición gótica europea y en las vertientes fantásticas latinoamericanas, los motivos arquitectónicos como manifestaciones de un Supremo Constructor, *Días de ira* hace lo propio con el problema de un personaje que reflexiona en torno a su creador, a la trama de su existencia y al incierto estatuto de un escritor que propugna el “*ars combinatoria* como único principio válido de la composición” (Elizondo 242). A la voz que ordena la trama, no necesariamente el escritor llamado Salvador Elizondo, le llaman el Pantokrator. Los personajes del universo de *El hipogeo secreto* ignoran que el narrador combina datos y situaciones “conforme a sus caprichos demenciales; no se percatan de que ellos ahora están en un orden y el que los narra en otro” (242). Además de las reiteradas disquisiciones sobre la narración, la autoría y el arte de la novela, *Días de ira* comparte con la señalada obra de Elizondo la configuración de ese narrador ubicuo, identificado con el mal, creador del calculado caos que somete a los personajes. El lector real y el personaje lector son exhortados a continuar y seguir con el plan de ese otro Pantokrator, quien basa su poder en su ubicuidad y en sus palabras que se desplazan sin distinción entre la fabulación creativa y el engaño con fines de aniquilamiento.

No es posible suprimir la incertidumbre producto de la ambivalencia de los personajes —de sus miradas parciales y motivaciones turbias— en una poética que se articula sobre una lógica ambigua. La propuesta no consiste en desenmascarar a las víctimas y los verdugos, ni en que el lector encuentre la verdad, sino en aceptar esa presencia que niega una lógica causal, que es y no es a un mismo tiempo. Si narrar implica adoptar un punto de vista, asumir una corporeidad, ¿quién es entonces esa voz que simultáneamente es todos y no es nadie? Un narrador, el Pantokrator que asume sus semblantes más extremos y por lo mismo más cercanos: él es legión y no tiene un solo rostro.

La representación del acto de lectura que corre paralelo a la trama y la serie de elementos que refieren a la ubicuidad de un ser que organiza las acciones son algunas de las formas en que se manifiesta la “estructura repetitiva” como rasgo de la novela corta. Sin embargo, dicha estructura es ostensible y al mismo tiempo elusiva: se percibe por una serie de resonancias semánticas, reiteraciones y paralelismos. Luis Arturo Ramos, en “Notas largas para novelas cortas”, observa un aspecto que quizá no ha sido suficientemente explorado en los acercamientos sobre el género, pero que nos orienta respecto a las particularidades de la solución compositiva ensayada en *Días de ira*. Señala Ramos: “la organización novelística, a diferencia de la del cuento, no depende necesariamente, aunque puede hacerlo, de una estructura basada en la causalidad” (41). En la novela de Volpi la composición se erige sobre el problema de la ruptura de la causalidad: la imposibilidad de asignar con total certeza una identidad a la voz tiene que ver con esa ruptura deliberadamente buscada. Si esa ruptura fuera llevada a una novela mucho más extensa perdería su efectividad y en el cuento resultaría incomprensible como una serie de imágenes inconexas. En este caso es el aspecto que la separa del cuento, el gozne que articula intensidad y expansión y la dota del “aliento épico” que, según Volpi, identifica a la novela corta (“Elogio” 13).

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Se ha procurado un acercamiento a algunos aspectos de dos novelas pertenecientes al mismo horizonte temporal y cultural con un tema en común. Ambas novelas cortas se acercan a sus tradiciones por caminos diferentes. *Imposibilidad de los cuervos* es una digna exponente del género: es una obra de una densidad y agilidad tal, que no podemos explicar el poco interés mostrado por la crítica. Si fuese necesario ver un caso ejemplar de novela corta que muestre los caminos de esa renovación narrativa del siglo xx que señala Piglia (193), podríamos referirnos a esta obra de Ignacio Padilla: en ella laten las exploraciones de Henri James y sus sorprendentes giros narrativos; se atisban, también, los problemas de un narrador a medio camino entre el narrador oral del cuento y el narrador letrado de la gran novela del xix; que narra a tientas, queriendo conocer la sustancia que da forma a su relato. En Latinoamérica, Piglia señala como representantes de esa renovación a Bioy Casares, a Juan Carlos Onetti y a Juan Rulfo.

Por su parte, *Días de ira* es una apuesta por la innovación de la forma. A ella se incorpora la narrativa de Elizondo no como elemento gótico, sino como uno de los más audaces renovadores de las formas de relatar. A través de la novela de Volpi podemos ver una genealogía de la escritura como potencia oscura, como acto de un demiurgo que crea y destruye ciudades, universos; que teje una tensión entre personajes y sus creadores, pero todo en un ejercicio lúdico no exento de sentido del humor. Considerando lo anterior, *Imposibilidad de los cuervos* parece una novela mejor lograda que *Días de ira*, por la intuición de las formas narrativas y la manera de solucionar el problema de composición, al atar los cabos necesarios y dejar en suspenso aquellos que así lo requieren. En *días de ira* las pausas y las reflexiones del narrador, por momentos se revelan como artificio en su necesidad de dotar de sentido un universo que podría alcanzarlo de otra manera: su diálogo con la estructura musical y la reinterpretación del réquiem,

por ejemplo, son dos grandes hallazgos que apuntan en ese sentido. Pero, insistamos, estamos ante dos formas de comprender la novela breve y su propósito de expansión y concreción.

Del mismo modo, nos hemos referido, según ha convenido el caso, a las propuestas de Leibowitz, Piglia y Ramos considerando que pueden resultar complementarias y no excluyentes. Coinciden todos en la densidad y la expansión como rasgos del género pero cada uno, los nombra de maneras distintas y busca las formas en que tales cualidades pueden ser alcanzadas. Piglia asigna al papel del enigma, el secreto y el misterio, la clave para crear una narración eficaz, una historia que no se disgrega porque “se anuda en un punto oscuro” (201): el secreto como mecanismo de construcción. Recordemos que Leibowitz propone, por su parte, que la novela corta puede ser considerada una “narrativa de la sugestión” (15). Luis Arturo Ramos habla de “sinuosidades en una vereda premeditadamente colmada de detenciones” sobre las que luego es posible volver para ver sus implicaciones en el conjunto. Desde nuestra perspectiva, esos elementos que no se revelan del todo, o sólo se revelan en la relectura, son los componentes secundarios que refuerzan el eje central de una narración. Si consideramos que el elemento organizador de una novela corta puede estar ubicado en cualquier instancia de contenido (trama personaje, ambiente) o en un aspecto estructural, y que otros elementos lo refuerzan, es normal que distintos enfoques ubiquen la problemática en distintos planos o componentes del universo ficcional, dependiendo de las obras que integren el corpus de estudio.

El hecho de que una sola teoría no pueda dar cuenta de dos novelas breves temática y temporalmente cercanas, no es algo que vaya en detrimento ni de las propuestas teóricas ni de las novelas mismas. Por el contrario, es una muestra de cómo dos obras dialogan con la tradición del género de la novela breve, de los caminos a través de los cuales se busca un efecto de intensidad y expansión. Seguramente, esa dificultad que tienen las propuestas teóricas para dar cuenta de la totalidad de las novelas es eviden-

cia de la vitalidad y las posibilidades de un género que ya resulta entrañable a lectores y escritores, y que ha construido una serie de tradiciones diversas en constante renovación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antología del latín cristiano medieval. Introducción y textos.* José Martínez Gázquez y Rubén Florio, coordinación. Argentina: Universidad del Sur, 2006: 79-84.
- ELIZONDO, SALVADOR. *El hipogeo secreto. Obras*, t. 1. México: El Colegio Nacional, 1994.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. La Haya: Mouton, 1974.
- OLEA FRANCO, RAFAEL. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.
- PADILLA, IGNACIO. *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. México: Taurus, 2013.
- _____. “Imposibilidad de los cuervos”. *Tres bosquejos del mal*. México: Siglo XXI, 1994: 93-170.
- PIGLIA, RICARDO. “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”. Eduardo Becerra, edición. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.
- RAMOS, LUIS ARTURO. “Notas largas para novelas cortas”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 37-48.
- REGALADO LÓPEZ, TOMÁS. “Escribir es articular el caos de la imaginación. Entrevista-ensayo a Ignacio padilla”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 48 (jul-oct 2011). Web. 3 abr

2014. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero48/ipadilla.html>>.
- _____. “La novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida (entrevista a Jorge Volpi)”. *Letralia*, año XV, 246 (7 feb 2011). Web. 19 mar 2014. <<http://www.letrealia.com/246/entrevistas01.htm>>.
- VOLPI, JORGE. “Días de ira”. *Tres bosquejos del mal*. México: Siglo XXI, 1994: 179-229.
- _____. “Elogio de la media distancia”. Jorge Volpi. *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*. México: Colofón-Páginas de espuma, 2011.

UNA MADEJA DE VARIOS HILOS: FICCIÓN Y VIOLENCIA EN *EL ÚLTIMO LECTOR* Y *EFFECTOS SECUNDARIOS*

RAQUEL VELASCO
Universidad Veracruzana

En 1613, en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*, Cervantes comienza —como si fuera una marca renacentista— ofreciendo el autorretrato del hombre que habrá de la narrar las historias que están en manos del lector. Apunta entonces sobre sí mismo:

“Éste, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas, y quizá sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades” (*Obras* 9).

Se trata de una declaración interesante por las implicaciones narrativas que rescataremos para iniciar una conversación sobre los tiempos actuales, desde la lectura de dos novelas cortas contemporáneas, donde pueden identificarse no sólo los ecos literarios de la tradición cervantina en la narrativa mexicana, sino una serie de rastros para comprender la lógica dislocada de dos obras que surgen en el contexto de la soterrada guerra que atraviesa México a principios del nuevo milenio: *El último lector* (2005) de David Toscana (Monterrey, Nuevo León, 1961) y *Efectos secundarios* (2011) de Rosa Beltrán (Ciudad de México, 1960).

Si bien no son novedad las clasificaciones literarias emprendidas por la crítica, que retoman el umbral geográfico desde el cual un autor habla, en la pasada década de los noventa menudearon los estudios que resaltaban el surgimiento de un grupo de escritores ocupados en una serie de temáticas que hasta entonces eran inherentes al norte de México y tenían como inspiración la estética rulfiana. Jóvenes y no tan jóvenes autores estaban llevando a la página los sonidos del río Bravo, los silencios del desierto, el estruendo de la violencia y la variedad de una lengua que se ajusta al español, pero suena distinta por las irrupciones de vocablos que enfatizan la percepción en el lector de estar frente a una frontera, aunque reconocible. Así también, en una zona metropolitana extendida cuyo reto es conquistar a las editoriales españolas, ha surgido otro grupo de autores con pretensiones de carácter cosmopolita, empáticas con una ficción cuya base se encuentra en la particularidad de los individuos en un ámbito global, digitalizado, con preocupaciones que atañen al hombre abrumado por los miedos que refuerza la cultura de masas. Pero sin importar dónde se desarrolle la producción del autor, en el mar editorial contemporáneo pocos escritores y obras han alcanzado un sitio entrañable entre los lectores a causa del exceso de esfuerzos literarios, en los cuales se deterioran los alcances de la imaginación por la irrupción de un narrador pretencioso y poco hábil, cercano a las modas temáticas, como ha ocurrido con varios representantes de la llamada novela del narcotráfico, el neopolicial, o las inmediaciones de la crónica periodística, híbridos que prometen revelar — muchas veces recurriendo a reportes oficiales y mediáticos — las verdades del ya no tan oculto mundo del hampa; un escenario doliente, no sólo por la triste imagen que de México se ofrece, sino por el escaso valor literario del argumento y la forma de obras que alejan sin remedio a los lectores.

Hacer una lista de autores por generación, regiones escriturales y temáticas es arbitrario y excede el propósito de estas pá-

ginas, pero quiero detenerme en las novelas cortas referidas al principio, pues parecen contemplarse y dialogar entre sí respecto a los gastados temas que exhibe la saturación editorial, pese a surgir en distintos umbrales de enunciación. Dos novelas cortas que a partir de las peculiaridades de este género, subvierten un orden caracterizado por el vacío existencial y el miedo, y proponen un regreso a lo literario como ese lugar que alberga el principio de incertidumbre donde es posible convocar soluciones para corregir el rumbo.

El último lector tiene lugar en la frontera norte de México y responde a una estética que bien podría emparentarse con la narrativa del desierto o con el auge de algunas literaturas de corte regionalista, aunque su autor supera bien tales etiquetas literarias. En cambio, *Efectos secundarios* se desarrolla en un ambiente más capitalino, y desde ahí su protagonista va aprehendiendo una realidad que se vuelve avasalladora conforme extrae durante un viaje al norte del país, una prolongada reflexión sobre cómo en todo el territorio nacional puede apreciarse el ir y venir de una sociedad automatizada a causa del bombardeo mediático de ideas que se contraponen al abordar una violencia que avanza desmesuradamente.

En ambas piezas aparece el apremio por recuperar el inagotable oficio de la literatura en la vida cotidiana, a la vez que —paradójicamente— se evidencia la crisis que experimenta este quehacer en México: lectores en peligro de extinción, banalidad en las obras y un mercado editorial repleto de moldes caducos y comerciales que confunden a las nuevas generaciones de cómplices literarios y pervierten el sentido del arte, precisamente porque relegan eso que Beltrán y Toscana intentan resucitar: el olvidado afán de la literatura por recuperar los vericuetos de la condición humana en una experiencia estética de largo alcance.

Cervantes solía clarificar desde el principio los objetivos de sus obras; sin embargo, no debemos perder de vista que como autor pudo ser mentiroso y emplear desde el prólogo los artificios suficientes para trasladar a la obra códigos de interpretación en clave, que han trascendido el paso del tiempo pese a las restricciones que sufría cualquier publicación del siglo XVI, cuando la Inquisición española endureció su posición frente a los argumentos de la Reforma protestante de 1517, la cual expuso los abusos de la Iglesia católica e iba a poner en jaque la religión que llevó a miles de hombres —como el propio Cervantes— a pelear por la defensa del catolicismo en la guerra contra los turcos.¹

Quizá por ello el autor castellano en sus prefacios empieza una conversación que sirve a la vez de advertencia para los presuntos lectores sobre lo que deben buscar en sus obras, apelando ante todo a que durante la lectura se rescate la originalidad de su estilo como valiosa cualidad. Esta vanguardista incorporación de la figura del lector como elemento partícipe en el proceso atemporal de comunicación que abren los libros, muestra también la inclinación humanista de Cervantes y su habilidad para integrar distintos planos de interpretación en su construcción narrativa, lo cual devela la contemporaneidad de un escritor consciente de que cada alma es un mundo y su certeza de que —a pesar de los esfuerzos por no dejar cabos sueltos en la obra— la multiplicidad de sentido se extenderá como lo hace la luz en un caleidoscopio.

Este cuidado cervantino por establecer la relación entre el autor, la obra y las ilimitadas proyecciones de la lectura, es recuperado tanto en *El último lector* como en *Efectos secundarios*, y

¹ La información consignada sobre la vida de Cervantes y el momento de producción de sus *Novelas ejemplares* fue consultada en *Las Novelas ejemplares de Cervantes* de Estandislav Zimic y el volumen colectivo *A Companion to Cervantes's Novelas Ejemplares*, editado por Stephen F. Boyd, específicamente el artículo del mismo autor, "Cervantes's Exemplary Prologue" (47-68).

se vuelve el hilo conductor de estas dos novelas cortas que, como corresponde al género que las reúne, al ser de compleja estructura y tras dejar vacíos abiertos a la interpretación, exigen un papel activo del lector y lo obligan a emplear todos sus recursos para completar eso que el escritor prefiguró en su obra pero que no está dicho de forma tácita, para accionar el dinámico vínculo de interacción entre la historia personal de cada uno de nosotros y la historia del mundo que nos rodea, y mediante la coincidencia o el rechazo de ciertas temáticas decida por su cuenta el carácter de esos silencios intencionales, que en el caso de ambas novelas cortas adquieren sugestivas resonancias.

En la obra de Toscana hay constantes referencias a cómo los lectores a partir de su convivencia con las obras literarias repiendan su existencia y la manera en que los clásicos sostienen su rango de inmortales en una poética apropiación de los sentimientos que han acosado a la humanidad. Según el protagonista, la literatura debe encontrar una forma particular de retomar los embrollos de la vida mientras se le dota de nuevo significado. Probablemente por ello Toscana no enuncia su canon literario y —al contrario— juegue con la ficcionalización de títulos de libros y nombres de autores en *El último lector*, tal vez con el afán de esbozar una crítica —casi corporal— de las obras que condena a una muerte lenta y tormentosa al convertirlas en alimento para las cucarachas por no encerrar lo esencial; acción que hubiese deseado realizar Beltrán en *Efectos secundarios* con los libros más vendidos del año, los cuales su protagonista se ve en la obligación de elogiar pese a la pobreza de ideas que se consume en sus páginas.

Tal preocupación por una literatura que habrá de sucumbir frente a las agotadas fórmulas ya estaba presente en Cervantes. En el prólogo a *Don Quijote de la Mancha* (1605), por ejemplo, el escritor explícitamente se niega a reproducir una novela más de caballería, género tan gastado que había deformado el gusto literario de la gente y comenzaba a adquirir tintes grotescos,

lo cual alentó al autor a superar mediante la ironía los excesos de esos libros que —pensaba— ya no eran capaces de expresar nada. Asimismo, en sus *Novelas ejemplares*, publicadas ocho años después, se puede apreciar cierta reformulación de otros géneros en boga durante el siglo XVI y una crítica a los mismos, como la que expresa Berganza en *El coloquio de los perros* sobre la novela pastoril.

Cervantes es enfático al afirmar que no va a reproducir los códigos literarios de su tiempo. Pretende crear algo nuevo que termine con una imaginería que consideraba nociva para la conformación de individuos que vivían tiempos convulsos, entre otras circunstancias por el encono en curso entre los pobladores de un mismo espacio y la compleja negación a aceptar lo diferente, que en el caso hispánico involucraba no sólo la confrontación de las ideas que difundía el protestantismo, sino la intolerancia religiosa frente a judíos, musulmanes e indios de América. Así también, hartado de la falta de una literatura escrita en castellano que no fuera traducción, novelas de caballería o pastoriles, u obras que recuperaban historias de pícaros o vidas de santos, Cervantes reacciona con una obra original por la subversión de los límites de la ficción.

Toscana y Beltrán, a pesar de la distancia geográfica que separa a sus obras, tienen en común el contexto: el México de las últimas dos décadas. Como ocurrió con el periodo histórico que le tocó en suerte a Cervantes, esos dos autores han compartido generacionalmente diferentes situaciones en la transformación del país y la concepción del mismo, pues de la década de los sesenta del siglo XX a los días que corren, ha habido un vertiginoso trayecto que subterráneamente contienen sus novelas cortas, pero que sólo me gustaría abordar en relación con las expresiones literarias que, a partir de esa brevedad de largo aliento que define a la novela corta, ambos autores trascienden.

La anécdota de *El último lector* gira alrededor de un crimen. Toscana da vida a un pueblo del norte de México, Icamole, per-

dido en medio de la nada como tantos lugares del país donde ni siquiera la necesidad de tener agua ha movido el espíritu nómada de sus pobladores, habituados a la escasez y la miseria existencial. En este ambiente aparece el cadáver de una niña proveniente de la ciudad, lo que subraya la dualidad entre el campo y las nuevas metrópolis. Es una niña distinta a cualquiera de Icamole, de dorados cabellos y ojos azules, que aparece en el único pozo del pueblo con un poco de agua, el pozo de Remigio, quien no sabe qué hacer con el cuerpo del delito y acude a Lucio, su padre, en busca de consejo.

Así, desde la fórmula de dos personajes que discuten —ejercitada por Cervantes en las contrapuestas figuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha y su fiel escudero Sancho Panza—, la relación entre Lucio y Remigio se sostiene por el contrapunto que abre el vínculo de la paternidad. Lucio es el bibliotecario de un pueblo desértico y falto de lectores, de ahí que este protagonista encarne a un héroe problemático por su imposibilidad de actuar, pues en él la lectura funciona como puente que lo aparta de un mundo que le es completamente desconocido y está más allá de su percepción inmediata. Pero Lucio no es limitado por esta condición de extremo sedentarismo, la supera mediante la interacción con la literatura, de donde extrae los conocimientos suficientes para la sobrevivencia, al hacer de aquélla un refugio en el cual olvida la satisfacción de las necesidades más elementales, como son comer, soñar o amar.

A Cervantes le interesaba representar las distintas comprensiones de un conflicto mediante la interacción de personajes que ofrecen una visión particular de cada aspecto de la realidad. Este perspectivismo, en *Efectos secundarios*, tiene lugar a través de los transitorios rostros de un protagonista cercano al Orlando de Virginia Woolf, el cual a veces desdoblado en una voz femenina y otras mediante una óptica varonil, comienza a percatarse de un estado de crisis; más allá de la violencia que al principio parece no afectarle, lo obsesiona la aridez de una oferta editorial prisionera del con-

sumismo, o volúmenes marchitos por un contenido sustentado en soluciones perentorias, estrategias generales para resolver complejas problemáticas, o frases muertas para calmar el desasosiego e impulsar la enajenación del cerebro en la lucha contra el fracaso personal, a través de quiméricos eslogans que harán de su lector el habitante ideal de una comunidad amorfa y desorientada, incapaz de acceder a experiencias trascendentales como las que consigue esa literatura en cuyo viaje interior se entra en conflicto para regresar transformado.

Beltrán exhibe en su novela corta la simulación no sólo de los lectores, sino de todo el entorno editorial, donde el éxito de una obra resulta de la suma del número de ejemplares vendidos y cuya herramienta publicitaria, a su vez, atrae esa mentira envolvente hacia la identidad del autor, quien ensimismado en los halagos puede incluso olvidar cualquier germen de calidad que hubiese tenido, tras convertirse en una víctima de la necesidad del elogio y la validación externa, situación tan repetida que comienza a homogeneizar el pensamiento. Tal vez por eso Lucio, el protagonista de Toscana, imagina la personalidad de los autores de obras literarias a partir del tratamiento que hacen de sus argumentos, y destierra de su biblioteca las novelas donde se moraliza o se habla de dios como un ser misericordioso que no distingue entre el color de la piel o la situación social, pues detesta a los creadores que tratan de simular que hay un orden correcto para el estado de las cosas y no uno que sucumbe cotidianamente a las injusticias que por condicionamiento genético reproduce el hombre.

No obstante el trayecto temático, en *Efectos secundarios* Rosa Beltrán articula un mecanismo narrativo similar al de Toscana. Como ya mencioné, a partir de la historia de un presentador/a de libros comerciales, la autora muestra cómo la distribución editorial ha adquirido las estrategias de mercado y la parafernalia habitual para vender el producto más superficial de forma masiva. Dicha estructura le permite ir estableciendo juicios sobre el mundo alrededor de la literatura y hacerse de varias identidades,

repensando las justificaciones editoriales en diferentes contextos, poniéndolos en perspectiva o dándoles la vuelta, actitudes aprendidas de la profundidad de contenido que la audacia de este recurso atrajo a las obras de Cervantes, para proporcionar mayor densidad a su narración.

Lucio considera que si la literatura fuera una religión, lo tratarían como sacerdote y recibiría las utilidades del clérigo, o por lo menos un buen plato de comida, en cambio se muere de hambre y ser un *voyeur* de historias le permite sólo entrar en trance y salir de éste cuando algo deja de ser verosímil, lo cual —simultáneamente y casi de forma metafórica— lo devuelve a la precariedad en la que vive, razón por la cual culpa al escritor de haber roto el contrato de credibilidad que se comprometió a cumplir con él. Lucio se vuelve un contador de historias, un juglar en el desierto que discute con los autores y los adoctrina sobre lo que debe contener una obra; de esta manera, Toscana intercede frente a nosotros como lectores y exhibe lo que le falta a las obras como si estuviera dando una lección de escritura: “imagina lo que pudo ser una novela de matadero: *cruda* en los sacrificios de cerdos de esos animales, *ligera* en la cotidianidad de los meseros que sirven la carne de esos animales, y *sutil* en su significado, con *el paso de inmigrantes africanos por la acera de enfrente*” (*Lector* 26).²

Con esta presentación de elementos, previa al desarrollo de la narración, Toscana asume características que pueden atribuirse a la novela corta: cruda por la condensación de una trama alejada de descripciones detalladas, pero concreta en la evocación de imágenes que buscan confrontar al lector; ligera por el efecto que provoca la combinación de ironía y umbrales filosóficos; sutil en cuanto a sus señalamientos, los cuales huyen de cualquier sesgo didáctico o moralizante, y desbordada por la irrupción de un elemento que resulta extraño e inexplicable, a veces absurdo en la propia lógica del relato y, sin embargo, indispensable porque

² Las cursivas son de la autora.

ayuda a resaltar la ambigua construcción en la que suele sustentarse la buena literatura.

El pícaro de Toscana se burla entonces de los escritores con la soberbia del aula desde un ambiente marginal, y a través de sus notas descarta la literatura superflua; sin embargo, con sólo un guiño discreto, paulatinamente comienza a hablar de la burocratización del crimen. Por otro lado, en *Efectos secundarios*, al narrar el mecanismo de las presentaciones de libros, florece un discurso otro, que se va multiplicando como ocurre con las capas de una cebolla, de forma imperceptible pero palpable, hasta que su protagonista se convierte “en un relator de historias del gusto de la plebe. En otras palabras: un actor de las historias de otros que toma fragmentos de aquí y de allá y los mejora. El presentador de libros que soy no puede inventar, pero en cambio, puede hacer vivir al resto del mundo las historias de otros” (45). Cuando este personaje recuerda la repercusión de la literatura en la conformación de su identidad, parece construir a un héroe esquizofrénico de múltiples facetas con referentes que a su vez el lector va recordando, y a pesar de hablar con piel de mujer en prolongados monólogos, convoca la capacidad de los lectores para habitar el cuerpo del Quijote, de Leopoldo Bloom, Gregor Samsa, el Dr. Jekyll y Mr. Hyde o Raskólnikov, una sutil alusión de Beltrán a su canon literario, el cual — a diferencia del que expresa Toscana en *El último lector* — es de fácil adquisición.

En la novela corta de Toscana hay dos historias paralelas que se multiplican conforme avanzan los argumentos de los libros y se relaciona a los habitantes de Icamole con algunos personajes de la interiorizada literatura, que el escritor no utiliza como referencias de sencillo reconocimiento, pues coherente con la composición de cualquier *thriller* que se respete, sólo deja pistas para captar la atención de sus lectores y que éstos busquen la identificación de los pares literarios en el universo editorial. Así, mediante un ejercicio de múltiple representación refuerza la am-

bigüedad del relato. Tal estructura, como hacía Cervantes con los géneros literarios que pretendía renovar, permite a Toscana indicar que su interés no está en descubrir quién fue el asesino de la niña, sino el efecto de esa muerte, aspecto notoriamente distinto al de la tradicional novela policiaca, cuyo propósito es descubrir al culpable del delito para que reciba el castigo correspondiente; tampoco recurre Toscana a la tensión que encierra la novela negra, en la cual no importa la reposición de la falta o la prisión del criminal —debido a que sería una petición ilusoria en el contexto de impunidad y corrupción en el que se desarrolla esta narrativa.

No obstante, en ambos modelos literarios, la novela de detectives y la novela negra, la información con la que cuenta el lector normalmente está sostenida en muchos supuestos que se multiplican por la ficción, encargada de codificar los datos y ubicarlos en un plano del contenido aparte, donde el autor presenta varias posibilidades para el progreso de la trama y el inminente desenlace de una historia construida con base en fragmentos a veces inconexos entre sí. Y lo mismo ocurre con la estructura de las mejores novelas cortas, por eso la crítica suele referirse a la presencia de un misterio en las historias que se cuentan bajo este género, sin importar la temática que las ocupe, pues la escasez de información o su aparición a cuentagotas en el transcurso del relato las vuelve más interesantes.

En *El último lector*, el sentido de verdad se bifurca aún más, pues la literatura a la que acude el bibliotecario de Icamole para obtener información sobre un hecho que acaba de ocurrir, funciona como recurso de antelación de la trama que está por venir. De hecho, Remigio comienza a escuchar la historia de *La muerte de Babette* de Pierre Laffitte, porque Lucio adivina que la pequeña niña aparecida en su pozo tenía un lunar en el rostro. Esta relación entre los personajes de la trama principal y los protagonistas de la ficción secundaria vuelve oscilante la función del espejo literario frente al cual comienza a observarse Remigio:

¿Y qué pasa con Babette? Está oscureciendo, Lucio va a la puerta y, tras comprobar que la calle se encuentra vacía, entra y corre el pasador. Todo ocurre en París, el 14 de julio de 1789, y no te voy a explicar por qué esa fecha es importante, pero en la calles había una multitud dispuesta para la violencia. Babette se ve sorprendida en medio de esta turba y se echa a correr, temerosa, porque esas personas no son de su clase. Cuando la ven con un vestido tan fino, ese vestido de fiesta que me contaste, algunos la persiguen. Traen palos y azadones y armas de verdad. Babette se apresura llorando hacia un portal y hace sonar la campanilla con desesperación; la puerta se abre y se cierra justo a tiempo, y nunca más se vuelve a ver a Babette (30).

Pero como ocurre en las novelas cortas, en *La muerte de Babette* lo que predomina son los silencios que no pueden ser completados, y eso a Remigio le resulta absurdo:

Una historia no puede terminar así, protesta Remigio. Claro que puede, y no hay duda sobre el final. Pierre Laffitte ya lo dice en el título, entonces evita repetirlo en la trama. Lo que importa es que ahora sabemos un poco más que el resto de los lectores, ahora sabemos que Babette terminó en un pozo de agua. ¿Y dónde voy a terminar yo? ¿Lo dicen tus libros? (31).

Lucio da a su hijo un par de opciones: morir colgado o hacer una fosa que se trague para siempre a Babette, tal como una puerta se cierra, y le entrega a Remigio otro libro en que se cuenta lo que vendrá a continuación. Entonces la literatura se convierte en un oráculo, donde la historia es una suma de factores que pese a repetirse nunca son idénticos, pues el juego de artes combinatorias permite intercalar argumentos para enriquecer una trama que en apariencia estaba cerrada. Esto es precisamente lo que sucede con la irrupción de los lectores en la vida privada de las novelas, las transformamos a partir de la actualización que ocurre durante la lectura, cuando los temas son repensados desde la óptica de un otro que, en el punto donde están parados los autores, es imposible prefigurar. La literatura está ahí para nosotros, para interpre-

tarla, acaso para darle nueva vida y recibir un aprendizaje que se queda grabado en la memoria y nos permite reconocer lo que hay de humano en la cotidianidad y la manera en que los pequeños detalles graban los significados más profundos.

Así, la literatura es también el único puente que se tiende entre Lucio y Remigio y permite explicitar el convenio que se establece entre padres e hijos, ese convenio incondicional que evita que uno delate a otro, a pesar de conocer la naturaleza de la familia y pese a la contraposición de valores medulares que los separan; es una aceptación de la responsabilidad de ser padre, sin que por ello haya un olvido del ser que cada uno es. Un pacto que tiende a repetirse en la visión de la madre de Anamari-Babette que acepta, como Lucio, el destino de su hija, que adivinó cuando tiempo antes ella lee *La muerte de Babette* y, sin saber que la perdería, descubre las similitudes que existían entre su hija y el personaje de novela.

Se cuenta que el padre de Cervantes perdió el oído y esto obligó a su hijo a actuar como su traductor, lo cual le permite desarrollar una notable capacidad para escuchar y comunicar lo que la gente quería decir; una habilidad que recuperó en la confección de sus novelas, por la cual podía exhibir los distintos puntos de vista alrededor de un asunto mediante la contraposición de diversas voces narrativas. Beltrán aprovecha esta enseñanza en *Efectos secundarios*, donde además —al igual que Toscana— consigue reformular otro género literario: el testimonio. Esta expresión, que tiene su mayor auge en el ámbito latinoamericano durante las décadas de los sesenta y setenta en textos sobre todo de corte indigenista, en las últimas dos décadas del siglo pasado, luego de la ola de violencia que envolvió a Colombia como consecuencia de la tiranía delictiva de Pablo Escobar, cambió el sentido de marginalidad que este tipo de obras requiere. Tal condición, que normalmente aludía a la ignorancia y desesperación asumidas por un testigo que se decide a hablar a favor de una colectividad asfixiada por la injusticia y la violencia, se trasladó del

ámbito rural al urbano, pues así como la crisis provocada por el narcotráfico en tanto poder corruptor del Estado fue inspiración para infinidad de novelas que hoy se agrupan bajo la denominada sicaresca (donde el pícaro es un delincuente sin escrúpulos) o neopoliciales que fusionan a detectives y criminales en una nueva novela negra cuyos alcances nos introducen desde la protección de la ficción en los territorios del hampa, luego de años de gobiernos corruptos protegidos por los medios de comunicación, llega a las ciudades una narrativa que cuenta en terribles historias la violación de las garantías individuales y la afectación de la población civil por conflictos que cobran muertos y asesinan el espíritu de familia enteras.

Dar testimonio de lo que está ocurriendo, porque la complicidad de los medios masivos de comunicación, el Estado y las propias fuerzas delincuenciales acallan, manipulan o simplemente ignoran una situación de emergencia social, se ha vuelto una forma de trinchera y la estructura que emula un yo colectivo mediante un narrador que expresa la crisis de una población es asumida por Beltrán en su novela corta, al ofrecer una espectral reunión de rostros cuyo principal testimonio es el sometimiento al silencio. Pero el mayor hallazgo de su narración es un punto de fuga, pues también está la voz de aquellos que no se consideran involucrados en el conflicto social por no asumir ninguno de los roles en esa historia, el de víctima o victimario, y de quienes ya no pueden simplemente cerrar los ojos frente a lo que sucede, pues la violencia trae una energía bumerang que contagia de apatía y escepticismo, e inhabilita por causa del miedo cualquier acción social de resistencia.

En esa revisión de la historia Beltrán encuentra que en un país donde no se lee, la violencia es una consecuencia casi dialéctica; sobre todo si la fuerza de la ficción es medida por el impacto en ventas y el autor se vuelve parte de un espectáculo literario que ha dejado de cumplir la función esencial de la literatura: confrontar a los lectores. Aquí está su entendimiento, en la trama simul-

tánea que compara la simulación entre las cifras de muertos y la presunción de calma y estabilidad social con la simulación que se da entre escritores y lectores, en la cual todos presumen que les interesa la literatura o el conocimiento pero muy pocos invierten el tiempo en abrir las páginas de un libro. Por eso, en parte, el grito desesperado de *Efectos secundarios* nos obliga a poner atención en cómo la vorágine del mundo contemporáneo tiene extenuada a la literatura, pues así como se acumulan volúmenes en las bodegas se llenan los individuos de frustraciones causadas por lo que es imposible adquirir pese al deseo a todas horas reforzado mediáticamente, un nuevo mecanismo para mantener a las sociedades esclavizadas y encadenadas al consumismo, con el cual se conservan sosegados los espíritus. Una espiral de banalidad y mentira que Beltrán encuentra culpable de la desaparición de cualquier intento de solidaridad y, por tanto, de la descomposición del país:

Y sé que cualquiera podría decir: te ahogas porque quieres. No eres más que un pez fuera del agua, empeñado en sumergirte en las vidas de otros, habiendo tanto horror y tanta violencia en casa. Porque tu casa es tu país, un sitio que diario cuenta cabezas cercenadas que salen como muñecos de sus cajas de sorpresa donde menos las esperas. Teniendo sufrimientos de sobra: ahorcados, mutilados, mujeres violadas, desmembradas, niños sometidos a un abuso sexual consuetudinario, gente que se ahoga entre amenazas y sangre. Y tú dando patadas de falso ahogado, pues ¿qué necesidad hay de ser el personaje de otra historia? ¿De una tragedia que no es la tuya? Y tendrían razón, no hay ninguna. De hecho, identificarse con el protagonista de una obra, según Nabokov, es sólo prueba de la propia incompetencia como lector, sólo confirma lo ingenuo que uno es. Lo dijo también Mallarmé, a su manera, y quienes hablaron de la palabra vacía, del libro sobre la nada, de la página en blanco. Pero yo pienso: ¡un momento! Tomar estas declaraciones al pie de la letra, ¿no es exactamente caer en la ingenuidad citada? (33).

Si bien en Toscana, como ya mencioné, estamos frente a un crimen individual que recupera los elementos del *thriller* (un ase-

sinato, un cadáver, un testigo, un cómplice, la búsqueda de la verdad, y cierta dosis de necrofilia), con Beltrán lo que tenemos es la reelaboración literaria del crimen colectivo que vive México, donde un viaje al norte del país da la oportunidad a su protagonista de oír testimonios, los cuales aunque son públicamente conocidos le resultan ajenos.

Vivimos en un país poblado de muertos, parece gritar Beltrán al exponer cómo las víctimas de esas ausencias —las familias, la sociedad—, no han sido suficientes para los ciegos voluntarios; sin embargo, no lo dice directamente, eso sería moralizar. Lo hace como Rulfo en *Pedro Páramo*, creando el ambiente de confusión que priva en la novela corta, donde los muertos no saben que lo están y, desde esta imagen, habla de la urgencia de paz y de recobrar a los lectores para intentar controlar la tortura silenciosa de una violencia encrudecida, y desde la literatura analizar qué pasa cuando lo que solía ser escandaloso se vuelve común.

LA NOVELA CORTA: UNA MADEJA DE VARIOS HILOS

Hay otras instrucciones para dejar lista la madeja. La confección de la historia —con mayúscula— al interior de la novela corta también debe ser invisible. Ya sea mediante la recuperación de personajes históricos como Porfirio Díaz en *El último lector* o a través de una ambientación reconocible por su peso social, como sucede en *Efectos secundarios*, Toscana y Beltrán vuelven a las enseñanzas de Cervantes para hacer el retrato de un México desprevenido para enfrentar la violencia desbordada.

Quizá debamos reforzar sus hipótesis pensando que habitamos un contexto semejante al de la Edad Media, cuando la Iglesia, para intentar regular lo que consideraba un comportamiento distorsionado, hizo patentes los pecados capitales mediante la representación constante de la tortura eterna y el infierno. Así se conseguiría combatir la lujuria, gula, avaricia, pereza, ira, envidia y soberbia, debilidades que han poblado la gran literatura universal,

pues en ellas y sus variaciones pueden verse los matices —a veces siniestros— de los alcances de la humanidad. Incluso si sólo nos quedamos con los siete pecados capitales y quitamos su orientación religiosa —que en *El último lector* y *Efectos secundarios* aparece también reformulada, pues Lucio se piensa a sí mismo como un sacerdote capaz de hacer de su biblioteca una iglesia que lleva a los demás las lecciones de la literatura para aprender lo que significa ser hombre, mientras que la protagonista de Rosa Beltrán se vuelve una predicadora de la relevancia de la literatura en la comprensión del mundo— incluso si aceptamos que esas listas arbitrarias de la Iglesia no sirven para nada, estas dos novelas cortas, como lo hace la mejor literatura, parten de ese modelo tipificado de la conducta para argumentar desde la ficción la necesidad de propiciar un renacimiento, en los mismos términos que lo sustentaron en la Europa del siglo XVI: desde el arte hacia la sociedad. Para ello, los autores refieren con nostalgia un mundo antiguo y la necesidad de regresar a la convicción propia de esos tiempos en que los individuos por sí mismos podían cambiar su entorno. Tal añoranza también aparece en Toscana cuando Lucio piensa en la idílica Atlántida de Platón o el personaje de Beltrán combate el deseo compulsivo que emana del consumismo mercadotécnico aplicando soluciones socráticas.

Pero más allá de esto, la lección de Cervantes consiste en cómo los hilos de la madeja que tejerán la novela corta pueden unirse no sólo temáticamente, sino vinculando las distintas trayectorias que se marcan en su interior: la de los lugares, la de los objetos, las de las razones; así, una historia de trama aparentemente sencilla se vuelve profunda y compleja precisamente por el detalle y sutileza con que se entrelazan los pequeños elementos que la integran. Esto permite a la novela corta decir cosas de forma transversal y no dictar sentencia, además de mostrar que los aprendizajes que provienen de la literatura nos dan la oportunidad de presagiar el futuro (el tiempo del autor) o por

lo menos impulsar un entendimiento del presente (el tiempo del lector). Aunque la literatura debe ser siempre ahistórica para que esta amalgama se complete, indeterminación que aparece en la novela corta y logra la convergencia de los periodos que ha ido atravesando la humanidad en el tiempo literario. De hecho en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, Cervantes escribe:

[...] y yo he quedado en blanco y sin figura, será forzoso valerme por mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que dichas por señas suelen ser entendidas. Y así, te digo (otra vez, lector amable) que de estas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen ni pies ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que se les parezca; quiero decir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás son tan honestos y tan meditados con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere.

Heles dado el nombre de Ejemplares, y, si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí [9-10].

Claro que esta aseveración estaba lejos de prejuicios morales. Vale la ironía para revelar el rumbo oculto de sus frases. Cervantes pretende poner al lector frente a un espejo —y para ello apela a su atención de forma directa— a fin de ver si es capaz de reconocer en él algo de lo que la ficción revela mediante el vicio al que sus personajes sucumben: reflexionar y argumentar sobre lo que observan en el espacio anímico de las ciudades.

En este sentido, la forma breve le parecía a Cervantes la más directa y explícita para resolver lo que pretendía con sus *Novelas ejemplares*: dar una visión de los comportamientos negativos que se presentan en la sociedad para censurarlos y exhibir sentimientos nocivos para el bienestar común como el encono, la venganza, el orgullo mal entendido, la traición y la falta de valores en la aniquilación de la convivencia. Esto pierde al hombre y lo hace

olvidar otras emociones que también lo definen, como el amor, la amistad, la solidaridad, expresadas incluso en momentos de desesperación. Pero hay que tener paciencia —dice Cervantes—, y probablemente complete de manera subyacente: hay que dejar actuar a la literatura. El escritor español siguió de cerca el Renacimiento italiano y observó problemas semejantes a los que hoy tenemos, lo que funciona como un reflejo en perspectiva de la acción de los siete pecados capitales en la época global. El Renacimiento surge por la urgencia de rescatar al hombre de la mecanicidad de las identidades que provoca el miedo, un contexto reconocible en la actualidad, según Zygmunt Bauman:

Hemos tenido que esperar al dramático auge del terrorismo global para darnos cuenta de la inseguridad que sentimos viviendo en un planeta negativamente globalizado y del modo en que nuestro “retraso moral” (responsable de la contradicción cada vez más profunda entre nuestra distancia con respecto a los efectos de nuestras acciones y el reducido ámbito de las preocupaciones e intereses que les dan forma y las motivan) hace que nos resulte inconcebible la posibilidad de escapar al estado de incertidumbre endémica en el que vivimos (y a la inseguridad y el miedo que éste genera). “Lo inconcebible, lo inimaginable, se han vuelto brutalmente posibles”: así resumió el significado de ese impactante descubrimiento Mark Danner, profesor de política y periodismo de Berkeley [*Miedo* 132].

Cervantes decía que sus *Novelas ejemplares* se pueden leer solas o en conjunto. Lo mismo ocurre con *El último lector* y *Efectos secundarios*. Juntas y separadas hacen de la novela corta una madeja de varios hilos que cuando se trenzan con la imaginación del lector, lo invita a soñar con su habilidad en tanto hombre para transformar el mundo. Ése es el renacimiento que conlleva la abstracción, la condensación y el despliegue de audacia narrativa de influencia cervantina en el tratamiento de los temas.

Europa atravesó cientos de masacres para comenzar a cambiar su perspectiva de emancipación del pensamiento por encima de la voluntad del otro, sin importar cuán justificables fueran o

no sus argumentos. La literatura ofreció durante el Renacimiento una estrategia infalible para controlar la violencia en las ciudades, y Cervantes la recupera en su obra: la búsqueda del individuo en singular. Su escritura intentaba restablecer el sentido de la verdadera literatura y borrar las malas enseñanzas de obras que carecen de esa vida que ha sido carne; porque nada de lo que sucedía en las novelas de caballería hablaba de hombres ordinarios, ni tampoco las vidas de santos o las historias de pícaros delinquentes. Tal vez por eso los protagonistas de *El último lector* y *Efectos secundarios* reconocen la necesidad de hacer una crítica literaria en el desierto: para desechar las obras que carezcan de lo humano y memorizar voluntariamente aquellas que consiguen otorgarnos una interpretación de esos sentimientos que pueden llegar a gobernarnos y que son universalmente cíclicos, como los círculos de un infierno dantesco; o concéntricos, como los de Borges, quien solía verse a sí mismo como Pierre Menard, autor del Quijote.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, ZYGMUNT. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós, 2007.
- BELTRÁN, ROSA. *Efectos secundarios*. México: Mondadori, 2012.
- BOYLE, STEPHEN F. "Cervantes's Exemplary Prologue". Stephen F. Boyle, edición. *A Companion to Cervantes's Novelas Ejemplares*. Nueva York: Tamesis Woodbrige, 2005: 47-68.
- CERVANTES, MIGUEL DE. *Obras completas*, t. II. México: Aguilar, 1991.
- TOSCANA, DAVID. *El último lector*. México: Mondadori, 2004.
- ZIMIC, STANISLAV. *Las Novelas ejemplares de Cervantes*. México: Siglo XXI, 1996.

RASGOS AUTOBIOGRÁFICOS EN DOS FORMAS DE NOVELA CORTA: *ANTES Y EDUCAR A LOS TOPOS*

BERENICE ROMANO HURTADO

Universidad Autónoma del Estado de México

Cuando el nombre de un autor es parte de la obra y una referencia extratextual al mismo tiempo, se revela que el escrito tiene la intención particular de construirse sobre un entramado biográfico. El discurso de la subjetividad, más allá de que exista un “pacto autobiográfico”¹ o no, se presenta cubierto de recursos que establecen relaciones de identidad dentro del texto. La novela autobiográfica supone un género híbrido que se mueve entre los elementos que ofrece la ficción, por un lado, y el contrato autobiográfico, por otro. Sin embargo, cada espacio literario se confecciona de forma específica, lo que reorganiza y propone otras maneras de leer cada género.

La amalgama que resulta de concebir una novela autobiográfica en el espacio de la novela corta, implica una serie de rasgos que no sólo define cada género, sino que explica vasos comunicantes que los determinan y que sostienen anécdotas particulares. Hacer de la propia vida materia de un escrito tiene una intencionalidad; quizás, como escribió Paul de Man, no tanto el que un yo produzca esa materia textual, como el hecho de que la propia

¹ Phillipe Lejeune acuña el término para referir a aquellos textos que se anuncian como autobiografías, es decir, como textos reales; a diferencia de las novelas autobiográficas, que son propiamente una ficción.

escritura autobiográfica construya ese yo (*Alegorías de la lectura*). La novela corta con matices autobiográficos, por el espacio de escritura, se concentra en narrar sólo un fragmento de la vida del personaje-autor. En este sentido, ese momento del yo toma relevancia dentro de la narración, y bajo la perspectiva ficcional supone la paradoja de revelar la historia *real* de una existencia y, al mismo tiempo, de trabajar la emoción sujeta al artificio literario.

En “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, Ricardo Piglia argumenta que la distinción entre enigma, misterio y secreto, que sostiene el armazón del cuento, puede explicar la construcción de la novela corta (187). El enigma, según Piglia, “encierra un sentido que es necesario descifrar”, el misterio supone “un elemento que no se comprende porque no tiene explicación” o lógica, y el secreto “es algo que se quiere saber y no se sabe [...], algo que alguien tiene y no dice” (188-90).

El tiempo y el espacio de la novela corta abrigan una “intriga de ritmo palpitante” que confiere al narrador un papel sustancial (Pujante 1). La focalización determina el tratamiento de la historia, no sólo en el *tempo* de la narración y en las variantes de la trama, sino en el tono y la atmósfera que hacen particular cada texto a pesar de su proximidad genérica. Estos recursos específicos se vinculan de forma armónica con la autobiografía cuando lo que se quiere es escribir un texto de memoria, uno que busque lo que sentencia el crítico Michel Beaujour: “Je ne vous raconterai pas ce que j’ai fait, mais je vais vous dire qui je suis” (9).

Aunque el interés por delimitar la novela corta no es reciente, de alguna forma las reflexiones que se enfocan en sus leyes de construcción sí lo son. Si bien se revelan coincidencias en cuanto a la forma narratológica y a la organización del tiempo y del espacio, lo que se puede subrayar es que la imposibilidad de caracterizar por completo al género radica en que parte de su naturaleza es ser autorreferencial. Es decir, el espacio que tiene la novela corta da para condensar una anécdota y al mismo tiempo dilatar el efecto, en una apretada red donde todos sus elementos

se determinan. El propósito narrativo se ajusta a la medida del relato, pero siempre en correlación con la propia estructura, que es original en cada texto.

En este sentido, es una propuesta productiva contrastar dos novelas cortas que representan caminos distintos dentro de la narrativa y que, por ello, dan prueba de que la organización de sus elementos estructurales responde en parte a la anécdota, en cada caso, así como al interés por seguir distintos derroteros dentro de la ficción.

Antes (1989), de Carmen Boullosa (1954), es una novela que se apega a lo que se conoce como literatura fantástica, ese espacio donde el orden de lo real literario da paso a otro plano de ficción. *Educación a los topos* (2006) de Guillermo Fadanelli (1964), en el otro extremo, supone un texto que dentro de la ficción juega a ser un escrito autobiográfico. El enfoque de esta revisión pretende mostrar cómo un argumento doblemente representado, como es el de literatura fantástica, vuelca sus formas de construcción hacia una anécdota que se construye dentro de unas mismas leyes ficcionales; mientras que el texto autobiográfico, aunque sigue siendo una novela, dirige su construcción argumentativa hacia fuera de la ficción. Lo importante es que en ambos casos el espacio de la novela corta permite cumplir con las dos líneas narrativas.

Así, aunque la de Boullosa tiene algunos visos autobiográficos, estos no poseen el protagonismo que los del texto de Fadanelli. El recurso parece el mismo, pero la forma y la intención es distinta en cada caso. Sobre esas diferencias y sus aproximaciones se puede decir que hay una correspondencia especular que vincula ambos textos en el campo de la novela corta, con sus respectivos reflejos específicos, y al mismo tiempo formas de construcción que en este caso se vincularán con la propuesta de Piglia para explicarse. En lo que se refiere a *Antes* se entenderá su composición como resultado de una atmósfera sumida en el *misterio*; en cuanto a *Educación a los topos*, se revisará una anécdota entramada y sostenida en el *secreto*. De tal manera que el análisis señale que

los rasgos de la novela corta responden en gran medida a la intención de incluir en el proceso del argumento a un lector. Es éste el que da cuenta del misterio y del secreto y quien, finalmente, recupera las peculiaridades del género.

Acerca de la novela corta, Luis Arturo Ramos considera que “no es ni una ‘novela chiquita’ ni un ‘cuento largote’. Su categorización no puede caer bajo el rigor de una simple suma de palabras o de una arbitraria cuantificación de páginas” (39). De ahí que la revisión de la novela corta merezca reconocer la potencialidad de sus cualidades, ya que si se va a nombrar como forma literaria, esto sólo puede hacerse desde el rigor en su análisis; es decir, desde la caracterización del género.

EL MISTERIO COMO ELEMENTO DEL RELATO FANTÁSTICO
EN *ANTES* DE CARMEN BOULLOSA

*[Los niños] como un sepulcro habitado
y abierto, como un cuerpo pudriéndose y
sonando a que se está pudriendo. ¿Mueren?
No sé. ¿Pasean muertos por la casa? No sé.*
CARMEN BOULLOSA

En 1989 Carmen Boullosa ganó el premio Xavier Villaurrutia por su novela *Antes*. Anna Reid reconoce en esta historia una serie de escenarios hechos de “evocaciones desconcertantes de la infancia, donde los protagonistas limítrofes son perseguidos y atrapados por sus miedos más profundos” (205). En el texto quedan representadas situaciones que reflejan la soledad y los temores de una niña que, se revela al final, está muerta. La motivación para contar su pasado es precisamente explicar esa muerte que difícilmente queda esclarecida. Lo que domina la narración es lo siniestro y la angustia que vive el personaje por lo incierto de lo que sucede.

Este *antes* del título no sólo alude a los recuerdos; no supone nada más el momento temporal previo a un *ahora* que se quiere narrar para entender el desenlace. Es, sobre todo, la línea que separa a la narradora de la vida y la coloca del lado de la muerte; es ese espacio-tiempo anterior en el que aún estaba viva. Toda la historia que se cuenta cabe en esa línea, aglutina ese *antes* y explica los fragmentos narrativos, las situaciones grotescas, el miedo y la desvinculación familiar, que son los que anteceden y desembocan en la muerte final.

La caracterización, que se hace de la narradora conforme avanza la historia, la mueve desde las líneas que le confiere una aparente locura, hasta la muerte que la deja desprovista de todo rasgo. La realidad aparece filtrada por la mirada infantil y se presenta como imposible en muchas situaciones; por ello hay una especie de descreimiento del narrador, porque quien cuenta es una niña que duda. El final de la novela, a pesar de que revela la muerte del personaje, ordena la anécdota de la historia y restaura los elementos más desconcertantes, para descansar la trama en el espacio inquietante de lo sobrenatural.

En “El canto de las sirenas” Amparo Dávila señala que la realidad tiene dos caras, una externa y lógica, y otra interna y oscura, y que el texto fantástico es el espacio para exponer los miedos y horrores de la vida cotidiana —la parte oscura—, en una forma ficcional que los expresa desbordados y reprimidos al mismo tiempo. En el marco de esta idea, los elementos autobiográficos de Boullosa en *Antes* encuentran su razón de ser. Aunque en un escrito distinto y con un tratamiento particular, los intereses de *Mejor desaparece* (1987) se repiten. Se narra la infancia de una niña que vive la falta de su madre; la orfandad de la propia autora se explora en estas dos novelas donde la muerte conforma y determina la narración.

En *Antes*, la pérdida se reduce al miedo. No se trata de contar el episodio ni de tomar la voz del narrador para “explicar” lo que pasó. Lo que se busca es definir una emoción: escarbar en el sen-

timiento que una pérdida así deja en una niña. El dolor constreñido en la voz de la protagonista resulta en una historia sobre el miedo que se cuenta en el espacio suficiente para decirse. La novela corta, en este caso, refuerza la intensidad de la angustia en la atmósfera, con un tiempo limitado y una narración condensada.

El texto comienza con un nocturno de Rubén Darío como epígrafe; las primeras estrofas abren el sentido de la novela y aluden al espacio narrativo: “Los que auscultasteis el corazón de la noche, / los que por el insomnio tenaz habéis oído / el cerrar de una puerta, el resonar de un coche / lejano, un eco vago, un ligero ruido... / En los instantes del silencio misterioso, / cuando surgen de su prisión los olvidados, / en la hora de los muertos, en la hora del reposo, / sabréis leer estos versos de amargor impregnados...”.

Abrir la novela con el poema introduce al lector a un plano de la realidad distinto. No sólo es la noche con sus formas particulares de experimentar el mundo, sino una que acecha, y que habitan seres específicos. Como suele ser, el yo poético de los nocturnos representa un ser que no vive la noche como el resto, que no duerme, que tiene sentidos “especiales” que le permiten percibir partes de la realidad que para la mayoría están ocultas. En el poema de Darío, Boullosa encuentra la voz que configura la atmósfera de la novela. Pone a su personaje en el centro mismo de la noche, lo provee de sentidos con los que es capaz de percibir otros planos del mundo.

En ese espacio, la niña de *Antes* se mueve “en la hora de los muertos” del verso de Darío. En el “silencio misterioso”, que aglutina la imposibilidad de una *nada* inquietante, una falta de ruido que sume en lo inexplicable. El lector no sabe sino hasta el final de la historia que la niña que narra está muerta; sin embargo, a lo largo de la novela el personaje se construye en una especie de involución que la lleva a desaparecer: no tiene nombre y a veces parece que incluso no posee presencia. Los retazos de anécdotas que va hilvanando la ubican al margen de los acontecimientos;

todo le sucede a ella y es a partir de ella que se entera el lector, no obstante da la impresión de que le falta importancia dentro de la historia porque el trato que recibe siempre es desdenoso. Es un cuerpo sin peso que mantiene al margen una existencia que no puede compartir: la de las noches y el miedo que vive en ellas.

El epígrafe, en este caso, no sólo introduce a los tópicos más importantes del texto, sino que contiene en sí mismo la estructura: una atmósfera condensada en pocas páginas, repetida en cada anécdota, que gira en sí misma e incluye en su espiral personajes y sucesos. Así funciona el relato fantástico: rompe el orden conocido para imprimir lo que antes parecía próximo de un misterio turbador que nunca llega a develarse. La misma propuesta de anécdota inquietante, en suspenso, requiere de momentos inconclusos, de personajes apenas perfilados y de situaciones sin desarrollar. En este sentido, la novela corta funciona como el crisol con las dimensiones precisas para contener una narración de esta índole. Esta intriga “engendraría una temática vinculada a la propia naturaleza de su objeto [...], como sería el hecho de contar una experiencia consumida en el propio espacio textual (lo que [como se ha señalado] se comprobaría mejor en un relato fantástico)” (Pujante 18).

En *Antes*, los XVI capítulos se organizan en círculos concéntricos que parecen independientes entre sí, pero que en conjunto son la suma de la tensión dramática. Es decir, cada círculo representa el cuadro de una escena que describe algún episodio de la infancia. El recorrido por estos momentos muestra una serie de situaciones desfavorables, pero sobre todo inquietantes, en las que la narradora da cuenta de su propio deterioro. La espiral que es la novela, y que carga en una misma figura todos los eventos, señala el drama de la protagonista: el miedo a la noche, a la voz y a sí misma.

De acuerdo con esta estructura especular, donde cada parte representa una arista del dolor de la niña, el primero y último capítulos enmarcan un espacio elástico por la cantidad de situa-

ciones que se narran, pero a la vez comprimido en la extensión de la novela corta. Podría decirse que la historia comienza cuando la protagonista advierte: “Nací en la ciudad de México en 1954. Recuerdo con precisión el día de mi nacimiento. Claro, el miedo” (12). Antes de este inicio hay una página entera, como al margen, que sirve de especie de introducción a la obra; una serie de preguntas, exclamaciones y reclamos. Una página, la primera, que despliega la inquietud e incertidumbre que cruzarán toda la narración. La pugna consigo misma representa la emoción en la que quedó convertida la protagonista después de la última línea del texto, es decir, después de morir. Este inicio lanza directamente hacia un *antes* de la página, hacia un afuera que hace una elipse en torno a la historia, para vincular este comienzo con la última frase del libro. En este sentido, cabe lo que Celia Fernández Prieto señala acerca de la autobiografía, que “es un regalo prospectivo, basado en la facultad de la memoria humana para conservar y reelaborar el pasado” (127). En la novela estas dos puntas temporales se unen para repetir continuamente la historia.

“¿En qué estábamos antes de llegar?” (11), pregunta la niña a alguien que podría ser ella misma. El tono es de reproche, un reclamo por algo que no se esclarece. Domina una voz que se ha vencido al cansancio —al final de la historia—, al miedo y a la muerte. Este comienzo está hecho de frases que parecen sin sentido; de palabras que vienen de un momento anterior, de un *antes*, que paradójicamente es el después de toda la trama. Sólo al final se sabe que esa voz es la de la protagonista, que se llama a sí misma, que lastimeramente trata de exigirse relevancia, existencia: “¡Querría que fueras lo que fueras! Bastaría un poco de sustancia cálida, un poco de masa ni siquiera ardiente para tocar, para rozar... con rozar de vez en cuando en esta soledad me bastaría, rozar un poco, acariciar sin lastimar ni arañar, ni quedarme nada nada nada en las manos... nada... ni una huella...” (11).

La narración comienza con la “advertencia” de la niña de que ya no es lo que era; sin embargo, lo que se va a revelar es que ella

nunca fue lo que parecía. Ya no es una niña con vida al comenzar la historia, pero en las anécdotas lo que se narra, sobre todo, es cómo ella no *es*. Desde que nació parece no cumplir con las expectativas: la madre, demasiado joven, trasluce que no la deseaba en absoluto; la abuela, quería un varón; el padre no se dio cuenta de su existencia hasta que ella fue un poco mayor. En estas desilusiones importa sobre todo la de la madre, que en el momento del parto no es otra cosa que miedo, ella es “*la* miedo”. Y esa investidura se la heredarà a la niña y será la emoción, el traje, que portará toda su vida.

Aunque el desenlace de la novela llega con la muerte de la narradora, y por ello parece que toda la trama se dirige a explicar ese momento, lo que en verdad detona los miedos y la sensibilidad particular de la niña es la muerte de su madre. A Esther, que tiene el mismo nombre que la madre de la autora, la niña la ubica fuera y lejos de ella. Habla del parto, de cómo esa mujer joven la arropó en sus brazos y la miró con ternura, y sin embargo se pregunta: “¿Cuánto tiempo tardé en darme cuenta de que ella no era mi mamá? Siempre lo supe, pero hasta el día en el que ellos llegaron por mí, todo funcionó como si ella lo fuera” (12). Ahí se suma la angustia de la novela: no fue su madre porque no era para ella. La mamá también iba a morir y, por eso mismo, siempre fue un ser inalcanzable, inconsistente: una presencia borrosa.

La niña dice que tiene otras cosas, como tiene palabras, pero no tiene a la madre. El drama de la pérdida se explora así bajo el discurso del texto fantástico. Es el mismo vacío que el de *Mejor desaparece*, la misma ausencia real en la vida de la autora, esta vez representada bajo el tono de lo inverosímil. *Ellos* suponen la persecución, la cacería que a lo largo de la infancia van a hacer de la niña, hasta que se cumpla la muerte de la madre; después viene un declive, la familia que se disuelve y, finalmente, la desaparición de la niña. El miedo es por llegar a ese día, que ya se recuerda, cuando la madre se va. “Estoy mal. [Dice la protagonista.] Tengo tanto miedo. Tengo tanto miedo y no hallo cómo gritar *mamá*” (13).

El final de la historia parece tener sentido en esta línea; no se entiende cómo muere, pero empieza a sangrar, y se empapa de la cintura para abajo. ¿De dónde provino la sangre? No se resuelve esta muerte como no se entendió tampoco la de la madre, pero una interpretación puede llevar a pensar que, quizás, se trata de la muerte de la infancia en el cuerpo de la niña. El cierre, finalmente, de ese capítulo tormentoso que se corona y se gobierna con la pérdida de la madre.

Sobre *Antes*, Carmen Boullosa ha afirmado que: “La solución está en el personaje que ni está vivo ni aún salta al mundo de los muertos [...] Me gustaría aclarar que no traté sólo de contar anécdotas de fantasmas sino plantear ante todo un estado de zozobra, de dolor de una conciencia que no alcanza a una realidad que pueda compartir con los demás, pero que está absolutamente despierta al grado que pasa por real” (Aranda 19). Esa conciencia camina a través de la trama con el estigma de la orfandad. Su dolor es un dolor anticipado, porque ya ha sucedido; ese *antes* que parece remitir al pasado es el tiempo y espacio de la vida. No sólo lo que sucedió antes del momento presente de la narración, sino el antes de *ser* muerta: “El momento en que el antes se tronchó para quedar sin retoño” (101).

EL NARRADOR AUTOBIOGRÁFICO COMO RECEPTÁCULO DEL SECRETO

El sueño del reloj no tendría que estar incluido en estas hojas que planeé comenzar de una manera distinta, pero ha sucedido justo hace unas noches cuando pensé que la pesadumbre había disminuido. [...] Soy flojo y prefiero aprovechar estas hojas: y no se puede hacer ya nada al respecto.

GUILLERMO FADANELLI

La novela de Guillermo Fadanelli se desarrolla en el registro de lo real, por lo tanto los rasgos autobiográficos toman un sentido diferente que en la novela de Boullosa. En este caso el narrador

coincide en más de un aspecto con el autor —nombres del niño, de los padres y de las escuelas en las que estudió, entre otros aspectos—, y lo que se cuenta es sólo un periodo de la vida. La historia se concentra en la etapa de secundaria del narrador; su padre decide que al terminar la primaria continúe sus estudios en una escuela militar, así que la intención es describir sólo ese episodio en unas cuantas páginas.

De forma similar que en la novela de Boullosa, en la de Fadanelli hay un marco que encierra la narración. El comienzo y el cierre de la historia, en este caso, aluden a la muerte de los padres del protagonista. El texto abre con sus reflexiones alrededor del padre, de cómo ya no está con él y el pesar que eso le causa. El final está en un presente que describe el funeral de su madre.

En este texto, el espacio restringido de la novela corta hace que el autor recurra a un detalle de la infancia para hacer una analogía a partir de un sueño. Así comienza la historia, cimbrada en el recuerdo de los trece relojes que el protagonista recibió de su papá. Ese comienzo en el que el autor parece dilatar la historia, en realidad teje los hilos que correrán a lo largo de todo el texto. En esta especie de introducción, empieza a caracterizar al personaje del padre y a marcar las diferencias que lo separan del hijo, y que son las que problematizan su relación.

En este punto radica el secreto, en lo que el narrador parece querer explorar en el texto autobiográfico: la figura de su padre. Empezar con la historia de los trece relojes no sólo habla de la personalidad complicada del progenitor, sumido en sus propias ideas respecto de la vida, sino de lo inútil que al final fue todo eso. De lo absurdo que resulta querer “almacenar el tiempo en un reloj de oro” (9), cuando el tiempo, en realidad, se detiene en la muerte.

De este modo, igual que en una maquinaria de reloj, Fadanelli acomoda cuidadosamente los rasgos que hablan de un padre que no termina de comprenderse. El recuerdo de su muerte y el presente del funeral de la madre encuadran lo que parece ser la historia central: la vida del protagonista en una secundaria militar; sin

embargo, en realidad el detonante de esta novela autobiográfica es el no saber por qué tuvo que ser así. En el mundo familiar del narrador no era posible interrogar al padre; por ello, a pesar de los reclamos de su mamá y de la abuela, no cambia de decisión respecto del colegio militarizado. Sólo su voz cuenta en las decisiones importantes, por lo que la responsabilidad de la educación de sus hijos fue exclusiva de él.

El narrador señala:

No podría asegurar si detestaba a mi padre por haberme arrojado a esa mazmorra de perros rabiosos, pero cultivaba hacia él un velado resentimiento: ¿acaso el resentimiento encontraría sus propias palabras muchos años más tarde? No tengo la menor idea. No sé cómo trabaja el cerebro ni cuáles líquidos dejan de caer o qué conexiones se interrumpen cuando las emociones afloran. Y no quiero saberlo. Sin embargo, sólo era cuestión de realizar sumas elementales para concluir que no había hecho nada tan malo como para merecer que se me tratara a gritos, o se me pateara para obligarme a marchar correctamente. [...] Me estaba castigando, mi padre, por un hecho del que yo todavía no tomaba conciencia (55).

La inquietud por no saber la razón de su padre para meterlo en una escuela militar se mantiene durante toda la narración. El protagonista cuenta, como una forma de explorar ese resentimiento, esos *líquidos del cerebro*, que no termina de entender porque no sabe hacia dónde dirigirlo. Desconoce el fondo de su padre, su manera de leer el mundo. En este sentido, el secreto se cuele por diversos puntos de la anécdota: está en cierta medida en el papá, porque no alcanza a ser comprendido y explicado por el hijo; pero también está en el protagonista, que parece enigmático al narrar lo que sucedía en el colegio, porque a pesar de contar situaciones que dan cuenta de la crudeza y cerrazón de los militares, siempre queda la sensación de que mucho queda por decirse. Ricardo Piglia señala que “la novela corta [...] nunca descifra por completo los enigmas que plantea. [...] El narrador se coloca en una posición de incertidumbre y trata de avanzar en la historia a

ver si puede descifrar lo que está pasando. Es un narrador que no sabe lo que pasó, que narra a partir de intentar descifrar lo que pasó” (194-5).

El género autobiográfico determina este discurso narrativo, así como lo hace la intención de configurar una voz que indaga en los recuerdos la emoción que los reproduzca. Cuando lo que se quiere contar es sólo un pasaje de la vida del personaje, no hay espacio para decirlo todo, así que muchas situaciones quedarán apenas en bosquejo. Parte del ser de la novela corta radica en sugerir, en no decirlo todo y dejar *en suspenso* su sentido.

El narrador de *Educación a los topes* define su escrito como crónica, una que empieza con la decisión de su padre de enviarlo a una escuela que lo paralizará y lo cambiará por el resto de su vida. Al decir crónica, más allá de que el texto no coincida con los rasgos del género, se alude a la extensión de la historia. Será apenas el recuerdo de cómo sucedió un hecho concreto; sin embargo, el encuadre y la división en capítulos, ponen al lector frente a un modelo de novela corta íntimamente vinculado con el género autobiográfico. Cuando la intención no es narrar la historia completa de un personaje ya mayor, sino destacar un momento particular de la vida, sin importar en qué punto actual se encuentre el sujeto que narra, el mejor espacio es el de la novela corta.²

El título de la novela alude a la escuela militar. A la serie de objetivos y principios que un colegio suele tener. En este caso, las reglas y metas que los estudiantes deben alcanzar son muchas y cotidianas. El infinitivo del verbo, *educar*, alude a esa cadena de lineamientos normativos que se deben cumplir bajo un régimen militar. Los topes son los estudiantes que se mueven *por debajo*.

² En 1990 la UNAM y la Editorial Corunda publicaron una colección de pequeñas autobiografías que se llamó *De cuerpo entero*. Aunque la intención entonces fue la de invitar a escritores a participar en un proyecto de escritura biográfica y no a uno de novela, cabe señalar que la brevedad y el fragmento fueron el común denominador de esos textos. De aquí se puede señalar que no es casualidad encontrar novelas cortas que tengan como objetivo narrar algún evento autobiográfico —sin entrar en las honduras de los grandes relatos de vida—, como la de Boullosa y la de Fadanelli, respectivamente.

En el *subterráneo* de la sociedad, en un plano más hondo donde todos han perdido la categoría de humano: unos por escupir en la sopa de otro y creer que eso los hace superiores, y otros por permitirlo y pensar que así debe ser. No son los perros, como peyorativamente se nombra a los de nuevo ingreso en cualquier modelo militar, sino animales distintos que, al fin y al cabo, están determinados por la misma condición: la degradación. “Siento angustiosos deseos de volver a poner las cosas en su lugar [dice el narrador], pero es demasiado tarde porque sé que no lo haré, que las horas que han pasado después de cubrir el catafalco de tierra son ya intransitables, puentes caídos, túneles de topos sin salida” (162).

Sin embargo, el protagonista aprende a sobrellevar la vida en el colegio; lo que no es capaz de admitir sin rebeldía es que su padre haya sido quien lo determinara a una posición tan vulnerable. La muerte del padre que se menciona al comienzo de la historia pesa no sólo porque aún es reciente — apenas han pasado once meses —, sino porque su desaparición implica la clausura de la posibilidad de develar el secreto. Nunca podrá saber qué motivó a su padre en ésta y otras injusticias; no entenderá jamás la totalidad de un hombre al que extraña profundamente, pero con el que no encontró un vínculo firme.

Por encima de la descripción del abuso militar, que en apariencia domina en la historia, lo que resalta como más dramático es el abuso psicológico y la tensión familiar que vive el protagonista. Más grave y doloroso que entrar a una secundaria militar, está el estigma de haber sido, de algún modo, expulsado de la familia. No sólo porque está en casa menos tiempo que antes, sino porque la imagen militar que ahora debe portar lo aleja de sus hermanos y lo ubica a una distancia de la que no regresará nunca. Esta violencia psicológica marca al personaje de por vida: “Me es indiferente el color de las pastillas que ingiero antes de dormir porque los sueños insisten en recordarme, puntuales, que me he quedado solo en un mundo que me es imposible medir” (12).

El texto es una especie de novela de formación que se concentra en un periodo específico de la vida del protagonista. La anécdota se ajusta a la novela corta; a diferencia de otros escritos de Fadanelli en los que las descripciones son más crudas, en ésta se presenta una narración intimista que más que exhibir se preocupa por insinuar y crear expectativas en el lector. En este sentido, la historia deja hilos que no se cierran al final, no como una falla en la escritura, sino precisamente con la intención de representar un tono que emule el sentimiento de pérdida que ocupa todo el libro. Las pérdidas reales, como la muerte de sus padres, narradas cada una en distintos puntos de la historia; y las pérdidas simbólicas, que en parte nacen de las otras.

Con sus muertes también se pierde la posibilidad de ser justo con ambos; de encarar al padre que lo recluyó en la “prisión” militar, y de cumplir la voluntad de su madre de ser incinerada en lugar de enterrarla al lado de un esposo al que no quiso del todo. Ella que había tenido el valor de enfrentarlo para sacar a su hijo del colegio militar, e ingresarlo a una preparatoria pública.

De forma similar al texto de Boullosa, en *Educación a los topes* se elige la forma de novela corta porque lo que se quiere mostrar no son tanto las anécdotas como el sentimiento que las va hilando. De entre todas las emociones, el narrador admite el remordimiento que siente por no cumplir con su madre, pero que se remonta a todas las veces que injustamente dejó hacer a su padre. Recuerda las discusiones entre ellos, el personaje menor que parecía su papá frente a la belleza de su esposa; las ideas que, sin valor, solía repetir sobre ella. Memorias que han sido detonadas, como sucede con frecuencia en los textos biográficos, por la muerte. “No puedo poner un alto a mis ideas. Tampoco logro controlar los dolores que si bien se expresan bajo la piel del abdomen son originados en una mente que amenaza derrumbarse” (161). No puede, como ha dicho, “volver a poner las cosas en su lugar” (162).

El secreto, apunta Piglia, “funciona como un mecanismo de construcción de la trama porque permite unir sobre un punto ciego una red de pequeñas historias que se articulan, de una manera inexplicable, pero se articulan” (200); como en *Educación a los topos* donde confluye el tiempo del sueño de los relojes, el presente del funeral de la madre, el colegio militar y sus atrocidades, la ciudad de México en la colonia Portales, el absurdo matrimonio de los padres, la fascinante personalidad de la abuela, las primeras exploraciones sexuales. Todo desemboca en el padre, en la incompreensión de sus acciones y la forma en que determinaba el mundo alrededor. Por ello, porque no hay tiempo de desarrollarlo todo, se configura una voz que duda y que narra sobre indecisiones, que a su vez empujan al lector hacia diversos caminos de significación.

LAS DOS FORMAS

Otra cuestión importante es la función narrativa que tiene el secreto, ese nudo que une personajes distintos y tramas que coexisten en un mismo texto sin que se explique esa conexión. Es decir, el secreto sería un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio atados por ese nudo que no se explica. Porque si se explica, hay que escribir una novela.

RICARDO PIGLIA

Como en cualquier género literario la elección de una perspectiva, medio de ficción o manera de narrar están determinados por la función del escrito. La novela corta tiene el espacio justo para el relato autobiográfico, que busca narrar sólo un fragmento de vida. De ahí la importancia de explorar novelas como *Antes* y como *Educación a los topos*, en las que los rasgos del texto autobio-

gráfico y los de la novela corta se amalgaman en puntos en los que la estructura de cada género converge. Lo que se presenta en ellas es una suerte de género híbrido que se anuncia como novela corta, pero que cumple con algunos rasgos de la autobiografía. La condensación, como requisito narrativo para contar sólo un periodo de la vida —en este caso la infancia—; la depuración del exceso descriptivo; la eliminación de desviaciones y rutas diversas de la historia; la concentración de la anécdota en sí misma; y el boceto de los personajes, son puntos que muestran cómo el texto se repliega sobre su propia anatomía y narración.

Entre más corta es una novela, los efectos de su estructura son más importantes. Dividir un texto corto en partes —tres capítulos en el de Fadanelli y dieciséis en el de Boullosa—, concentra su forma en una narrativa que se enfoca en ser breve. Pujante Segura, señala que “la reducción de brevedad y narratividad lleva [...] a enlazar cuento y también novela corta con la poesía [...] no sólo por la brevedad sino también por otro factor como el difuminado de la anécdota” (12). Dan cuenta de esto frases como: “Y sentí más miedo que nunca y los pasos se alimentaban de mi miedo, cebándose con él, de él creciendo, de él engrandeciéndose, volviéndose un monumento de la remordida carne de cañón en que no sabía que me había convertido” (22), en Boullosa. O en Fadanelli: “Listones y moños para el vestido, cintas para los brazos, peinetas para el niño rapado, adornos para la fiesta que comenzaría el año siguiente. Una fiesta sangrienta” (134). El plano poético se entreteteje con el narrativo para hacer una urdimbre más apretada —más condensada—, sin que esto suponga perder el sentido, el fluir de la historia o la calidad en el argumento narrativo. Se “invita al lector, desde los primeros párrafos o mediante [estos] capítulos numerados o fragmentos divididos por blancos tipográficos, a ponderar el texto a profundidad y no sólo horizontalmente” (Ramos 42). Como dice Ana Clavel, es en la *vertical horizontalidad* de la novela corta, que se “conjunta ambos universos, se extiende en el eje temporal pero se adensa en el eje de la intensidad” (63).

El recurso poético, este uso de figuras retóricas, ayuda a crear una tensión semejante a la del drama; es decir, la que se da cuando se apuesta por una emoción cargada en personajes y acciones, y en la que se deja de lado la descripción. Esto no se refiere únicamente a la velocidad que dan los diálogos en el texto dramático, por ejemplo, sino también a la sucesión de hechos que van tejiendo una emoción contenida y cada vez más apretada conforme avanza la historia. El número de segmentos en cada novela ayuda en cierta medida a dar movimiento y ritmo; en Fadanelli, con tres partes, la tensión surge de una parsimonia aparente que se enfrenta con la violencia de las situaciones que cuenta. En Boullosa, con dieciséis partes más breves, la emoción parece convulsa y marca un *tempo* que inquieta al lector por el manejo de una atmósfera desconcertante. El *secreto* se elabora, entonces, en ese espacio que se teje con más medida, en una aparente templanza; mientras que el *misterio*, para vivirse como una amenaza, necesita una narración trepidante.

La escritura se concentra en el personaje principal, sin que sea necesario hablar de él; es decir, se caracteriza al protagonista a partir de sí mismo, lo que desemboca en una construcción psicológica más que física. En este sentido se apuesta por un discurso intranarrativo: uno que se dirige al detalle de la escritura misma, al cuidado por no excederse y a concentrarse en una narración lineal, depurada de cualquier discurso paralelo. En una estructura como ésta, el lector se engarza con la historia de principio a fin; se convierte en un elemento intrínseco de la forma, que aprehende la novela de una sola vez; porque tiene, como dice Juan Villoro, “el material entero a la vista” (50). Así, argumenta, Pujante Segura, “se podría apostar por una *esthétique du non-dit*: dada la economía propia al género literario en cuestión, éste buscaría espacios significativos fuera del texto, diciendo sin decir o por lo no-dicho, de manera que podría incluir varios discursos, el aparente y el latente” (18-9). Es decir, por un lado el escrito es *intranarrativo* en la medida en que se enfoca en una sola situa-

ción argumentativa y las estrechas relaciones con sus elementos y, por otro, sale del texto para que ese discurso latente sea puesto en marcha por el lector.

Esta parte de lo no dicho, si bien es un rasgo de la ficción, toma relevancia en la novela corta, en su configuración semántica y sintáctica, que está sujeta a la brevedad. Lo no-dicho, incluso cumple una función dentro de la estructura de cada texto; en *Antes* sirve para crear la atmósfera inquietante del relato fantástico: no decirlo todo es parte de su naturaleza y soporte del argumento; en *Educación a los topes*, lo no-dicho desvía la atención de lo que parece la anécdota central —la vida en el colegio—, hacia las relaciones familiares y los lazos que, en un sentido, se afianzan y, en otro, se rompen. En ambas novelas estos temas que se nutren de lo no-dicho abren su narración con lo que Piglia denomina el *marco anticipatorio*, es decir, una introducción que delimita lo que se va a narrar, tanto en su estilo argumentativo como en su anécdota.

En relación con su novela *Materia dispuesta*, Juan Villoro escribe que “el desenlace es un rito de paso, un tránsito hacia otra edad del personaje, sin que sepamos muy bien cuál es” (57). En esta misma línea, se puede decir que tanto la novela de Boulosa como la de Fadanelli terminan con *finales desplazados*, que están en otro lado, dice Piglia: la historia no se concluye ahí porque no termina de explicarse. Ni siquiera en Boulosa, por ejemplo, porque aunque acaba con la muerte de la niña, la novela comienza con la voz de este mismo personaje que quiere entender su muerte; es decir, no concluye nunca, por lo tanto el final no llega.

Lo que se tiene en estas narraciones es una anécdota que distrae de lo que realmente se dice. La novela corta —en su concisión y con la economía de sus medios— dirige al lector hacia puntos sugerentes que hay que desentrañar. De ahí que se pueda hablar de poesía y de textos elaborados como metáforas de fragmentos de vida. La lectura cuidadosa lleva a repensar los textos y a pronosticar distintos caminos de sentido; porque en los estrechos pasillos de la novela corta, no se debe confiar en lo que

se dice en la superficie. Contiene, en realidad, espacios elásticos que se repliegan y que, entre sus cualidades, está la de llevar al lector a terminar un texto preguntando: ¿cuál es, en verdad, la historia que se ha contado?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANDA LUNA, JAVIER. “Boullosa: la literatura es una aventura incómoda”. *La Jornada*. 24 jul 1989: 19.
- BEAUJOUR, MICHEL. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. París: Du Seuil, 1980.
- BOULLOSA, CARMEN. *Antes*. México: Vuelta, 1989.
- CLAVEL, ANA. “Ponerle la cola a la quimera. (Poética incierta de la novela corta)”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 61-9.
- DÁVILA, AMPARO. “El canto de las sirenas”. Fernando Burgos, edición. *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Castalia, 2004: 451-4.
- FADANELLI, GUILLERMO. *Educar a los topos*. México: Anagrama, 2006.
- FERNÁNDEZ PRIETO, CELIA. “La verdad de la autobiografía”. *Revista de Occidente* [Madrid] 154 (1994): 127-37.
- LEJEUNE, PHILLIPE. *Le pacte autobiographique*. París: Du Seuil, 1975.
- MAN, PAUL DE. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990.
- PIGLIA, RICARDO. “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”. Eduardo Becerra, edición. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de espuma, 2006: 187-205.
- PUJANTE SEGURA, CARMEN M. “La *nouvelle* y la novela corta, entre narratividad y brevedad: ¿la historia de una infidelidad?”. *Orillas. Rivista D'Ispanistica*, [Padua] 2 (2013): 1-28.

- RAMOS, LUIS ARTURO. “Notas largas para novelas cortas”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 37-48.
- REID, ANNA. “El discurso anticatólico en la narrativa de Carmen Boullosa”. *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del lenguaje, 28 (jul-dic 2003): 205-22.
- VILLORO, JUAN. “La novela corta: noticias desde la tierra de nadie”. Entrevista de Anadeli Bencomo. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 49-59.

SOLARES, ESCRITURA EN RESONANCIA: DE *EL ÁRBOL DEL DESEO* A *UN SUEÑO DE BERNARDO REYES*

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO
Universidad Veracruzana

El despliegue de la capacidad imaginativa y la expansión del estado onírico en la *poiesis* favorecen una literatura cuya trascendencia reside, no únicamente en sus temas ni tan sólo en los ordenamientos retóricos que los ponen en perspectiva para enriquecerlos, sino en algo mucho menos concreto, pero sin duda de mayor aspiración estética: la búsqueda de la forma. Es la búsqueda de la forma exacta para expresar tal o cual tema, para mostrar éste o aquél estilo, una u otra figura donde se halla el valor indecible de la escritura creativa. Dicha búsqueda se enfrenta constantemente con dos fronteras — acaso sean puntos ciegos de una circunferencia — que la palabra poética recorre para suministrarse nuevos sentidos: de un lado el género literario y del otro el estilo que habrá de adoptar su enunciación. La búsqueda es eterna, nunca debe darse por concluida: el estado poético es una gracia que se conserva a condición de permanecer ecuánime ante la tentación de darse por satisfecho. Buscar es preguntarse, poner en cuestión la realidad del mundo de la vida y con la transformación de ella fundar el mundo otro. No repetirlo, ni copiarlo ni apropiárselo. Inventarlo. Crearlo. Narrarlo. Escribirlo.

El camino está lleno de posibilidades, pero todas ellas son, al menos, laberínticas. Cómo lograr el recorrido perfecto experi-

mentando, a un tiempo, intensidad y expansión; cómo captar la curiosidad de los lectores sin que la emoción disminuya ni las acciones nos dejen de sorprender, cómo hacer mundo y multiplicar los modos de verlo sin abandonar el poder de decir y sin olvidar la existencia del otro; cómo reunir el tratamiento narrativo de los vicios, las debilidades y los defectos humanos más comunes con los anhelos espirituales más prístinos. Cómo transformar el dolor y el mal en caminatas ligeras dentro del laberinto. Estas preguntas son constantes en la narrativa de Solares y ensayan respuestas variadas en su forma, pero manteniendo elementos de poética claramente identificables por parte del lector.

Ignacio Solares (nacido el 15 de enero de 1945 en Ciudad Juárez, Chihuahua), construye una constelación narrativa en la que el camino hacia la libertad en plenitud es la búsqueda que guía la urdimbre de la trama que procura narrar, de variadas maneras, las acciones de los personajes, pero sobre todo, en la forma en que las acciones de unos afectan a los otros. En este relato es donde tiene lugar la expulsión de los deseos, la confesión de las culpas, la inacción del miedo y la invasión del mal. De allí que Solares distinga a la literatura y a la religión como los discursos simbólicos que se han atrevido a decir algo sobre este tema. El mal no es una cuestión metafísica, es algo vigente, algo real que cada vez más va cobrando autonomía. El mal existe aunque tratemos de esquivarlo; es una presencia que se toca y huele, que nos cuestiona y confronta. La literatura no esconde el mal, al contrario, le recuerda a los hombres que el suelo que pisan no es tan firme como parece, tampoco la luz del sol que nos ilumina alcanza a desaparecer esas sombras escondidas por todas partes: los demonios, internos y externos, salen a la luz apenas se tengan ojos para verlos. Probablemente sea por aspectos como estos que Solares encuentra en la escritura una condición terapéutica.

Solares ingresa a la narrativa mexicana con un volumen de ocho cuentos publicados, en 1975, bajo el título de *El hombre habitado*. Sin menospreciar la calidad de los otros relatos, es po-

sible afirmar — si se mira en retrospectiva este sistema literario — que dos de ellos destacan: “El hombre habitado” y “El grito y sus ecos”, pues constituyen las “composiciones” fundamentales a partir de las cuales vendrán generándose las “variaciones” ignacianas¹ en torno a uno de los temas caros a la literatura y a la religión: el mal; si considerando tal hubiera que decidir una línea semántica-discursiva, la balanza se inclinaría por la configuración de un sistema axiológico donde el mal debe asumirse: confesándolo, reconociéndolo, enfrentándolo. Para Solares, la literatura es como el sueño. Literatura e historia son sueños y son realidades, mas llega un momento en que la literatura se vuelve más real, por eso es que en ella se buscan las respuestas a las preguntas esenciales que marcan las diferentes etapas de la vida de un ser humano. Para Solares esos tiempos son la infancia y la adolescencia y para tratar esos grandes temas que muestran la condición humana en sus distintas aristas no hay mejor género literario que la novela, pero cuando además de urdir la trama se trata, como dije, de plantearse preguntas cuyas respuestas sólo se ensayan creando una realidad paralela, entonces la medida justa, el balance correcto para el asomo de la forma anhelada resulta ser la novela corta.

La novela corta no es un accidente en la escritura de Solares, es el resultado del trabajo constante con los mismos temas y los mismos personajes, es decir, personajes y temas que habitan la

¹ Buena parte de los estudios críticos sobre la obra de Solares optan por adjetivar de ignaciana y no solaresiana su producción literaria en atención y reconocimiento a la acertadísima lectura que Gonzalo Celorio propuso para *El sitio* (13). A partir de la denominación *summa ignaciana*, pero sobre todo de la fuerte presencia de la línea espiritual de san Ignacio de Loyola como elemento clave de poética en la configuración de los personajes protagonistas, es que se justifica esta determinación. El gran tema de la espiritualidad en la obra de Solares merece especial atención, pues implicaría el estudio de su obra artística, pero también el estudio de su obra crítica, esa escritura que no pocas veces dejamos al margen por temor a enfrentarnos al autor. Aquí hablaremos de variaciones ignacianas para referirnos a los cambios, combinatorias o transfiguraciones que los personajes, los temas y la forma adquieren al pasar de un texto a otro. Como puede notarse, la predicación no es inocente ni caprichosa; la expresión busca estar en comunión con las ideas y el pensamiento literario de Solares (Véase Celorio 13; Ríos 6; Cuevas 21 y ss. y Sánchez 20 y ss.).

obra única, la obra total en la que Solares empeña sus mejores y más lúcidas horas del día y de la noche. A la novela corta Solares llega desde el cuento o vuelve a ella desde la novela de largo aliento. Es la novela corta, por decirlo de alguna manera, el espacio poético donde se reúnen, sedimentados por el tiempo, los mayores aciertos artísticos y poéticos de una historia ya contada o de un personaje dispuesto a la confesión, a la expiación, a la muerte o a la locura. Hay una notable particularidad en las novelas cortas ignacianas y se relaciona con el ensayo de respuestas a preguntas que ni la historia ni el psicoanálisis, por ejemplo, han sabido responder a cabalidad; en ese intersticio, en esos huecos emergen las verdades ignacianas: hechas de verosimilitud y credibilidad; de imágenes y de sueños sostenidos por hilos que tienden puntos de unión con prácticas espirituales. Novelas como *El sitio* (1998) o *La invasión* (2005) podrían leerse como el concierto de novelas cortas y de cuentos, cuyo centro narrativo lo ocupa la configuración de un personaje del que se está construyendo su historia de vida, especialmente el tiempo que muestra las condiciones del viaje de la vida hacia la muerte. Por estas características discursivas, bien valdría la pena emparentar *La noche de Felipe Ángeles* (1991) y *Columbus* (1995) con el género de las novelas cortas, sobre todo con aquellas de filiación histórica, como es el caso de *Un sueño de Bernardo Reyes* (2014). En unas y en otras novelas, como en los cuentos, el género fantástico asoma discretamente la virtud y los dones que posee para alternar realidades paralelas y con ello, al menos, el atisbo de una posible resolución a los conflictos existenciales que depara la vida; resoluciones que se experimentan en esta vida o en el más allá que seguirán habitando los personajes ignacianos.

He hablado rápidamente de un sistema literario y de variaciones ignacianas sin mayor empacho, pero es menester detenerse un poco en ello. En principio y por honestidad crítica hay que decir que Ignacio Solares es un narrador virtuoso que logra construir tramas que atrapan la atención de sus lectores y ensanchan

en él la pasión por conocerse, por indagar sobre sí, en sí mismo, y desde este conocimiento los personajes viven la vida y avanzan hacia la muerte para trascenderla. Solares es autor de una obra cuya mayor característica es la unicidad; cada libro publicado se convierte en un nuevo giro de la espiral que nació con su primer volumen de cuentos. Obras de teatro, cuentos, novelas, ensayos, crónicas, reportajes, cartas, reseñas... todo está escrito con una prosa cuyo tempo narrativo se condensa tanto que a veces llega a confundirse con el ritmo poético de la lírica. De la brevedad que exige la condensación de la trama en la novela corta está hecha la alianza con el género dramático inserto en la narrativa de Solares. Esta dramaticidad no se halla únicamente en los monólogos sostenidos de los personajes o en los diálogos que hay entre ellos: se concentra en la composición misma de la obra, por eso es que en su ritmo se percibe cierta celeridad aun cuando los temas tratados sean tan íntimos como la confesión. Esta medida es característica palmaria no de la novela, sino de la novela corta ignaciana.

La lectura de Gonzalo Celorio sobre la novela *El sitio* sigue vigente, no sólo porque señala que Solares reúne allí a la mayoría de los personajes que ha configurado en sus narraciones anteriores, o por subrayar que sus líneas escriturales son extensiones de historias anteriores que encuentran allí su conclusión, sino sobre todo porque, tal vez sin proponérselo, encuentra la expresión adecuada para ese sistema literario que venía desplegándose de poco en poco. Se trata, como dice Celorio, de una *summa ignaciana* que “presenta irrevocable, extrovertida, descarnada por el estado límite al que la somete el escritor, la condición humana. Y esta exposición es para mí, el gran mérito de la novela” (13). Sigue Celorio: “El mayor homenaje de Ignacio Solares en esta obra, qué duda cabe, es a Ignacio Solares. Ahí están sus temas recurrentes: el psicoanálisis, la Revolución Mexicana, el alcohol, por supuesto, el insomnio, el espiritismo, el matrimonio. [...] Pero sobre todo están presentes sus obras anteriores, rehabilitadas, trascendidas, parodiadas” (13). Y sí, realmente *El sitio* es la más

grande variación ignaciana; en esta novela, la técnica narrativa del diálogo entre el narrador y su narratario alcanza ese nivel de virtuosismo que sólo volveremos a encontrar en las novelas cortas posteriores.

Al día de hoy, son cinco las novelas cortas publicadas por Ignacio Solares: *El árbol del deseo* (1980), *Serafín* (1985), *El espía del aire* (2001), *No hay tal lugar* (2003) y *Un sueño de Bernardo Reyes* (2014).² Se trata de cinco piezas clave en la composición total de la *summa ignaciana*. Leerlas en el orden de publicación es asistir a esas etapas de la vida que todo ser humano está destinado a experimentar: la infancia, la adolescencia, la juventud, la madurez y la despedida de este mundo. Por otro lado, sin embargo, resulta difícil leer estas novelas cortas sin leer, al mismo tiempo, las otras novelas e incluso los volúmenes de cuentos. Todo está imbricado. La escritura de una novela encuentra resonancia en la siguiente y la nueva apunta su mirada hacia atrás para entablar un diálogo sonoro con la anterior. La poética de Ignacio Solares revela una escritura en resonancia. No hay libro suyo al margen de su sistema literario: sus espacios, los personajes, los problemas humanos, los elementos históricos, los miedos, etcétera, reaparecen, transfigurados o transformados, en otros textos, por esto resulta difícil no renunciar a la lectura autónoma de una de esas novelas cortas (e incluso de la obra toda). La apertura al diálogo discursivo es una invasión en cualquier experiencia de lectura que se tenga con la obra de Solares. Con la certeza de que cada novela corta soporta un riguroso trabajo de análisis crítico, voy a trazar esas resonancias de las que hablo.

En *Puerta del cielo* (1976), su primera novela, el lector puede observar, con mayor énfasis que en el volumen de cuentos,

² En opinión de Renato Prada Oropeza, habría que considerar una novela corta más: *La fórmula del deseo* (sic), título inexistente en la narrativa de Solares. Es evidente que Prada (con)fundió en uno solo, dos títulos diferentes: *El árbol del deseo* y *La fórmula de la inmortalidad*, referida por él como *La fórmula del deseo* (véase *Constelación* 25).

los contrapuntos del tenor temático: lo sagrado y lo profano. Al protagonista, Juan, se le aparece la Virgen para consolarlo en los momentos en que la muerte de su padre le debilita el ánimo. Juan termina casado con Olga, la prostituta con quien se inicia sexualmente en el prostíbulo propiedad de la madre de la joven y en donde se había empleado como portero.

En 1979 Solares publica un libro provocador: *Delirium tremens*, que empezó siendo un reportaje novelado de indiscutible calidad literaria hasta constituirse, a lo largo de las reescrituras, en una excelente novela que mantiene los relatos testimoniales. Si se permite la comparación, diríamos que el narrador es una especie de etnólogo que presenta la narración de una investigación de campo.

Anónimo (1979) es la primera variación ignaciana que el lector descubre. La imagen de Gregorio Samsa en la *Metamorfosis* nos viene a la mente apenas hemos leído el íncipit de esta novela, cuya trama incluye dos historias contadas de modo paralelo, pero que pueden distinguirse gracias al benévolo cambio de tipografía: el discurso en bastardillas es el diario del personaje del cuento “El hombre habitado”, Rubén Rentería, y el discurso en redondas es asumido por Raúl Estrada. Un tercer nombre resulta de la transmigración del alma de uno al cuerpo del otro: al finalizar la novela empieza a vivir Raúl Rentería.

Durante la lectura de la primera novela corta de Ignacio Solares, *El árbol del deseo*, sucede algo parecido: el lector que experimenta la sensación de estar leyendo por segunda vez una serie de acontecimientos relacionados con dos niños, no se equivoca porque Cristy y su hermanito Joaquín reaparecen para rehacer el final del cuento “El grito y sus ecos”. Por supuesto que la palabra sensación no es azarosa, dado que no se lee lo mismo, es sólo eso: una sensación, pues lo que en el cuento se presenta como realidad, en la novela se confunde hasta parecer un sueño. Al no contar con el apoyo de un sacerdote que les negó refugiarse en una de las bancas de la iglesia, los niños pasan la noche con dos

mendigos: Jesús y Angustias, dos seres abyectos. Casi al final de la novela, el padre alcanza a sus hijos en una estación del ferrocarril, lugar al que llegaron después de haber visto cómo el anciano Jesús le entierra un cuchillo a Angustias.

Por supuesto que no todo es del mismo color en la narrativa de Solares: en *La fórmula de la inmortalidad* (1982) la cultura hindú se manifiesta con plenitud: la muerte no existe, apenas es el paso de una habitación a otra más amplia. El aquí y el allá no señalan un abismo, al contrario, indican el puente o la puerta a la eternidad. En esta novela el autor implícito articula el mundo narrado a partir de algunas experiencias parapsicológicas de los personajes. Si a nivel semántico el paso de una realidad a otra implica una crisis, el *viaje* se manifiesta como su posible solución, principalmente para intentar resolver los problemas derivados por la incomprensión de los adultos para con los niños; eso que vimos claramente en *El árbol del deseo* regresa en *Serafín*, segunda novela corta de nuestro autor. Si bien esta novela breve plantea una preocupación marcadamente social (el abandono de la provincia para buscar en la ciudad mejores condiciones de vida, o al menos, escapar de las ya insostenibles), no deja de incluir algunos elementos fantásticos nada desconocidos para el lector: cuando Serafín viaja hacia el Distrito Federal en busca de su padre, conoce en el autobús a un viejo decrepito que lo lleva a pasar la noche al cuarto donde vive; para el lector que actualiza las estrategias intertextuales, este anciano no es otro que Jesús, personaje de *El árbol del deseo*. Además, la historia es asumida por un narrador testigo, cuyo acto de enunciación está permeado por un diálogo parapsicológico entre Serafín y su madre, lo cual nos recuerda a los personajes de *La fórmula de la inmortalidad*.

Con la lectura de *Casas de encantamiento* (1987) regresamos a las historias paralelas y a las reencarnaciones, pero fundamentalmente, me parece, tocamos ya el “remedio” para enfrentar los demonios con los ángeles que cohabitan en todo ser humano: la escritura. El narrador explícito, Edgardo, nos transmite la in-

formación mediante la configuración de un narratario llamado “profesor”, cuya presencia sólo se infiere a raíz de las interpelaciones que el narrador le dirige. Este diálogo entre Edgardo y el profesor tiene como núcleo narrativo la vida de Javier Lezama en tanto se relaciona con la de Luis Enrique Bautista. Por el diálogo entre Edgardo y el profesor sabemos que Javier Lezama realiza un trabajo de (re)escritura a partir de unos escritos dejados por Luis Enrique Bautista, quien se suicidó tirándose de un edificio al creer que no podría sobrevivir a la tragedia que viviría al lado de su familia. Y es que en una visión, Bautista tuvo conocimiento de una tragedia que sucedería en 1985 en el Distrito Federal. La información que recibimos está contenida en los apuntes de Javier que lee Edgardo y que contienen la crónica dejada a medias por Bautista. *Casas de encantamiento* contiene una historia que lleva a otra, cuyo narrador da lugar a otro provocando un cruzamiento infinito de discursos.

El continuo ignaciano nos asombra cada vez más: “La mesita del fondo” y “La ciudad” contenidos en *El hombre habitado* son recuperados en *Casas de encantamiento*: Javier observa, desde una mesa del fondo de un café, la ciudad que trata de describir en el libro del que será coautor junto con Bautista, a quien le es atribuida la autoría del cuento “La ciudad”.

El centro temático de orden político y social delineado en *Serafín* se enfatiza en *El gran elector* (1993). En el nivel textual, se trata del informe emitido por el secretario (Domínguez) al Señor Presidente en el momento en que este personaje arquetípico sufre una crisis en uno de los salones de Palacio Nacional, provocada por su envejecimiento y decadencia, además del reconocimiento de la necesidad de nuevas elecciones. A causa de esta preocupación, (re)aparece un tercer personaje: don Cipriano, quien por varios indicios nos recuerda a Francisco I. Madero y que hasta la página 106, tres antes de la final de la novela, confirmamos como el fantasma de Francisco I. Madero, quien simboliza el reclamo democrático de toda una nación. El lector asiste a un fenómeno

de configuración de hechos y de personajes históricos refigurados bajo la narración de imágenes ficticias o fácticas vueltas acontecimientos, es decir, haciendo que ocurran como por vez primera. Ejemplos tales son la revuelta vasconcelista de 1929 y la henriquista de 1952, la matanza de 1968 y la de 1971 o el fraude electoral de 1988. *El gran elector* es, en el nivel intertextual, el resultado de una paráfrasis de “El gran inquisidor”, capítulo V (“Pro y contra”) de *Los hermanos Karamazov* de Fedor M. Dostoievski. En este texto emerge con claridad uno de los principales recursos estilísticos de la literatura de Solares: doce preguntas planteadas por el Secretario son la base de la redacción del informe del Presidente. Y también son los enunciados interrogativos los que encontramos en *Casas de encantamiento*: “Hay un total de once preguntas hipotéticas en las primeras tres páginas. Su función no es iluminar la narrativa ni guiarnos, sino sumergirnos en la incertidumbre de la novela y aumentar el suspenso y la ansiedad del lector” (González 116). Preguntas planteadas por el narrador o las voces narrativas, que si bien no se enuncian de modo explícito en los textos, sí es posible inferirlas. Inferencia pertinente y no con tendencias a una lectura “en clave”.

La imbricación de historias paralelas como las de *Anónimo*, regresa en *Nen, la inútil* (1994), pero ahora no se unen en un punto, sino que se trenzan con una tercera: en la primera el narrador omnisciente presenta a Nencihuatl, una joven indígena, cuyos dotes como clarividente la colocan en un sitio privilegiado en su comunidad; esta novela nos hace viajar a los tiempos de la Conquista al incluir a un personaje histórico: Moctezuma, cuya característica es la superstición. En la segunda historia, el narrador toma como eje focal a Felipe, el conquistador español que se enamora de Nen, a quien mata con su casco; la consecuencia de este acto accidental es el enloquecimiento de Felipe, quien termina muerto por sí mismo al tratar de escapar. La tercera historia se centra en las supersticiones de Moctezuma, quien recurre al reino de los muertos para consultarles cómo podría alejar de la gran Te-

nochtitlán a los conquistadores. Además, las bastardillas, como en *Anónimo*, son fundamentales: aquí indican la presencia de un *intertexto* narrado por Juan y Felipe para ubicarnos en el presente de la narración que se refiere a una parte de la vida de Nen.

Un nuevo *dossier* es publicado en 1995 por Solares, bajo el título *Muérete y sabrás*. Decimos que es un *dossier* por dos razones fundamentales: en primer lugar, se trata de un volumen de dieciséis cuentos que giran en torno a las experiencias paranormales de personajes que el lector ya ha conocido en los relatos anteriores; con este criterio temático Solares incluye, sin modificaciones, dos cuentos de *El hombre habitado*: “La ciudad” y “La mesita del fondo”; en segundo lugar, nos encontramos con “El sitio”, cuento que habrá de *ensancharse* para dar lugar a la novela *El sitio*.

En 1997 el Fondo de Cultura Económica publica *Los mártires y otras historias* donde se reeditan dos novelas cortas de Solares: *El árbol del deseo* y *Serafín* y se agrega la narración que da título al volumen. Las tres narraciones son protagonizadas por niños desatendidos por sus padres (ya lo vimos en dos de ellas). *Los mártires* tiene como tiempo histórico la Cristiada, guerra que deja en la peor de las incertidumbres a un jovencito que debe enfrentar la vida solo y al mismo tiempo con la sombra de su padre. Son la reescritura y lo fantástico los dos elementos que dan unidad a las tres narraciones.

Con este grupo de novelas y cuentos, dialoga también la serie de novelas históricas escritas por Solares y que, como anuncié, contenían ya el germen poético de su más reciente publicación: *Un sueño de Bernardo Reyes*. En un estudio anterior,³ abordé tres novelas históricas y propuse leerlas como trilogía, la cual estaría integrada por *Madero, el otro* (1989), *La noche de Felipe Ángeles* (1991) y *Columbus* (1995), tres novelas que desde el título

³ Véase Norma Angélica Cuevas Velasco. *Una propuesta de trilogía en la novelística de Ignacio Solares*. México: Universidad de Guanajuato, 2004.

ofrecen indicios de la *intención textual* que emerge en la *praxis estética*: reformular los acontecimientos del periodo histórico de la Revolución mexicana a partir de la configuración de tres categorías: la actorialización (“el otro”), la temporalización (“la noche”) y la espacialización (“Columbus”), con la intencionalidad de construir una metáfora de la condición humana a través del acto volitivo que significa la expiación de las culpas, ese acto de confesión a que se someten los personajes ignacianos.

Así como en *Nen, la inútil*, la literatura de Solares nos devolvía a los tiempos de la Conquista de México, el título de *Columbus* (novela publicada inmediatamente después de *Nen, la inútil*) abre en el lector algunas expectativas como la de leer una ficcionalización sobre la llegada de Cristóbal Colón a América. Nada de eso hay; acaso el equívoco. Colón inicia un viaje con la seguridad de llegar más rápido a las Indias, pero se confunde y llega a América; las huestes villistas quieren invadir a los Estados Unidos y para comenzar atacan una de sus poblaciones, pero también se equivocan: “Por desgracia, como estaba tan oscuro la noche que entramos en Columbus, confundimos los establos con los dormitorios de la guarnición y matamos un montón de caballos en lugar de soldados, lo que les permitió organizar la contraofensiva” (*Columbus* 172).

Como se aprecia en esta cita, es la Revolución mexicana el periodo histórico que regresa. La novela abre con la narración que Luis Treviño hace de la ocupación del estado de Veracruz, México, por los marines norteamericanos. Después de esta descripción, Treviño comienza a enumerar una larga serie de abusos cometidos por los gringos contra los mexicanos: convertir a Ciudad Juárez en un gran burdel, dar baños profilácticos a los “mojados” e incluso prenderles fuego, reconocer el gobierno de Venustiano Carranza, etcétera.

La narración de la vida de Luis Treviño —construida por él mismo— está en estrecha relación con la participación de Francisco I. Madero y de Pancho Villa en el movimiento revolucio-

nario; narración complementada con la inserción de discursos periodísticos e históricos que él ha recortado y a los cuales da lectura cuando le relata a un fantasmal periodista la historia de la Revolución mexicana, incluyendo en su narración tanto los periodos en que fue un simple observador, como en los que tuvo una participación directa. Y es que en los deseos de Luis estaba el ser periodista para escribir sus memorias, pero no lo logra porque entre la borrachera y el dolor de los recuerdos se empantana su escritura.

La lectura y la escritura son actividades que humanizan a los personajes concebidos por Ignacio Solares: Francisco I. Madero se asume como un médium escribiente, cuyo deber es, entre otros, redactar *La sucesión presidencial*; Felipe Ángeles, además de las lecturas compartidas con Madero, regresa constantemente a las páginas de *Los evangelios*, *Los miserables* y *El Quijote*; Luis Treviño, narrador autodiegético de *Columbus*, lee con agrado cualquier libro que caiga en sus manos, incluso aquellos textos que, con seguridad, le hubieran prohibido en el seminario.

A Luis Treviño lo atormentan dos grandes derrotas: por un lado está, el intento fallido de iniciarse sexualmente con una prostituta antes de estar con Obdulia, la mujer que será su compañera y quien lo superará en el manejo de las bestias y las armas; y, por otro, el ataque a Columbus. Ambos acontecimientos lo marcan tan fuertemente que sólo vive para contarlos una y otra vez hasta expulsar el sentimiento de culpa que lo invade. Todo en *Columbus* conduce al regreso, a la recuperación del pasado, al encuentro con los miedos y los temores que obligan al protagonista al recogimiento espiritual.

Las obras de Solares en cuya composición el viaje resulta ser el elemento fundamental son: *El árbol del deseo*, *Serafín*, *La noche de Ángeles*, *El espía del aire*, *No hay tal lugar* y “La instrucción”, incluido en *La instrucción y otros cuentos* (2007). Asociados al viaje, la muerte, la escritura-lectura, los espíritus, la transmigración, los estados de inconciencia, lo místico, el cristia-

nismo son temas con los cuales Ignacio Solares desarrolla la urdimbre de una escritura a un tiempo concisa y sugerente derivada de la suma combinatoria de dos vertientes creativas que hacen difícil su clasificación en función de un solo género literario: por un lado está la apropiación histórica de personajes o eventos y, por otro, los ambientes fantásticos o los viajes imaginarios que suceden sólo en la mente de los personajes. Tema o motivo, el viaje adquiere múltiples variaciones. Quizá el viaje más importante sea el de la vida hacia la muerte, pero también el de regreso a casa, o aquel que se hace para recuperar el amor que pervive en la nostalgia. Es el caso de *El espía del aire* (2001), novela corta integrada por diez breves capítulos en los cuales se nos presenta el viaje de ida y vuelta hacia un lugar y un tiempo alejados de las leyes que gobiernan el mundo real. Es ésta una novela corta del género fantástico que guarda estrechos vínculos con el estilo autobiográfico y el reportaje; hibridez que hace más compleja su composición. *El espía del aire* es ante todo una historia de amor que busca el modo de inmortalizar esa sublime experiencia, pero eso únicamente será posible si se escribe. He aquí la dificultad que enfrenta el protagonista: cómo escribir esa historia que sucedió veinte años atrás. No es lo mismo narrar una historia de amor que escribir reportajes.

Nuevamente la trama bien construida es complementada por el propio sistema ignaciano. Sería conveniente revalorar aquí la novela *Casas de encantamiento*, pues en la suma de ambas novelas se hallan expresadas las ideas literarias de Solares. Muy posiblemente sea ésta la razón por la que *El espía* no se perciba como la gran novela corta que alcanza Solares a escribir en su siguiente entrega: *No hay tal lugar* (2003). Convendría, sobre todo la lectura en paralelo de *Casas de encantamiento* y *El espía del aire*, porque esta última es la intensificación de un motivo insinuado en aquella otra: se trata de instaurar un mundo, mediante un salto temporal hacia el pasado por medio de la escritura, para poder encontrarse con la mujer de quien está enamorado. La es-

critura invoca esa historia de amor y hace posible la existencia de otra realidad.

No es, en la narrativa ignaciana, la muerte algo espantoso o terrible; sí aparecen seres fantasmales, pero no para nutrir un ambiente de zozobra; se trata más bien de espíritus dispuestos al reencuentro consigo mismos, con su familia, o con su ser amado; personajes afanosos, obsesivos, diligentes y ansiosos que el lector conoce en el momento de mayor crisis: cercanos al final de sus días, estos viajeros, reales o imaginarios, están en el umbral del tiempo sin tiempo, del tiempo que no es sino el del arribo de la muerte. Con frecuencia, durante su agonía, los actores protagónicos son invadidos por la pesada ansiedad que provoca el fracaso de los ideales, por la permanencia de extraños temores o culpas, por la aparición de nuevas fragilidades emocionales o por que caen bajo el dominio de alguna enfermedad terminal. Sea cual fuere la razón de la última crisis, en las narraciones de Solares cualquiera de esos motivos da pie al inicio de la travesía: hay una encomienda y el personaje central debe sortear algunos obstáculos hasta cumplirla. Así acontece en *No hay tal lugar*.

Narrada en tercera persona con intervenciones actorales a manera de testimonio, esta breve novela se integra por textos de desigual extensión que se separan por una sencilla viñeta en forma de asterisco. La evidente fragmentación obedece tanto a un ágil movimiento de perspectiva narrativa adoptada por el narrador heterodiegético (unas veces centrada en Lucas y otras, en alguno de los otros personajes) como a una lograda intención de poner en equilibrio el tono reflexivo del discurso, que tiene por tema la comprensión de la muerte como parte de la vida misma, y el relato del viaje que se está llevando a cabo. Es el carácter demiúrgico de la narración el elemento responsable de la proyección de los códigos ideológicos que enmarcan el tema sobre el que conversan todos los personajes, con excepción del superior de la Compañía de jesuitas a la que pertenece nuestro viajero.

Esta novela, de brevedad poética e intensa reflexión narrativa —reconocible para quienes ya teníamos leída *La noche de Felipe Ángeles*—, constata el interés de Solares por la vocación religiosa y la indagación interior que hace viajar a sus personajes a través de las aguas de su propio ser. En el cronotopo del viaje de la vida a la muerte, los personajes enfrentan los miedos que los acompañan, esos miedos de los que están hechos, como una forma de conocer y reconocer su auténtica condición humana. Los personajes, pero también el lector es invitado a este viaje inmenso que abre la literatura: nadie, en plenitud de la vida, se atreve a mirar el correr de esas aguas; nadie navega por ellas con los ojos bien abiertos; para sumergirse en esas abismales aguas se espera la llegada de la muerte y aun allí, en ese umbral, cabe la esperanza de la gracia.

Antes o en lugar de la muerte está el estado de inconsciencia provocado por el alcohol, por el sol intenso, por el duermevela. Está también la locura; estado mental al que llegan los hombres más disciplinados, cabales y leales a sus superiores: Felipe Ángeles y Bernardo Reyes son ejemplos de esto. Ambos militares, respetables y admirables; coherentes con su ideología y sus ideales, pero en el fondo y por principio quijotescos. Bernardo Reyes opta por su lealtad a Porfirio Díaz y renuncia a luchar por la presidencia de México, un país que se habría ahorrado varias guerras si un hombre como él hubiera dirigido su destino político, según su recurrente y premonitorio sueño.

Si leemos desde su primer libro de cuentos hasta su más reciente novela corta *Un sueño de Bernardo Reyes*, no será difícil probar que Solares ha sabido pagar con creces cada préstamo, cada influencia literaria o apropiación fáctica al grado tal que la deuda no es más que consigo mismo. Solares es un autor-escritor que no niega (re)leerse y que lejos de incomodarse por obtener un producto distinto al planificado, decide escribir para corregir —sin concesiones ni caprichos— aquellos detalles susceptibles de modificación; me atrevo a decir que se lee y se reescribe para

recuperar a la perfección ese finito número de sueños que todo ser humano tiene, y los suyos — así lo reconoce — se resuelven en la escritura literaria, como si fuera él uno de sus personajes que sólo en la escritura halla su plena realización, su mejor forma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CELORIO, GONZALO. “Una *summa ignaciana*”. *La jornada semanal* [México, D.F.] 22 nov 1998: 13.
- CUEVAS VELASCO, NORMA ANGÉLICA. *Una propuesta de trilogía en la novelística de Ignacio Solares*. México: Universidad de Guanajuato, 2004.
- GONZÁLEZ, ALFONSO. *Voces de la posmodernidad; seis narradores mexicanos contemporáneos*. México: UNAM, 1998.
- PRADA OROPEZA, RENATO. “¿El infierno es el otro? Anónimo de Ignacio Solares”. *Los sentidos del símbolo II*. México: Lupus Inquisitor-Universidad Iberoamericana, 1998: 103-20.
- _____. *La constelación narrativa de Ignacio Solares*. México: EÓN-BUAP, 2003.
- RÍOS, JUAN. “Las tentaciones de (San)Ignacio”. *La jornada semanal* [México, D.F.] 21 mar 1999: 6.
- SÁNCHEZ AGUILAR, ALEJANDRA. *Escrituras y espacios de la reflexión y el pensamiento literario moderno. Una revisión sobre la expresión escritural de Ignacio Solares*. Tesis de doctorado. México: UAM-Iztapalapa, 2013.
- SOL TLACHI, CARLOMAGNO y NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO. “El viaje de la vida a la muerte en *No hay tal lugar* de Ignacio Solares”. *La nueva literatura hispánica*. Valladolid: Universidad de Castalia, I, 13 (2009): 227-44.
- SOLARES, IGNACIO. *El hombre habitado*. México: Samo, 1975.
- _____. *Puerta del cielo*. México: Grijalbo, 1976.
- _____. *Anónimo*. México: SEP, 1979.

- SOLARES, IGNACIO. *El árbol del deseo*. México: Compañía general de ediciones, 1980.
- _____. *La fórmula de la inmortalidad*. México: Compañía general de ediciones, 1982.
- _____. *Serafín*. México: Diana, 1985.
- _____. *Casas de encantamiento*. México: Plaza & Janés, 1987.
- _____. *Madero, el otro*. México: Joaquín Mortiz, 1989.
- _____. *La noche de Ángeles*. México: Diana, 1991.
- _____. *Delirium tremens: Un libro fundamental en la cura y comprensión del alcoholismo*. México: Planeta, 1992.
- _____. *Nen, la inútil*. México: Alfaguara, 1994.
- _____. *Muérete y sabrás*. México: Joaquín Mortiz, 1995.
- _____. *Columbus*. México: Alfaguara, 1995.
- _____. *Los mártires y otras historias*. México: FCE, 1995.
- _____. *El sitio*. México: Alfaguara, 1998.
- _____. *El espía del aire*. México: Alfaguara, 2001.
- _____. *No hay tal lugar*. México: Alfaguara, 2003.
- _____. *La invasión*. México: Alfaguara, 2005.
- _____. *Un sueño de Bernardo Reyes*. México: Alfaguara, 2014.

EL PADRE AMARO: DE LA PÁGINA A LA PANTALLA Y VICEVERSA

STEFANO TEDESCHI
La Sapienza–Università di Roma

A lo largo de todo el siglo xx la relación, siempre fascinante y problemática, entre literatura y cine se ha ido alimentando muy a menudo de las novelas cortas, un género que parece acomodarse perfectamente a la transposición intermedial, ya que su brevedad y concentración de motivos y temas favorece la labor de los guionistas y de los directores, y permite un diálogo quizá más fecundo entre las dos formas artísticas. Muchas han sido las novelas breves llevadas a la pantalla; más raros son los casos de novelas cortas nacidas de películas, y casi nunca se ha dado una novela breve originada de una película, que a su vez se haya inspirado en otra obra literaria. Éste el caso que me propongo analizar en las páginas siguientes.

Un conjunto discursivo formado por tres relatos estrictamente interrelacionados: la novela del autor portugués Eça de Queiroz, *O crime do Padre Amaro*, que tuvo tres ediciones entre 1875 y 1880, la película mexicana *El crimen del padre Amaro*, estrenada en 2002, del director Carlos Carrera, con guión de Felipe Cazals y Vicente Leñero, y la novela corta, titulada *El padre Amaro*, publicada por el mismo Leñero en 2003.

Quisiera reflexionar en mi estudio sobre el itinerario que lleva al escritor mexicano a producir una novela corta que es el

resultado de una reescritura de un guión, producido a raíz de una transposición de una famosa novela decimonónica: ¿por qué Leñero quiere devolver esta reescritura a su dimensión originaria de texto escrito? Nos encontramos frente a una operación cultural bastante inusual, y por esto se necesita un análisis previo de los dos hipotextos, que contribuyen de manera fundacional a la creación del conjunto que me interesa.

EL HIPOTEXTO 1: LA NOVELA DE EÇA DE QUEIROZ

La novela *O crime do Padre Amaro* está considerada como una de las obras más relevantes del escritor portugués y, en general, como uno de los textos más significativos del naturalismo europeo, fruto de la influencia de la cultura francesa en Portugal, expresada de manera clarísima por las conferencias que el mismo Eça impartió en Lisboa en 1871,¹ donde expuso su adhesión a las teorías más en boga por entonces. La novela pasó por un complicado proceso de elaboración; tanto es así que la crítica considera que nos encontramos en realidad casi frente a tres novelas diferentes, más que a tres versiones de una misma obra, dados los grandes cambios aportados por el autor a las ediciones publicadas en 1875, 1876 y 1880. Se pueden resumir los cambios principales con las palabras de María Luisa Nunes, y concentrarlos en la figura del protagonista:

Um exame das mudanças que o carácter de Amaro sofre entre 1875 e 1880 mostra a principal diferença entre as três versões do romance. Nas duas primeiras versões Amaro chega a Leiria sexualmente inexperiente e todo entregue à ideia de cumprir os ideais da sua profissão (1875-1876), enquanto que na terceira chega a Leiria depois de ter tido relações com uma pastora, Joana Vaqueira, em Feirão

¹ La relevancia de estas conferencias y el contenido de las mismas han sido abordadas por Coleman (34-40).

(1880). Nesta versão o jovem padre é já um tanto cínico a respeito do seu papel de sacerdote, sobretudo quando contempla os benefícios materiais que lhe estão inerentes (1880). Amaro é consideravelmente mais decisivo acerca dos seus objectivos sexuais (1880) enquanto antes (1875, 1876) é impelido pelos acontecimentos. Os aspectos negativos do carácter de Amaro atingem o máximo do seu desenvolvimento quando acalenta numerosas fantasias de vingança (1880). A diferença mais marcada entre o Amaro das primeiras versões e o Amaro da versão final está na resolução sobre o destino do filho. A acção, não premeditada, de matar a criança é ditada por um terror animal e instintivo em 1875 e 1876, em oposição ao seu calmo raciocínio sobre que destino se deverá dar à criança em 1880. [...] As distinções mais importantes entre as três versões consistem num maior anticlericalismo (1880), na crítica social, nas cenas adicionais, na maior elaboração das personagens e algumas inovações que nelas aparecem (26-8). [Un examen de los cambios que el carácter de Amaro sufre entre 1875 y 1880 muestra la principal diferencia entre las tres versiones de la novela. En las primeras dos versiones Amaro llega a Leiria sexualmente inexperto y entregado por completo a la idea de cumplir los ideales de su profesión (1875-1876), mientras que en la tercera llega a Leiria después de haber tenido relaciones con una pastora, Joana Vaqueira, en Feirão (1880). En esta versión el joven cura ya es un tanto cínico respecto a su papel de sacerdote, sobre todo cuando contempla los beneficios materiales que le son inherentes (1880). Amaro es considerablemente más determinado acerca de sus objetivos sexuales (1880) mientras que antes (1875, 1876) era impulsado por los acontecimientos. Los aspectos negativos del carácter de Amaro alcanzan su máximo desarrollo cuando acaricia numerosas fantasías de venganza (1880). La diferencia más marcada entre el Amaro de las primeras versiones y el Amaro de la versión final está en la decisión acerca del destino del hijo. La acción, no premeditada, de matar al niño es dictada por un terror animal e instintivo en 1875 y 1876, lo cual se opone a su tranquilo razonamiento sobre qué destino se deberá dar al niño en 1880 [...] Las diferencias más importantes entre las tres versiones se encuentran en el mayor anticlericalismo (1880), en la crítica social, en las escenas adicionales, en la mayor elaboración de los personajes y en algunas innovaciones que en ellos aparecen (Traducción de Rodolfo Mata)].

A pesar de las declaraciones teóricas y de las reiteradas apreciaciones por parte de Eça de Queiroz de la poética naturalista, sus novelas, y en especial *O crime do Padre Amaro*, están muy lejos del realismo casi documental de los autores franceses. Sin llegar a ser novela de tesis, *O crime* presenta una construcción donde la voluntad de denuncia social del autor condiciona de manera sustancial la estructura de la narración y la presentación de los personajes.

En efecto, la técnica de la autopresentación de los personajes, muy utilizada por Eça, y que en teoría tendría que difuminar la presencia del autor, se acompaña en las páginas de la novela de la práctica de otros procedimientos narrativos y estrategias retóricas que funcionan como contrapeso y asumen al final mayor importancia respecto de las afirmaciones teóricas.

Resulta evidente que los temas centrales de la novela influyen sobre esta inclinación: la crítica al celibato, a la venalidad y a la corrupción del clero se acompaña de una visión muy severa del ambiente provinciano y limitado de Leiria, el pueblo donde se desarrolla la narración, que en el proyecto del autor representaría la sociedad portuguesa en su conjunto. Para reproducir este ambiente, Eça de Queiroz no se vale tanto de descripciones neutras y distanciadas, sino más bien recurre a la caricatura y a una fuerte dosis de ironía, como apunta nuevamente María Luisa Nunes:

As caricaturas de Eça não têm a pretensão de observar estritamente os factos. São uma ampliação óbvia, para lá dos limites da “realidade”. A função delas é cômica. [...] Ridículos como são, Dias, Josefa Dias, D. Maria da Assunção, as Gansosos, assim como Artur Couceiro e muitos outros, parecem possíveis na pequena cidade de Leiria dominada pela Sé, dentro do mundo do romance. Como as caricaturas de Dickens, as de Eça têm nelas o sopro da vida. [...] Tem-se afirmado que nas obras de Eça de Queirós o realismo e a ironia são inseparáveis (182-5). [Las caricaturas de Eça no tienen la pretensión de observar estrictamente los hechos. Son una ampliación obvia, más allá de los límites de la “realidad”. Su función es cômica [...] Ridículos como son, Dias, Josefa Dias, D. Maria da Assunção, las Gansosos, así como Artur Couceiro y muchos otros,

parecen posibles en la pequeña ciudad de Leiria dominada por la parroquia, dentro del mundo de la novela. Como las caricaturas de Dickens, las de Eça tienen el soplo de la vida [...] Se ha afirmado que en las obras de Eça de Queirós el realismo y la ironía son inseparables (Traducción de Rodolfo Mata)].

Sin embargo, la tendencia a una exacerbación en la descripción de la realidad no tiene consecuencias sólo a nivel de la presentación del ambiente y de los personajes, sino que condiciona el desarrollo de la narración; de manera especial en lo que se refiere al hecho que da título a la novela: en las dos primeras versiones es el mismo Amaro que perpetra el infanticidio, mientras que en la tercera esto ocurre por una intermediaria, que en todo caso el mismo padre Amaro busca para librarse del recién nacido.² En realidad, como advirtieron los primeros lectores, este desenlace parece más bien un anacronismo en el Portugal del siglo XIX, donde pululaban hijos e hijas de los curas, pero se entiende dentro de la voluntad de denuncia de Eça. El traslado de la responsabilidad directa del hecho señala aquella variante más general entre las primeras versiones y la última, ya señalada. Un cambio cuyas consecuencias más relevantes han sido explicadas por Alexander Coleman:

If *The Sin of Father Amaro* were nothing but a drama of illicit passions carried out in the foreground, accompanied by vaguely filled in sketches of a stable societal structure, the work would hardly have gained the length of a long short story or a novella. But the third version is one of considerable length, and there are good reasons for this inordinate expansion. The greater length is not due to an inner expansion of the emotional realms within the characters; if anything, there is something of a diminution of impulse in both Amaro and Amélia in the third version. The expansion of the work is probably due to a change in Eça's view of the relation between self and society. The new concept of this revision is based upon the

² El análisis detallado de los cambios que ocurren en las diferentes escenas del infanticidio se encuentra en el libro de Coleman (106-11).

fact that the actions of the characters are much less impulsive and personal, much more reflective of the objective, collective direction of the society at large. This third *Amaro* is a frieze, a panorama of Portuguese society in the provinces (135). [Si *El crimen del padre Amaro* no fuera más que un drama de pasiones ilícitas presentado en un primer plano, acompañado por un relleno impreciso de esbozos de una estructura social estable, la obra habría ganado difícilmente la longitud de un cuento largo o una novella. Pero la tercera versión es de considerable extensión, y hay buenas razones para esta desmedida expansión. La mayor longitud no se debe a una expansión interna de los aspectos emocionales de los personajes; en todo caso en la tercera versión hay una cierta disminución del impulso en *Amaro* y *Amelia*. La expansión de la obra se debe probablemente a un cambio en el punto de vista de Eça frente a la relación entre el yo y la sociedad. El nuevo concepto de esta revisión parte del hecho de que las acciones de los personajes son mucho menos impulsivas y personales, reflejan mucho más la realidad objetiva, en general reflejan la dirección colectiva de la sociedad. Esta tercera *Amaro* es un friso, un panorama de la sociedad portuguesa en las provincias].

Si éstas son las características más relevantes del texto de Eça de Queiroz, a partir de este breve esbozo será posible apreciar la estrategia llevada a cabo por Felipe Cazals, Vicente Leñero y el director Carlos Carrera para construir la versión cinematográfica de la novela.

EL HIPOTEXTO 2: EL GUIÓN Y LA PELÍCULA

El mismo Leñero explica claramente el objetivo de la labor de adaptación del texto original: “El proyecto se aplazó varios años luego de que Ripstein encargó a quien esto escribe la elaboración de un guión cinematográfico sobre *Amaro*. Se trataba de eso: de conservar el nudo central de la historia y de encontrar equivalencias mexicanas a la galería de personajes y al complejo nudo de situaciones que llenan las quinientas páginas de la novela de Eça de Queiroz” (12). En estas líneas el escritor mexicano plantea los

dos problemas básicos que se le presentaban a la hora de emprender su trabajo: la necesaria reducción del material narrativo y el desplazamiento, espacial y temporal, de la acción de la novela al México contemporáneo. La ambientación mexicana se pone en relieve desde las primeras escenas del filme: el asalto nocturno del camión, con el robo consiguiente, es un episodio añadido respecto a la novela y consigue encauzar la trama de la película hacia una situación mucho más dramática y tensa desde los primeros momentos. Sin embargo, esta primera escena revela también que la operación de simplificación se acompaña de un paralelo ejercicio de adición de elementos nuevos, pero lo que se añade es, quizá, más interesante que lo que se va quitando.

En efecto, la disminución del número de los personajes, la eliminación de algunos episodios secundarios, así como, de manera general, una mayor linealidad en el desarrollo de la trama no merman la esencia de la historia original, mientras que las nuevas inserciones consiguen incrementar el abanico de temas e ideas que propone la película. Nos encontramos así frente a lo que André Bazin definió, en un estudio ya clásico, como “la multiplicación de la novela por la película”.

En ambos textos, el literario y el fílmico, en el centro de la narración se encuentra el personaje del joven padre Amaro, rodeado por un mundo provinciano, saturado por una corrupción difusa (en el mundo religioso como en el político), por una religiosidad que en algunos casos raya en la superstición y, finalmente, por una general ambigüedad de comportamientos por parte de la mayoría de los personajes. En el transcurso de la película se asiste a un cambio progresivo en la postura del joven cura, que lo distancia bastante de la figura de la novela, sobre todo si consideramos la edición de 1880. Mientras en las páginas de Eça de Queiroz, Amaro es desde el comienzo un personaje por lo menos ambiguo, con una fuerte sensualidad y una evidente dicotomía entre sus afirmaciones doctrinales y sus comportamientos, en la película, por ejemplo, la generosidad de Amaro al comienzo, cuando rega-

la su dinero al viejo que ha sido víctima inocente del robo en el autobús, revela al espectador una faceta positiva del protagonista que parece asomarse en otras escenas del filme.

De hecho, el joven cura parece moverse, dentro de la trama cinematográfica, entre posturas contradictorias, metido en pasiones contrastantes, casi como si no consiguiera controlar las consecuencias de sus actos. Resulta muy sugestivo, a nivel de construcción visual de la película, observar cómo estos cambios se acompañan de los cambios del traje de Amaro.

En efecto, hasta el minuto 39:00 de la película, el personaje va vestido de paisano —salvo la inevitable vestimenta litúrgica que el padre Amaro tiene que llevar durante la celebración de la misa y la confesión— y se pone el clerimán para la visita al obispo y al director del periódico. En dos momentos claves de la película, en cambio, viste la más tradicional sotana eclesiástica: en la escena del primer beso con Amelia, casi al ecuador del filme (58:30-59:50) y cuando la muchacha le anuncia el embarazo (1:18:20), con la consiguiente reacción de espanto frente a la noticia. De aquí en adelante, Amaro nunca volverá a vestirse de cura, salvo en la escena final del funeral en la iglesia: resulta evidente que la estrategia del vestuario del protagonista se asocia con las contradicciones, con sus dudas durante el progreso de la acción y con la transformación del personaje.

En este sentido la representación de Amaro en la película parece acercarse más a la primera versión de la novela que al frío y calculador protagonista de la versión de 1880, cambio que influye de manera decisiva en el desenlace final: en el filme mexicano, la muerte de Amelia es consecuencia de un aborto mal realizado, no hay infanticidio y las responsabilidades de Amaro son indirectas, tanto que resulta quizás más grave la mentira que acompaña el *crimen* y la hipocresía del funeral, al punto que el mismo padre Benito abandona la Iglesia.

En la película, como es normal en estos casos, el número de los personajes disminuye notablemente, pero hay uno que resulta

de una transformación radical de un personaje de la novela, tanto que se puede hablar casi de una añadidura y es el personaje de Dionisia: en la novela hay una mujer que tiene este nombre, pero se limita al papel de alcahueta; es la que favorece los encuentros entre Amaro y Amelia. Mientras en la película es una vieja beata, medio loca y fuertemente embebida por la superstición, que utiliza las hostias consagradas de manera blasfema, intenta operar un exorcismo burdo y violento con la pobre Getsemaní, encabeza una especie de revuelta de devotos contra los “impíos” del pueblo (por cierto, una de las escenas añadidas, y menos logradas, de la película) y, finalmente, acompaña a los dos jóvenes a la clínica donde acontece el desenlace fatal.

El personaje de Dionisia muestra uno de los cambios más significativos en el pasaje del texto literario del discurso fílmico. En *Eça de Queiroz* la mirada sobre la religiosidad popular es irónica, y en algunos casos casi satírica: las beatas del pueblo se describen con tonos muy paródicos, como se puede apreciar por ejemplo en la descripción de la casa de doña María de Assunção:

En efecto, la sala era toda ella un inmenso almacén de santería, una chamarilería devota: sobre las dos cómodas de ébano con cerraduras de cobre se apiñaban, en vitrinas, en peanas, las Vírgenes vestidas de seda azul, los Niños Jesús ondulantes con la barriguita gorda y la mano en actitud de bendecir, los san Antonios con su hábito, los san Sabastianes bien asaeteados, los san Josés barbudos. Había santos exóticos que eran su orgullo, que le fabricaban en alcobaça: san Pascual Bailón, san Didácio, san Crisolo, san Gorislano. Después estaban los escapularios, los rosarios de metal y de huesos de aceituna, cuentas de colores, cintas amarillas de antiguas albas, corazones de vidrio escarlata, cojines con las iniciales *J.M.* artísticamente entrelazadas, ramos benditos, palmas de mártires, paquitos de incienso. Las paredes desaparecían forradas por estampas de Vírgenes de todas las devociones, equilibradas sobre el orbe, arrodilladas a los pies de la cruz, traspasadas por espadas. Corazones de los que goteaban sangre, corazones de los que salían llamas, corazones en los que dardebaban rayos: oraciones enmarcadas para las fiestas particularmente amadas, las bodas de Nuestra Señora, la

invención de la Santa Cruz, los estigmas de san Francisco y, sobre todo, el parto de la Santa Virgen, la más devota, que coincide con las cuatro épocas (287).

En la película, en cambio, la repetida visión de la choza de Dionisia (00:13:25; 1:29:30) es mucho más repugnante y, al final se acompaña de un momento sumamente emotivo de la acción. También en este caso la construcción de la película apunta hacia un mayor dramatismo y una mayor participación emocional del espectador.

Sin embargo, la actualización temporal de la trama y el desplazamiento espacial de la ambientación conllevan los dos cambios más relevantes que se pueden apreciar incluso en una primera visión de la película: la inserción del tema de la corrupción ligada al narcotráfico y la cuestión de la postura de la Iglesia oficial frente a la teología de la liberación. Ambos temas tienen cierta correlación en la novela, pero en la película reciben un tratamiento mucho más amplio que, desde mi punto de vista, influirá de manera decisiva en el siguiente proyecto de novelización de la película por parte de Leñero.

En la novela decimonónica la corrupción de la sociedad portuguesa resultaba evidente, pero el motivo de la venalidad del clero y del mundo político queda en segundo plano respecto al tema central, el celibato eclesiástico y sus consecuencias, tema por otro lado muy presente en la narrativa realista, incluso en la hispanoamericana. En contraste, la película de Carrera pone la cuestión del narcotráfico en el centro de la narración, ya que condiciona todo el mundo en el que viven los protagonistas, sobre todo a través de la figura del padre Benito.

Por cierto, respecto del texto original, la dimensión política no queda sólo como telón de fondo de la historia, en una genérica reprobación moral, sino que va adquiriendo durante toda la narración un papel central. Por ejemplo, se advierte, casi al final de la película, la situación binaria entre las dos parejas: la de don Benito-Sanjuanera se encuentra frente a una crítica situación de salud

y la resuelve con la ayuda del Chato Aguilar, jefe reconocido de los narcotraficantes; mientras la pareja Amaro-Amelia se halla en una condición parecida y, sin embargo, busca una salida a través de Dionisia, solución que los sitúa también fuera de la ley, pero a un nivel más bajo y menos protegido. De esta manera, el hecho de que Benito se salve y que Amelia muera pone en evidencia, en cambio, la eficacia concreta del poder de los narcotraficantes, sobre todo en la escena final, cuando se enfrentan el ataúd de la joven y la presencia, en una silla de ruedas, del padre Benito. En realidad, toda la vida del pueblo y de la región depende del dinero y de las acciones de los narcos: la narcolimosna condiciona la vida religiosa, el presidente municipal y el cura se relacionan al momento de “lavar” el dinero sucio del Chato Aguilar e incluso el obispo se muestra al tanto de todo este movimiento aunque disimule su connivencia.

La relevancia de la presencia de los narcotraficantes resulta así mucho más condicionante en el desarrollo narrativo respecto a la genérica denuncia de la corrupción política en la novela original. Ésta se sitúa en el mismo nivel que la cuestión de la teología de la liberación: también en la novela de Eça de Queiroz se encuentra la figura de un cura, o Abade Ferrão, que aparece sólo en la versión de 1880, y que representa para el autor la verdadera cara del cristianismo, el ejemplo de una vida dedicada a los pobres, pues sigue un estilo claramente inspirado en las normas evangélicas. En la novela, el cura Ferrão viene presentado, en todo caso, de manera aislada, como una antítesis viviente frente a una situación de corrupción difusa, sin una fuerte profundización teológica; en la película, la correspondiente figura del padre Natalio representa, en cambio, las propuestas de la teología de la liberación. No hay que olvidar que la película se rueda en los años en que la consideración de la teología de la liberación, de parte de la Iglesia oficial, llega a su punto más bajo, como se advierte en la suspensión que al final el obispo pronuncia contra el padre Natalio. Durante el transcurso de la película se asiste más de una vez a discusiones

entre los curas sobre este tema. Para el padre Amaro el ejemplo de Natalio representa una posible alternativa, particularmente cuando él va a visitarlo para comunicarle la suspensión del obispo. El diálogo entre los dos curas parece abrir una nueva posibilidad de vida para él, que al final no resulta viable.

En la película se asiste a la representación de una sociedad corrupta en todos los niveles, expresada de manera clarísima por la frase pronunciada por Martín, el sacristán de la parroquia: “¡Para mí que el diablo se vino a meter en este pueblo desde muchos años!”.

En toda la película se observa que la sociedad en general, y la Iglesia, tienen una idea muy restringida de la corrupción, como se aprecia en el diálogo entre el padre Benito y la Sanjuanera al momento en que el cura entra en depresión a causa de la situación que se está creando: Benito afirma que está pagando su pecado de concubinato, pero nunca admite su culpa en aceptar las narcolimosnas o en el uso del dinero sucio para la construcción del dispensario; incluso hasta llega a justificarse por esto delante de los otros curas. La sociedad y la Iglesia siguen pensando que el mal y el pecado residen máximamente en las relaciones sexuales, sin aceptar que existe una estructura social de pecado mucho más grave y que pesa mucho más sobre las relaciones humanas. La clara representación de esta disparidad nos permite así asomarnos a la problemática que se abre cuando vamos a considerar la última etapa de este conjunto de productos culturales: el libro *El padre Amaro*, escrito por el guionista de la película, Vicente Leñero.

LA NOVELA CORTA

El libro se publicó en octubre de 2003, más de un año después del estreno de la película, y se propone como una obra literaria bastante insólita, la crítica la definió como una *novelización*, la

publicación de un texto que nace de una película para narrar en la página impresa lo que ocurre en la pantalla. No se trata en absoluto de una operación cultural novedosa, aunque no resulte muy estudiada: tiene sus orígenes entre los años veinte y treinta cuando, especialmente en Francia, se asiste a la producción de numerosas colecciones de libros populares que pretenden dar a conocer los mayores éxitos del cine, en una época en que las salas no estaban todavía tan extendidas en el territorio. Este género mixto, bastante heterodoxo, vuelve a aparecer a finales del siglo xx cuando el sistema de las megaproducciones de Hollywood construye un conjunto de productos en que se prevé también la versión en papel de sus grandes éxitos.

En este caso, sin embargo, nos encontramos frente a un libro bastante peculiar: ante todo se trata de la novelización de una película que había nacido ya de un texto literario, una especie de doble reescritura de aquel texto original. En segundo lugar, no es fácil entender por qué el autor del guión siente la necesidad de publicar un libro a partir de un filme que había ya desatado una enorme expectativa en el público, y que resultó una de las películas más taquilleras de la historia del cine mexicano: de hecho, el libro nunca contará con tantos lectores como espectadores tuvo la película.

No se podría hablar de una mera operación comercial, como ocurre con las grandes producciones estadounidenses, ni de la intención de ampliar el posible público de los destinatarios. La decisión de Leñero resulta ser así bastante enigmática; quizá podamos rastrear algunas de sus razones, que comprenden también la elección del género de la novela corta, en los paratextos del libro. Como afirma Jan Baetens, la novelización contemporánea representa un anacronismo:

The cultural form [...] called novelization appears as an ambiguous anachronism both innovative and monstrous. It seems to go counter to the visual mutation now affecting every form of writing. Also, this paradoxical return of writing presents itself unburdened by any

false modesty and instead claims some sort of revenge of writing on the image. Paraphrasing an expression that has gained currency in the last decade (“the empire writes back”), it could be said that the rise of novelization is one of the ways in which a previously dominated system (that of writing) manages to counterattack, to appropriate the tools of the dominant system (that of the image) and to aim them against it; the text writes back [...]. In this way, novelization could prove symptomatic of the way in which the visual transformation of cultural facts can occur differently than in the clear cases in which the image directly replaces writing. [...] the impact of the visual is not necessarily diminished by the apparent return of the verbal. Novelization, in other words, offers a good example of the *indirect contamination* of one media regime by another (44). [La forma cultural [...] llamada novelización se presenta como un anacronismo ambiguo y a la misma vez innovador y desproporcionado. Parece que va en contra de la mutación visual que ahora afecta cada forma de la escritura. También, este retorno paradójico de la escritura se presenta descargado de una falsa modestia y en lugar de ello reclama una suerte de revancha de la escritura sobre la imagen. Parafaseando una expresión que ha ganado fuerza en la última década (“el imperio escribe de nuevo”), pudiera decirse que el ascenso de la novelización es una de las maneras en las que un sistema previamente dominado (la escritura) dirige un contraataque, se apropia de las herramientas del sistema dominante (el de la imagen) y las apunta contra él; el texto escribe de nuevo [...]. De esta manera, la novelización pudiera representar un síntoma de la forma en que la transformación visual de hechos culturales puede ocurrir de manera muy diferente a los casos claros en que la imagen reemplaza la escritura. [...] el impacto de lo visual no disminuye necesariamente por el regreso de lo verbal. La novelización, en otras palabras, ofrece un buen ejemplo de la *contaminación indirecta* de un régimen mediático por otro].

Sintetizando el proceso de producción, nos encontramos aquí frente a una cadena de discursos culturales donde la novela breve de Leñero representa el último eslabón: al comienzo hay una novela larga portuguesa del siglo XIX, que en su época desató un gran escándalo y que representa tal vez la obra más conocida del realismo lusitano de aquellos años; en medio se encuentra una película mexicana de comienzos del siglo XXI, que también oca-

sionó una enorme polémica, y que llegó a ser un éxito mayúsculo para el cine mexicano; al final se publica el libro de Leñero, que aparentemente no es nada más que la reescritura en forma narrativa del guión que había trabajado el mismo autor, ya que hay muy pocos cambios respecto a la película; todo lo que se vio en la pantalla se refleja exactamente en las páginas del libro.

Como señala justamente Baetens, las motivaciones profundas de las novelizaciones se pueden esconder muchas veces en el aparato paratextual que acompaña los libros; en este caso *El padre Amaro* presenta una abundante maquinaria de paratextos: un prólogo y un apéndice que en total suman 19 páginas, es decir, un quinto del total. Leñero utiliza estos dos textos con dos finalidades explícitas, una de tipo informativo, y la otra de tipo polémico. En primer lugar él quiere explicar al lector cómo nació el proyecto de la película, y el motivo de la publicación de la novela; en segundo lugar, responder a toda la polémica nacida al momento del estreno de la película en México. Vale la pena aquí citar las palabras de Leñero:

Ahora que la versión para cine de *El crimen del padre Amaro* concluyó su ciclo normal de exhibiciones, decidí devolverle a la historia su condición original de novela. Como siempre lo he dicho, y como sentí al trabajar el guión, mi tarea se apartaba —para mal y para bien— del texto de Eça de Queiroz. Se apoyaba sí, desde luego, en el eje central de su historia, en sus personajes y en sus incidencias más sobresalientes, pero anclado como estaba a la realidad de México de nuestros días, tenía por fuerza que tomar caminos propios. La obra se hizo mía en el guión y más mía se ha hecho en esta novelita que rescata características cinematográficas pero que descubre también, gracias a su régimen narrativo, posibilidades de expresión que el género película no toca. Es un ejercicio literario al revés. El guión nació como versión libre de una novela y ahora esta pequeña novela nace como versión libre de este guión. Como eso, como un ejercicio literario, la presento a los lectores sin pretensión alguna.

Me he atrevido a condensar el título llamándola sólo *El padre Amaro* para tomar la debida distancia con la novela de José María Eça de Queiroz y con la película de Carlos Carrera (13-4).

En realidad, justo entre la declaración de un mero “ejercicio literario” y la decisión de condensar el título, se empieza a vislumbrar el proyecto de Leñero. El cambio del título respecto a la novela original y a la película suprime el sustantivo “crimen” —y con esto la noción misma— que como ya se había señalado resultaba problemática desde la novela original, para volverse aún más compleja en la película. Además, en la tapa del libro se renuncia a reproducir una escena de la película, o a poner las imágenes de los actores, según la praxis normal de las novelizaciones hollywoodenses, ya que aquellas tienen como objetivo declarado reproducir el efecto de la película sin añadir prácticamente nada más. En cambio, la portada de la novela breve de Leñero muestra sólo una cama deshecha, abandonada por los protagonistas, y atravesada por la sombra de una cruz, como si los dos jóvenes amantes acabaran de salir de ella. Es evidente aquí la intención de aludir a la película y, al mismo tiempo, la voluntad de no dejarse condicionar demasiado por la misma, de manera particular por las reacciones históricas que la acompañaron.

Probablemente, un planteamiento que también puede explicar la elección del género de la novela corta sea: la voluntad de sintetizar los temas principales de la larga novela original, y de la película, en las pocas páginas del libro, responde a uno de los rasgos más conocidos del género y se conecta con la naturaleza anti-ekfrástica de la novelización, como recuerda Baetens:

Novelizations emphasize narration, in the double sense of the term; the level of the story retains the attention and is at the same time often filtered by a narrative device missing in the movie (think of how the cinema is less drawn to voiceover, especially in the case of fictional movies). On the other hand, on a macrostylistic level, there is an almost total eclipse of the ekphrastic nature of novelization.

Only very rarely, in fact only in the few elite variants of the genre, does the text itself advertise the relation, descriptive or other, that connects it to the movie. The text at the inside of the copy carefully dissimulates the relations to the movie to the precise extent that its peritext exhibits them. Of course, the visual repressed asserts itself in many places, even in the most popular forms of novelization, but the explicit deletion of the ekphrasis seems to be inherent in the generic definition (55). [Las novelizaciones hacen énfasis en la narración, en el doble sentido del término; el nivel de la historia conserva la atención y al mismo tiempo a menudo es filtrada por un dispositivo narrativo que está ausente en la película (piénsese en cómo el cine no es muy atraído por la voz en *off*, especialmente en el caso de películas de ficción). Por otra parte, ya a un nivel macroestilístico, hay un eclipse casi total de la naturaleza ecfrástica de la novelización. Sólo muy raramente, en efecto sólo en las pocas variantes maestras del género, el texto mismo advierte la relación, descriptiva o de otro tipo, que la conecta con la película. El texto y el interior de la copia disimulan cuidadosamente la relación con la película en la misma medida que su peritexto los presenta. Por supuesto, lo que visualmente se ha suprimido se afirma en muchos lugares, aún en las formas más populares de novelización, pero la eliminación explícita de la écfrasis parece que es inherente a la definición del género].

El lector del texto, que se supone ya espectador de la película, y al tanto de todas las controversias que le siguieron, tendrá que buscar entonces algo diferente respecto a los dos hipotextos, algo que Leñero quiere añadir a través de su novela. En efecto, se revela en las páginas del prólogo y del apéndice una precisa intención asertiva de parte del escritor mexicano, como si quisiera afirmar rotundamente su personal compromiso con el proyecto de la película, su responsabilidad no sólo del guión, sino de toda la operación cultural e ideológica que se mueve alrededor del filme. Leñero recuerda así las escenas que más desataron escándalo entre los católicos mexicanos:

Que el sacerdote incontinentemente envuelva con un manto destinado a una imagen de la Virgen el cuerpo de su amada, antes de hacerle el

amor —así lo propone Eça de Queiroz en su libro—, puede lastimar nuestro pudor litúrgico, irritarnos por el desacato, ¡claro que sí!, pero define muy bien la psicología amorosa de un muchacho recién salido del seminario.

Que una beata loca alimente a sus gatos con hostias consagradas crispa desde luego a cualquier creyente, pero en ningún momento se hace de ello una apología; no se le presenta con burla ni con escarnio antirreligioso, sino como lo que es: un sacrilegio cometido por un ser demoníaco que a la vuelta del tiempo —lo que son las cosas— conducirá al padre Amaro a su perdición moral (119).

Las reacciones excitadas de una parte del catolicismo mexicano apuntaban justamente contra estas escenas. El mismo Leñero quiere contextualizarlas dentro del diseño global de los guionistas y del director:

Como se sabe, la historia de la que deriva esta libérrima versión es una novela de José María Eça de Queiroz escrita a fines del siglo xix. Se emparenta con la célebre *La regenta* del zamorano Leopoldo Alas *Clarín* y con muchas otras anécdotas narrativas —desde el *Decamerón* hasta *El abate Mouret* de Zola— de curas incontinentes. Causaron escándalo en su tiempo, pero ahora ya no asustan a nadie. Frente a la gran novelística católica del siglo xx se antojan historias inocentes porque su extremado costumbrismo les impide ahondar en problemas dogmáticos o en conflictos teológicos. Se limitan a señalar los comportamientos pecaminosos del clero, las torcidas politiquerías de la jerarquía eclesiástica, el aburguesamiento de los servidores de Dios. Son, si se quiere, novelas anticlericales; casi nunca anticatólicas (118).

La novela respondería entonces a una voluntad afirmativa respecto a una recepción parcial, diríamos ideológicamente parcial, de la película. En efecto, si se analizan las escenas más censuradas de la película se nota que no ocupan más de quince minutos dentro de las casi dos horas del total; las críticas feroces de estas escenas consiguen casi opacar las restantes temáticas de la película. La recepción de la película parece confirmar lo que el mis-

mo padre Benito afirma en la escena evocada: en primer lugar, el *crimen* de los autores se vincula con el pecado sexual, dejando de lado todo lo que queda fuera de esta visión. El mismo Leñero lo evidencia así:

Carrera entendió muy bien que el problema del padre Amaro no es, al fin de cuentas, un problema sexual. Es un problema político. Un problema de poder. En el momento en que el joven sacerdote avizora un futuro político dentro de la organización eclesiástica, cuando la ambición lo tienta con más fervor que el cuerpo de su chiquilla, el cándido pecado sexual del padre Amaro —fácilmente superable y perdonable— se convierte en un dardo de fuego que lo lanza directamente al crimen. Crimen no entendido como asesinato sino como unión adultera con el poder. El poder: la segunda tentación que soportó Jesús en el desierto cuando Satán le dijo: ‘Te daré todo el poder y la gloria de estos reinos, porque a mí me ha sido entregada y se la doy a quien quiero. Si me adoras, toda será tuya’. Ese intenta ser el meollo de esta película, el tema central del padre Amaro (124).

Leñero, que ha trabajado casi toda su vida entre el teatro, el cine y la televisión, no puede, sin embargo, olvidar que estas reacciones parciales nacen no sólo de una determinada estrategia de corte ideológico, sino también de la misma naturaleza visual del producto cinematográfico: las escenas en que los dos jóvenes hacen el amor, a pesar de su relativa brevedad dentro del tiempo global de la película, tienen un impacto mucho mayor para los espectadores respecto, por ejemplo, a las disputas entre los personajes sobre la teología de la liberación, aunque éstos tengan en algunos casos momentos de violencia explícita.

Probablemente es justo aquí donde la opción de la novela corta juega un papel relevante. Como se decía al comienzo, la novela corta resulta en muchos casos el género más productivo al momento de la transposición fílmica y, sin embargo, esto vale también para la operación contraria: el proceso de novelización transforma las películas preferiblemente en novelas cortas. Éste es el camino elegido por Leñero, que renuncia de antemano a una

vuelta al formato original decimonónico. No creo que esto dependa sólo de una dificultad objetiva, sino más bien de una determinación ligada al género mismo: según muchos de los estudios, la necesaria condensación de la novela corta permite la máxima concentración de temas y acciones, una economía absoluta de medios narrativos, que se conjuga muy bien con la operación de vuelta a la página escrita a partir de la pantalla grande.

En efecto, es posible observar cómo en *El padre Amaro* Leñero consigue conservar mucha de la tensión dramática de la película gracias a las frases breves, los diálogos, los capítulos cortos y, sin embargo, no se limita a estos recursos. “Devolver a su condición original de novela (corta)” significa trabajar en esencia sobre dos elementos que pertenecen exclusivamente a la escritura: las partes descriptivas que, a pesar de no ser muy frecuentes, tienen la función de articular de manera diferente algunos pasajes de la historia, y las acotaciones, una forma de expresión derivada directamente del cine, forma que Leñero utiliza para subrayar algunos aspectos de los personajes y de las situaciones.

El uso de las descripciones se puede observar con claridad al comienzo de la novela, cuando Amaro llega a la casa cural. Después de una descripción que sigue muy de cerca el movimiento de la cámara, al final la novela añade algo más:

Cargando la maleta, el padre Amaro se instala por fin en su nueva habitación. Es un cuarto austero, encalado, con piso de mosaico. Una cama ocupa la mitad del espacio. Encima de la cabecera cuelga un crucifijo que al padre Amaro le recuerda el que le dejó su madre al morir, cuando él tenía diez años. En la habitación hay, además, un pequeño armario, una mesita de madera con silla y un clóset pequeñísimo.

El padre Amaro se santigua de pie, frente al crucifijo, como si saludara su nueva vida (21).

Los dos elementos añadidos en la vuelta a la página escrita son la referencia a la madre y el comentario al saludo final a una “nueva

vida” que abre el movimiento narrativo hacia adelante, una forma de “casualidad narrativa” que construye el texto desde dentro, anticipando un cambio del personaje que el lector ya conoce, y que en la película no resultaba tan evidente.

Esta realización narrativa del texto se repite a lo largo de la novela, y hace crecer de forma gradual una dimensión de la historia que se aleja paulatinamente del hipotexto fílmico, sin negarlo, aunque al final haya un cambio relevante, que se explica, quizá, en función del género de la novela.

Mientras, como se ha dicho, la película termina con el funeral de Amelia, la novela concluye con una misa de “un martes cualquiera y el padre Amaro invita a los pocos fieles reunidos en el templo a empezar el sagrado sacrificio de la misa pidiendo perdón por nuestros pecados” (113). De hecho, el libro se cierra con las palabras del “Confiteor” tradicional: “Yo me acuso ante Dios padre todopoderoso y ante ustedes...”.

Se asiste entonces en el texto a una aparente caída de tensión respecto del filme, que, desde mi punto de vista, se recupera en una dimensión diferente, más propiamente textual. La conclusión con los puntos suspensivos de la oración en la novela remite a la salida del padre Benito de la Iglesia, que es el final de la escena del funeral, utilizando uno de los recursos más peculiares de la novela corta contemporánea, que está en lo “no dicho”, en lo que se deja abierto para la interpretación del lector. Sin embargo, considero que el cambio del final permite otra lectura del texto, que resulta mucho más difícil en la película: a lo largo del libro se acumulan citas de los textos sagrados y de la misa católica, que van marcando el texto, incluso en momentos donde éstos suenan fuera de lugar, como en la respuesta que Amaro da al director del periódico (“es justo y necesario”) o las citas del *Cantar de los Cantares* en la escena del primer encuentro erótico entre Amaro y Amelia. El diseminar la novela de estas citas intertextuales que remiten a una dimensión religiosa construye un texto de tipo “contrapuntístico”, donde las palabras no corresponden a los

hechos, y esta contradicción tiene consecuencias fatales: resulta evidente que estos continuos reenvíos textuales pueden darse sólo en la novela corta, donde consiguen armar un significativo entramado textual.

La novelización resultaría así no solo una vuelta a la dimensión textual, el mero “ejercicio literario” del que habla Leñero, sino como la enfatización, a través de un texto breve, de algunos temas que en la recepción fílmica habían pasado en segundo plano: aquí el escritor retoma la iniciativa frente al guionista, para rescatar las ideas más allá —o a lado— de las imágenes, para que queden bien claras al lector-espectador: la vida de una película, incluso de las que tienen un gran éxito de público, puede conocer altibajos que no permiten una segunda visión, o una visión más distanciada. Con su novela breve, Leñero quiere fijar en la página escrita, en el *scripta manent*, lo que se puede perder cuando desvanezca el impacto emocional de las imágenes y amaine el fuego candente de la polémica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAETENS, JAN. “Novelization, a contaminated genre?”. *Critical Inquiry*, 32.1 (2005): 43-60.
- COLEMAN, ALEXANDER. *Eça de Queirós and European Realism*. Nueva York-Londres: New York University Press, 1980.
- EÇA DE QUEIROZ, JOSÉ MARÍA. *El crimen del padre Amaro*. Damián Álvarez Villalaín, traducción. Vicente Leñero, prólogo. México: Plaza & Janés Editores, 2002.
- LEÑERO VICENTE. *El padre Amaro*. México: Grijalbo, 2003.
- NUNES, MARÍA LUISA. *As técnicas e a função do desenho de personagem nas três versões de O crime do padre Amaro*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1976.

FRONTERAS ABOLIDAS EN *LA CLAVE MORSE*
Y *LA CASA QUE ARDE DE NOCHE*

ANA VIGNE PACHECO
Universidad de Toulouse

Para Fabrice, mi cruzador de fronteras

Aquí también. Aquí, como en el otro confín del continente, el infinito campo en que muere solitario el grito; aquí también el indio, el lazo, el potro. Aquí también el pájaro secreto que sobre los fragores de la historia canta para una tarde y su memoria; aquí también el místico alfabeto de los astros, que hoy dictan a mi cálamo nombres que el incesante laberinto de los días no arrastra; San Jacinto y esas otras Termópilas, el Álamo. Aquí también esa desconocida y ansiosa y breve cosa que es la vida.

JORGE LUIS BORGES. "Texas".

La frontera que separa México de los Estados Unidos, una de las más extensas y con más interacciones humanas a lo largo de sus tres mil kilómetros, ha creado una literatura cuya temática principal gira alrededor de los problemas identitarios de sus habitantes. En opinión de Francisco A. Lomelí, "en esta frontera existen muchos puntos de contacto en términos de conflicto, penetración, transgresiones, hibridez cultural, identidad vs. nación,

homogeneización vs. heterogeneidad, negociaciones comerciales y préstamos lingüísticos” (134).

En los textos literarios de esta vertiente que se suele llamar “literatura del Norte de México”, “literatura del desierto” o “literatura transfronteriza”, entre otros, la frontera aparece de diferentes maneras según el enfoque de sus autores. Algunos dan una visión romántica con su componente utópico, otros la ven como un vislumbre de futuro o, al contrario, como una aberración y un espacio disfórico. Los hay que la ignoran por completo o la denigran por ser un blanco fácil para denunciar sus taras endémicas, a saber, el contrabando, el narcotráfico, la emigración clandestina, la prostitución y sus consecuencias lógicas: la violencia extrema y la corrupción.

Esta situación geográfica híbrida puede engendrar seres humanos que también atraviesan fronteras que nada tienen que ver con los países. Son individuos llamados “los atravesados” que practican conductas transgresoras y que viven en un estado perpetuo de transición, entre convergencias y confluencias o divergencias y separaciones. Se podrían llamar gente mixta o también híbrida con identidades y conciencias dobles. Hacen pensar en esa tercera lengua, propia de estas zonas fronterizas, el *spanGLISH*, lengua nacida del cruce del español con el inglés; ambas lenguas se enriquecen mutuamente, pero también se destruyen al amoldar sus gramáticas y sus sintaxis respectivas al nuevo idioma.

Citando de nuevo a Lomelí, “llama la atención cómo mucho del impulso de la expresión literaria transfronteriza se arraiga en la idea de movimiento: viajes, destinos, cambios, búsquedas tanto físicas como míticas, metamorfosis, identidades fluctuantes, navegaciones metafóricas y más — algo que se encuentra con frecuencia desde las primeras exploraciones de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca o las caravanas hacia el norte en el siglo xvi” (138).

En el nivel de la escritura, este vaivén incesante puede desembocar en una estructura fragmentada y marginada, como aparece en los relatos testimoniales de los cruzadores de la frontera.

Estos hombres, a ratos heroicos y a ratos aplastados por el sistema represivo de la zona transfronteriza, hablan de una frontera de doble filo que humaniza o margina, que permite una segunda oportunidad o desvía.

Otra solución literaria para tal situación puede ser la recreación de la frontera como un espacio identitario mítico, por medio de valores culturales ya sea universales o específicamente mexicanos (o ambos), fuera del tiempo histórico y regidos por fuerzas cósmicas, trágicas.

En ambos casos, cada individuo trae la frontera por dentro y “acostumbrados a las divisiones culturales como sociales, los personajes asimilan los dos mundos en uno, donde la identidad varía de acuerdo a las circunstancias, pero donde se acepta su fronterización con toda naturalidad” (Lomelí 141). De manera que, a partir de una frontera política, globalizada y geográfica, hasta una frontera mítica, interiorizada y simultánea, surge una serie de voces narrativas, de manifestaciones artísticas, populares o no, que revelan una evolución llevada a cabo a través de transgresiones, divergencias o convergencias. De la multiplicidad de fronteras brota una multiplicidad de visiones.

En *La casa que arde de noche* y *La clave Morse*, Ricardo Garibay (1923-1999) y Federico Campbell (1941-2014) proponen dos acercamientos a la identidad fronteriza. El primero opta por la solución mítica como veremos al estudiar su texto y, el segundo, trata de la frontera interior que todos llevamos dentro, la de la memoria. Paradójicamente, en ambos casos estos autores logran la abolición de la frontera que existe entre pasado y presente, ya sea otorgándole a la imaginación un papel preponderante que derriba los muros de la memoria en el caso de Campbell, ya sea, para Garibay, dándole al amor apasionado y redentor el poder de reconstruir la unidad identitaria perdida del personaje central, liberándolo de la fronterización en que vive.

El uso de técnicas narrativas en las cuales “se plantea la ruptura con lo convencional para pasar a la complejidad narrativa,

ya sea por medio de la pluralidad de voces, de tiempos, o la dificultad de establecer fronteras entre los distintos géneros literarios que se entremezclan en la narración” (Hutcheon, “Introducción” en *Poetics*), surge en las dos *nouvelles*. Así, sus autores respectivos construyen un discurso narrativo polifónico y metaficcional que muestra que no se puede acceder a la realidad más que a través de representaciones necesariamente parciales y subjetivas. En Campbell la mezcla de géneros y de voces es omnipresente, pues uno de los temas principales de su novela consiste en la dicotomía entre la recepción y la retranscripción de los recuerdos testimoniales, como los practica un periodista en sus reportajes, y la recepción y la retranscripción de testimonios familiares que son fragmentos desconocidos de su propia infancia. Y en Garibay, una lectura hermenéutica permite descubrir un sustrato mítico y simbólico expresado por medio de un discurso poético y de ilustraciones,¹ que le confieren a los espacios intra y extratextuales un protagonismo importante, al verse arrasados por el elemento fuego y su corolario el desierto (con valor metafórico o concreto), implícito en el título, y que los embellece o los destruye para poder acceder a una nueva realidad.

LA CLAVE MORSE: LA “MEMORIA VACÍA”

La novela corta de Federico Campbell consta de ciento veinte páginas y está dividida en doce capítulos de extensión irregular. Fue publicada en 2001 por la editorial Alfaguara y su portada representa una de esas viejas fotografías de familia, color sepia, en las cuales los padres aparecen con sus trajes domingueros, las niñas con sus batitas cortas y el hermanito vestido de traje mari-

¹ En la primera edición de la novela corta *La casa que arde de noche*, aparecen unas viñetas de Rafael López Castro al comienzo de cada capítulo, que se omiten en ediciones posteriores.

nero. Todos miran fijamente la cámara, con expresión seria, pero algo incongruente se ha deslizado dentro de la imagen: vemos una especie de cordón grueso de color verde que la madre y los niños retienen entre sus manos, mientras que el padre, de pie, deja entrever un par de tijeras como si tratara de cortar ese hilo que reúne a su familia.

Ese hilo no es otra cosa que la frontera erigida por la memoria entre el pasado y el presente. Todos los miembros de la familia comparten el pasado pero sólo de manera fragmentaria como lo muestran los segmentos que cada uno posee. Y con sólo un tije-retazo, uno de sus detentores puede interrumpir ese hilo, y crear una “memoria vacía” como la llama Ana María Jaramillo en su artículo “*La clave Morse*, de Federico Campbell”. Por lo tanto, metafóricamente, la imagen evoca la relación truncada entre el padre y el hijo narrador, pues ambos están alineados a la izquierda de la fotografía, al margen de los demás, y el padre rodea al niño con sus manos, la derecha apoyada en su hombro izquierdo y la otra sosteniendo las tijeras.

La *nouvelle* viene precedida de un epígrafe de Juan Rulfo, tomado de *Pedro Páramo*, que alude a dos circunstancias ligadas a la vida del padre: es un telegrafista y es un alcohólico. Su hijo, el narrador personal, va a reconstruir la figura de este hombre desaparecido a través de sus recuerdos y los de sus dos hermanas, al mismo tiempo que nos habla de su trabajo actual como periodista.

El telón de fondo de la historia es la frontera entre Estados Unidos y México y, más precisamente, las ciudades de Tijuana, Navojoa y Huatabampo. Las tres son también muy importantes en la vida de Campbell, ya que nació y pasó su infancia en esa región, lo que permite equiparar al narrador con el autor y acentuar el carácter autobiográfico y metaficcional del texto. Por lo demás, a través del personaje del padre aparecen los múltiples papeles que desempeñó la escritura a lo largo de su vida: la creación en sus poemas, la interpretación y la transmisión en su oficio de escribano público y la información cuando actúa de telegrafista.

El narrador primero evoca impresiones furtivas de su padre, que llama “fotografías de la memoria, esas huellas cuadradas y sin papel en que fijarse” (Campbell 18-9) y que no llegan ni siquiera a una secuencia completa. De los diecinueve años durante los cuales vivieron juntos, sólo quedan recuerdos muy borrosos, “frases aisladas, esparcidas a través de un tiempo que nunca imaginé dilatado entre sus palabras y sus fotografías” (22). La mención de “palabras” va a acarrear la inserción de los discursos del padre dentro del libro, por medio de una escritura en bastardillas, que seguirá apareciendo con cada nuevo discurso insertado. Los recuerdos de la juventud lejana de este padre, narrador a su vez, conforma una de las primeras manifestaciones de la técnica narrativa de la superposición de voces y de discursos que Campbell seguirá usando a lo largo de su novela corta.

En esta novela, cuando Cecilio Gocobachi —campesino entrevistado sobre las tomas de tierras y una matanza de campesinos en Tesia durante la Semana Mayor—, cuenta las peregrinaciones de su familia por la zona fronteriza, el narrador periodista graba su historia, para retranscribirla luego: “Era una de mis manías: no hacer ruido y transcribir todo lo que me decían, con puntos y comas, reiteraciones, cualquier sonido gutural, antes de ponerme a redactar. Resultaba más laborioso, pero sentía la necesidad de hacer pasar por el papel todas las palabras, sin desperdiciar una sola, como si en alguna frase inconclusa o en una idea apenas esbozada pudiera entrever algún pensamiento incipiente” (41-2).

Este método va a aplicarse en dos ocasiones importantes. Primero en la retranscripción del discurso de su hermana Azucena que le cuenta los conflictos que lentamente degradaron el matrimonio de sus padres hasta destruirlo. Y en las huidas de la madre con sus niños de la ciudad de Tijuana donde vivían pobremente, “*veníamos de allá de una situación casi de marginados en donde casi no conocíamos el dinero ni las tiendas*” (55), para refugiarse en Navojoa en casa de sus tíos, comerciantes acomodados; aquellas escapadas se acompañaban por numerosas reconciliaciones:

“Sí. Era toda una novela. *De pronto mi papá venía por nosotros y nunca llegaba porque se la iba pasando de pueblo en pueblo. Hacía una escala en Magdalena, agarraba la tomadera y allí se quedaba, quince días. Se gastaba todo el dinero y ya no podía seguir al siguiente pueblo. Se tardaba mucho en llegar por nosotros*” (61, el subrayado es mío).

Esta narración se cierra con el relato de las múltiples agresiones físicas del padre contra la madre, y del episodio, ignorado por el hijo, de su hospitalización a raíz de una herida grave que recibió cuando lo confundieron con un líder sindical. Por lo tanto Sebastián, ese hermano narrador convertido aquí en narratario, asume también el papel de entrevistador que hace preguntas como si fuera un extranjero ajeno a los hechos contados: “Las versiones que de mis hermanas recogí aquella noche en Navojoa perduraron en mí de una manera vaga e inasible, entrecortada. [...] No acertaba a inventar una sola imagen ni a intercalar alguna reflexión, como si hubiera sido un espectador desatento y distante” (107-8).

Con la larga retranscripción del discurso grabado de su otra hermana, Olivia, aparece una especie de memoria familiar a través del artefacto técnico, que lo equipara aún más con la entrevista profesional pero que no logra modificar la actitud de su destinatario, a pesar de poseer un mayor contenido de índole afectiva. En efecto, los recuerdos de Olivia están filtrados a través de los sentimientos que le inspiraron sus padres, a saber un amor/odio hacia la madre que siempre prefirió a Azucena, y el cariño entrañable que le profesó a su padre, de quien fue la hija predilecta: “*Me decía mi dulce corazón*” (108).

Intercalado entre los discursos de las hermanas aparece otro fragmento de los recuerdos de Cecilio Gocobachi que relata un sueño en el que se transforma en un pájaro, premonición de su propia muerte. El mundo onírico se integra aquí al de la memoria y de la imaginación, reconciliados en la escritura: “Cecilio Gocobachi asomaba detrás de las palabras, no tan confuso como

irrumpió en el mundo del sonido cuando lo transcribía (enrarecido por ruidos ruidosos y una desesperante estática) sino *trasfigurado ya entre la tinta negra y los blancos de la página*” (89, el subrayado es mío).

El final de la novela plantea el problema de la “memoria vacía” para el narrador que se percata de ello con más claridad al no identificarse con lo que Azucena dio en llamar “mi novela familiar” (88), ni con la grabación de Olivia. Este hallazgo acarrea reflexiones que cristalizan en la noción de frontera: “Así, era probable que mi memoria no fuera muy fecunda porque me las había ingeniado para no sufrir [...] Era como una frontera la que sentía interpuesta al recordar” (116-7). Entonces, para franquearla y poder recuperar el territorio perdido de la infancia, es necesario aceptar que “la memoria es lo mismo que la imaginación [...], y que nuestros cerebros albergan un constante movimiento fronterizo, confinante, limítrofe” (117-8).

Esa imaginación, creadora de mundos paralelos, es lo que tenemos entre manos a través del texto. Su estructura antitética que crea una tensión entre los distintos discursos y caracteriza a los personajes que desempeñan papeles codificados (el padre irresponsable y eterno soñador, la madre víctima que paga muy caro su matrimonio infeliz, el hijo que abandona el hogar y las hermanas que deben escoger entre sus progenitores), alcanza el clímax cuando los recuerdos de los hijos chocan entre sí y pasan por el prisma de la visión unívoca del narrador personal. Con su movimiento circular y las técnicas de hibridación genérica en la escritura, la *nouvelle* que gira alrededor de la figura del padre, resulta el género literario que mejor ilustra esa búsqueda. El hijo termina diciendo que “lo único que había podido hacer en la vida era perpetuar el trabajo corto e intempestivo de un telegrafista” (120), pero se trata entonces de un telegrafista que derriba la frontera de la memoria al descifrar “la clave Morse” de la creación literaria.

LA CASA QUE ARDE DE NOCHE: "LA MEMORIA VIVA"

En su extensión, la novela corta de Ricardo Garibay es un texto muy parecido al de Campbell con sus ciento dieciséis páginas, pero el espacio textual está dividido en veintisiete secciones dispares, que constan desde nueve páginas hasta sólo tres líneas. Llama la atención la presencia de pequeñas viñetas, dibujadas por Rafael López Castro, y que representan objetos cotidianos, animales, prendas de ropa, plantas o personajes que forman una auténtica geografía humana y natural, reflejos del mundo ficcional de su autor. Mundo ficcional construido por medio de una lengua a la vez impregnada de oralidad con su dureza y sus incorrecciones, pero en la que se intercalan pasajes poéticos de gran belleza, como esa región fronteriza del norte de México donde los hermosos paisajes del desierto sufren de un clima despiadado y están poblados a veces por habitantes violentos.

Ya desde el título, la *nouvelle* orienta la lectura hacia el elemento espacial, con la presentación de diferentes lugares que irán cobrando protagonismo a lo largo del relato. Al recorrer sus páginas, se encuentran tres núcleos espaciales en los cuales se desarrollan las acciones. El núcleo central, "la casa que arde de noche" o El Charco, es el pivote de la narración y el espacio del cual salen y al cual regresan los protagonistas: "Cinco kilómetros al norte está la frontera con Estados Unidos; cinco kilómetros al sur está El Chapúl, pueblo de ganaderos. Y de la frontera y del Chapúl y de muchos pueblos allá de la frontera y del Chapúl vienen los hombres" (Garibay 9).

El Charco, burdel fronterizo, es una casona laberíntica: "Cuando se llega por primera vez no se sabe por dónde entrar ni por dónde salir; los cuatro costados de la casa, cuatro portales carcomidos, parecen funcionar como entradas y salidas hacia ninguna parte, abiertos al aire ardiente de la llanura" (7). La descripción prosigue nombrando las innumerables puertas, corredores, escaleras, y habitaciones del edificio, hasta desembocar

en la Sala Grande del Charco, “el corazón del laberinto” (9). El valor simbólico que conlleva dicho espacio introduce en el texto un sustrato mitológico que le confiere una dimensión mítica, de modo que la zona transfronteriza se convierte en el escenario donde van a evolucionar los personajes que luchan contra sus pasiones y sus destinos trágicos para salvarse.

Eleazar, ángel del mal, hermoso y malvado, regresa al Charco después de siete años de ausencia, sin dar explicaciones sobre su misteriosa desaparición. Su antigua compañera, Esperia, que fue su doble al compartir belleza, juventud y poder en el pasado, se ha convertido en una mujer envejecida y enferma, relegada a una de las habitaciones de la casona en espera de la muerte. El cáncer que la destruye físicamente, se torna en un cáncer moral para Eleazar, pues aunque sigue siendo hermoso, su alma está enferma, como la de su gemelo literario Dorian Gray, incapaz de oponerse a su degeneración. Ya no es más que un hombre dividido, fronterizado, al no lograr recuperar su identidad para poder proyectarse en el futuro: “Un cansancio abismado en el contorno de los labios, en el mirar perdido, intensamente pardo ojos-de-arena, indiferente, flojo, viejo a pesar de que Eleazar no tiene todavía treinta años” (21-2).

De modo que estos dos personajes, a la vez simétricos y antitéticos, cobran un valor de símbolos universales al representar el paso destructor del tiempo; y, como un nuevo Teseo, Eleazar anhela encontrar la salida del laberinto al regresar al Charco, pero desgraciadamente su Ariadna-Esperia ya no le podrá ayudar. Tampoco puede contar con La Alazana, nueva dueña del burdel y que pronto se convierte en su amante, pues terminará huyendo en dirección de la frontera, lejos de la casa que arde a causa del incendio provocado por el hermoso Eleazar, transformado en ángel exterminador.

El segundo espacio que evoca el texto es El Chapúl, pueblo donde transcurrió la infancia de Eleazar. Allí siguen viviendo David y Sara. Él se ha convertido en el herrero del lugar, y Sara,

la primera mujer que se entregó a Eleazar en su lejana juventud, vive únicamente en espera de su amor perdido:

Sara parece hecha de trigo, o como viento en las espigas. Sus ojos, siempre bajos, cuando se alzan son mares o llanuras. Y ahora miran pegados al vidrio, más hondos que de costumbre, más abiertos, inmersos en una sombra azulada que empezó a dibujárseles cuando las mujeres trajeron la noticia. Y de pronto se le agrandan aún más, y los labios se le mueren, se le diluyen en la palidez de la cara. / Por la calle pasa Eleazar, ausente. Ni siquiera se vuelve a ver la casa. / Un golpe de agua llena los ojos de Sara (38).

Estos nuevos personajes refuerzan la dimensión mítica de la *nouvelle*, pues conllevan un valor de arquetipos literarios y de conceptos abstractos: la Amistad y el Amor. Además, sus nombres de connotación bíblica remiten también a la épica guerrera y amorosa, como ya era el caso con Eleazar, a la vez sacerdote y combatiente del Antiguo Testamento. Los otros habitantes del pueblo sólo son una masa anónima que los rodea y los espía:

Algunas gentes advierten la presencia de Eleazar.
Cuatro hombres juegan dominó. Llega otro: Aistá Eleazar.
Hombre segundo: Qué Eleazar.
Hombre quinto: Eleazar, el de Sara.
Hombre tercero: ¿Eleazar? ¿Dónde?
Hombre quinto: ¡Ai en la calle, caminando.
Hombre segundo: Quién te dijo.
Hombre quinto: Yo lo vi.
Hombre tercero: Lo confundirías con otro.
Hombre segundo: Sí. Cómo va a ser.
Hombre quinto: Te digo que lo vi.
El hombre primero se impacienta: Bueno sí, lo viste y qué. Juéguenle.
Valiente jijo de la tiznada (35-6).

Los recursos de la escritura de Garibay, evocadores de las réplicas del coro de la tragedia griega, son una retranscripción lin-

güística saturada de oralidad, para poner de relieve la dicción y la cadencia del habla de los pueblos fronterizos, a la manera de un William Faulkner, que también mitificó el sur de los Estados Unidos en sus obras.

El espacio del Chapúl y de los orígenes del protagonista, está descrito como un lugar hostil e inhospitalario para Arnulfo, hermano de Sara:

en estas regiones el trabajo abrumba, aísla, envilece al que se le entrega, porque es inagotable porque la tierra y el cielo no son fecundos. Las cabras, las vacas, los caballos, siembras, lluvias, secas, corrales, enfermedades, lo que no fuera cabras, caballos, siembras vacas, corrales, lluvias y secas o enfermedades de la mañana a la noche y de la noche a la mañana y un día y otro y otro día y cuatro horas de sueño y vuelta a las cabras, siembras, secas y maldiciones no existía para Arnulfo [...] Arnulfo tenía enemigos colosales: el sol, el desierto erizado de espinas, los aguaceros a destiempo, las heladas y las sequías eternas, el magro ganado y sus mataduras, la vida que da vueltas y revueltas mordiéndose la cola, ahondando un surco ancho de miseria y obstinación (39-40).

La ausencia de hitos temporales y espaciales convierte al hombre en un ser sin identidad, incapaz de ser consciente de su propia existencia. Como en las enumeraciones de este pasaje, el torbellino incesante de los elementos y las horas, trastorna al ser humano y lo animaliza. Este cronotopo, según la clasificación de Bajtín, conduce a conductas exacerbadas y transgresoras que simbolizan fuerzas e instintos primitivos desbocados, y los valores humanos más elementales desaparecen por completo. Por lo tanto, Arnulfo es la antítesis de su hermana, pues se ha dejado devorar por el desierto, olvidando la civilización.

En este mundo de polvo, de soledad, de luchas inútiles contra los elementos y de identidades fluctuantes, un día surgió Eleazar, niño huérfano y hermoso, y que se sirve de su belleza para seducir al pueblo: “Su desamparo y su sonrisa — la sonrisa más linda que las gentes del Chapúl habían visto jamás — le habían abierto

puertas y corazones” (41). Más tarde, al comprender el origen de su poder sobre los demás, Eleazar se torna “malicioso y haragán” (43) durante su adolescencia, hasta llegar a provocar su expulsión de la comunidad:

Cuando por fin nadie lo quiso, se echó a la calle. Era vivaz y valiente porque había crecido sin temores. La calle lo endureció. Luego se echó a los caminos. Los caminos lo endurecieron más. Luego maduró extrañamente, velozmente, en billares, cantinas y prostíbulos de los pueblos de la frontera. Su hermosura lo preservaba y lo imponía; la certeza de no ser como los demás le daba arrojo. Era descarado y cruel (43).

Todos le vuelven la espalda menos David y Sara, a la cual sedujo “sin ley y sin violencia” (43). La mujer se le entregó sin vacilaciones ni esperanzas, y comenzó una espera de diez largos años, durante los cuales vivió aislada, señalada, hasta que el paso del tiempo borró los recuerdos del pueblo murmurador. Al encontrarse de nuevo, “Eleazar ve a una mujer color de arena, y laxa, casi lánguida” (50), mientras que “los ojos de Sara envuelven y absorben a Eleazar, lo buscan por todas partes, lo rodean, lo sitían, penetran con ansia, aparentemente inmóviles, en los ojos de Eleazar” (51).

Esta segunda pareja, a la vez simétrica por la infancia y la experiencia sexual compartida, pero también antitética ya que esta vez el hombre se deja poseer por la mirada de la mujer, reproduce el esquema mitológico de la fábula del laberinto, pero de un laberinto mental. Sin embargo, Eleazar-Teseo no reconoce a su Ariadna-Sara, la única dueña del hilo que le permitiría recuperar su identidad perdida, y “regresa al Charco casi exactamente como entró en la calle del pueblo” (61).

El tercer espacio, el más abstracto y metafórico de los tres, es el desierto, omnipresente como un enemigo implacable que contiene a los otros dos y que asedia incesantemente a los personajes. Ese desierto remite a las llanuras desoladas del noreste

mexicano y a la carencia afectiva de los personajes que acarrea la incomunicación entre sí.

El elemento natural aparece a través de las descripciones disseminadas a lo largo de la *nouvelle*, por medio de un lenguaje retórico, que poetiza a menudo ese entorno inhóspito: “La arena sisea bajo los pies pausados de Eleazar. El desierto es una infinita plasta de silencio y sol” (50). También surge con las comparaciones de los personajes con elementos de la naturaleza. Sara “parece hecha de trigo, o como viento en las espigas” (38), y tiene “color de arena” (50) para Eleazar, mientras que éste, en su primera aparición, aparece como “un hombre cubierto de polvo” (12) y seduce a las prostitutas con “su apostura sedeña, sus ademanes dormidos, su paso apanterado” (30).

Estos personajes viven en un desierto afectivo, aunque estén rodeados por otros, y parezcan asumir sus soledades. Sara se enfrenta a las miradas y a los chismes del pueblo para resguardar su amor por Eleazar, y éste se aturde en el mundo artificial y viciado del Charco. David, confidente y protector de Sara, tampoco logra franquear el desierto de la incomunicación que aísla por completo a Eleazar que sólo sabe expresarse con monólogos interiores retranscritos por el narrador en primera persona, semejantes a los de los personajes de William Faulkner, inspirados en el teatro de Shakespeare:

Cuando sale David, Eleazar está sonriendo, divertido, desdeñoso. David ha hablado, él solo; Eleazar no ha abierto la boca después de “quiubo David”. ¿Quién dijo quién sabe dónde que la vida es un cuento contado por un idiota? David es un idiota y ha venido a contar un cuento largo, largo, interminable hasta la muerte, un cuento que todavía no comienza y lo principal del cuento es Eleazar, hazme el favor, siempre fue sonso David y habla y habla y habla y cree que así es la cosa porque ya lo dijo, ya estuvo hablando, va a pasar esto y lotro y quién sabe qué, primero me puse a oírlo, después ya no lo oía... (74).

Estas “fronteras invisibles”, como las “heridas invisibles” de una guerra interna de los protagonistas, no pueden resolverse sino por medio de la destrucción del espacio maléfico del Charco. Sara irá a la casa-laberinto para recobrar definitivamente a Eleazar, pero le impondrá un rito de pasaje para salvarlo del mal y para que destruya al minotauro que lo aprisiona. Pues sabe que sin el sufrimiento físico causado por la pelea violenta con tres hombres del Chapúl, que lo dejan malherido en el prostíbulo, el joven no podrá nunca recuperar su pasado, lo que le impedirá darle un sentido a su vida y aceptar el amor de Sara.

Simbólicamente, David le ofrece su casa en ruinas a la joven, que la va a reconstruir como va a reconstruir al Eleazar que siempre amó, convirtiéndose en su “memoria viva” que le restituye la unidad perdida, liberándolo de la fronterización que lo divide:

Eleazar va diariamente a la casita de Sara. Le ha pedido que le cuente, y ella lo ha hecho poco a poco, su vida, la vida de Eleazar, la infancia, lo que hacía, lo malo y lo bueno, lo que decía, por qué se fue del pueblo, qué pensaba ella de él, qué pensaba David, qué decía la gente. Y va reencontrándose a través de la voz de Sara, que va y viene dulcemente a lo largo y por los rincones de un cuento sabido mil veces de memoria (104).

Por fin, en la Sala Grande, “corazón del laberinto”, Eleazar prende fuego a la casona para destruir definitivamente el espacio maldito. El motivo del fuego caracteriza al personaje a lo largo de la obra en sentido propio como figurado, pues desde el comienzo se describe como un hombre que habla poco pero que fuma constantemente, y su belleza diabólica consume a los que lo rodean: “Esperia tiene razón, Eleazar puede *quemar* a La Alazana, si quiere, porque tres cosas lo hacen irresistible para La Alazana: su prestigio, su hermosura y su cansancio” (21, el subrayado es mío). En este episodio final, Eleazar adquiere una dimensión casi sobrenatural al representar el papel de redentor de sí mismo y de los demás, salvando a La Alazana y reuniéndose de nuevo con Sara.

El Charco regresa al desierto gracias al incendio purificador: “En la oscuridad del desierto hondísimo El Charco arde. Sus llamas, del más puro amarillo, hacen brillar la arena” (114). Y Eleazar regresa al lado de Sara y “le dice parecen el mar tus ojos, ¡sí! Yo te quiero, ¡sí, yo te quiero eso le dije y el mar eran sus ojos sí! Parecen mares que ven hacia el incendio que desde aquí no es más que un resplandor ¡eso le dije, claro, eso fue, claro comora mismo, esto es y yo no sabía!” (115).

En esta última metamorfosis de los protagonistas, la simetría y la antítesis de su construcción se manifiestan por medio de una dimensión cósmica con el acercamiento del espacio marítimo femenino y del desértico masculino, cerrando la novela corta con un clímax o “latigazo”, según la expresión inglesa, que surge cuando los polos opuestos se encuentran y provocan un chispazo “oximorónico”. Chispazo también materializado en la última viñeta del libro: sol y mar ante la inmensidad del horizonte (115).

En este breve estudio de las novelas de Campbell y Garibay hemos visto que sus textos contienen en filigrana el tema de la frontera. Ya sea por el origen geográfico, ya sea por el atractivo que dicha temática ejerció sobre ellos,² ambos lo trataron pero enfocándolo de manera muy distinta, y ambos lograron la abolición de esas “fronteras invisibles” que surgen dentro de los individuos a raíz de problemas identitarios, cuyo origen está íntimamente ligado a la vida en esas “tierras de nadie” que son las zonas fronterizas.

Campbell rellena la “memoria vacía” de su protagonista con los recuerdos familiares restituidos por las hermanas, para terminar reconstruyendo la figura del padre muerto a través de diferentes discursos que se van a reconciliar en la escritura del texto, el cual otorga papeles codificados a los principales personajes para insertarlos en la incesante cadena de las acciones humanas.

² Ricardo Garibay a pesar de ser originario de Tulancingo, Hidalgo, escuchó relatos de la frontera en casa de sus suegros, Napoleón Velasco Garza y Luz Hernández, alrededor de los años cincuenta.

Garibay utiliza los arquetipos literarios y las referencias bíblicas y mitológicas para mitificar el espacio fronterizo y conferirle ese valor universal que lo libera de los parámetros del tiempo y del espacio, de manera que es la “memoria viva” de la humanidad la que se encarga de sobrepasar la noción de límites. Los protagonistas asumen sus pasiones desenfrenadas, viven eternamente y transgreden toda clase de fronteras hasta recobrar la unidad perdida.

Las dos *nouvelles* con sus personajes arquetípicos, su estructura a la vez simétrica y antitética, su circularidad y la aparición de un elemento climático, ejemplifican ese género literario, y revelan con maestría que “El pasado nunca muere, ni siquiera es pasado”, como lo expresó otro gran autor de novelas cortas, William Faulkner.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA BAY, IGNACIO. “La clave Campbell”. Web. Jun 2014. <<http://www.nexos.com.mx/?p=19990>>.
- CAMPBELL, FEDERICO. *La clave Morse*. México: Alfaguara, 2001.
- GARIBAY, RICARDO. *La casa que arde de noche*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- GOYET, FLORENCE. *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*. París: Presses Universitaires de France, 1993.
- HUTCHEON, LINDA. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. Nueva York: Routledge, 1988.
- JARAMILLO, ANA MARÍA. “La clave Morse de Federico Campbell”. Web. Jul 2014. <<http://www.letraslibres.com>>.
- LOMELÍ, FRANCISCO A. “La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos”. *Iberoamericana*, XII, 46 (2012): 129-44. Web. Jun 2014. <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/.../46_Lomeli.pdf>.

- SUSTAITA, ANTONIO. “Fantasma inverso: el cuerpo desaparecido en *La casa que arde de noche* (Ricardo Garibay, novela) y *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, filme)”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 38 (2008). Web. Jun 2014. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/fantlibe.html>>.
- TREJO FUENTES, IGNACIO. “Ricardo Garibay de cuerpo entero”. Web. Jul 2014. <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/.../100-102.pdf>>.

DESCRIPCIÓN, INTENCIÓN, INTERPRETACIÓN,
ARGUMENTACIÓN Y DENOMINACIÓN EN *EL GALLO
DE ORO*, *EL LLANO EN LLAMAS* Y *PEDRO PÁRAMO*

ALBERTO VITAL

Universidad Nacional Autónoma de México

Un importante factor en la obra narrativa de Juan Rulfo es la constancia con que los personajes, entre ellos también los narradores, se comunican e incomunican mediante estrategias universales, esto es, mediante recursos y mecanismos que también están presentes en cualesquiera otros hablantes, incluidos los urbanos modernos y contemporáneos.

Más aún, al valerse de estas estrategias los personajes de Juan Rulfo se ven a menudo envueltos en situaciones de habla que poseen un carácter paradigmático, si no es que arquetípico, en la medida en que se trata de situaciones que desde el punto de vista pragmático y comunicativo, así como hermenéutico, no sólo son susceptibles de ocurrirles a todas las personas en toda época y lugar, sino que aparecen de modo que expresan nudos fundamentales de la condición del *homo loquens*.

El presente trabajo busca explorar tres funciones del intelecto y de la expresión en los tres libros literarios del jalisciense (*El Llano en llamas*, de 1953; *Pedro Páramo*, de 1955, y sobre todo *El gallo de oro*, de 1980 y de 2010 por su edición definitiva): la *descripción*, en tanto que enumeración de características o atri-

butos de un ser o un objeto; la *interpretación*, en tanto que comprensión de los enunciados ajenos, con todas las implicaciones e implicaturas, los presupuestos y sobrentendidos, las cargas emotivas y culturales, los sentidos explícitos e implícitos, y la *argumentación*, en tanto que razonada explicación de una conducta, de una decisión, de un acto, de una interpretación.

Tanto en nuestra vida fáctica como en la vida textual de todos los personajes estas funciones y otras afines, propias del intelecto aplicado a la vivencia y a la supervivencia diaria y a la comunicación, suelen aparecer entremezcladas y suelen por ello ser muy difíciles de discernir por medio de un análisis pausado y pormenorizado. Una ventaja del texto literario consiste en que una relectura paciente hace posible aquello que la rápida vida fáctica constantemente nos impide: el examen de situaciones intensas, vertiginosas, emotivas, muchas veces dramáticas, ricas por lo común en narrativa, así como en descripciones, interpretaciones y argumentaciones.

Los niveles alcanzados por personajes en estas tres actividades básicas y universales nos proporcionan un dato que el narrador rulfiano jamás hará explícito, ni siquiera un narrador en tercera persona como el de *El gallo de oro*, muy solícito con el lector a la hora de ofrecerle ciertos adjetivos y juicios de valor que colorean de un modo u otro a los personajes: ese dato consiste en que estos últimos poseen una de esas inteligencias prácticas y empíricas que sin embargo no se reducen a la mera astucia o al instinto de supervivencia, pues implican una perspicacia que presupone un análisis de situaciones comunicativas precedentes, análisis sin duda rápido, pero eficaz; análisis a cargo del intelecto, pero no intelectualista.

Asimismo, este trabajo buscará —en dicha tríada de nociones activas y en otro factor textual: el empleo de los nombres propios de lugares (toponimia) y de personas y personajes

(antroponimia)—¹ contribuir a vislumbrar más similitudes y diferencias entre los cuentos de *El Llano en llamas*, la novela *Pedro Páramo* y la novela corta o *nouvelle* *El gallo de oro*.²

Primeramente ha de decirse que los parlamentos son importantísimos en los cuentos, la novela y la *nouvelle* o novela corta. Los personajes discuten mucho. En esas discusiones hay descripciones y hay, más aún, interpretaciones y argumentaciones. Este simple dato ya ofrece un campo rico para un quíntuple enfoque conforme a cinco métodos convergentes, enfoque que aquí por razones de espacio sólo quedará apuntado: 1) el análisis estructural del relato (funciones de la descripción, especialmente), 2) el pragmático-comunicativo (situación del habla, intenciones de los hablantes, presupuestos y sobrentendidos, entre otros rasgos), 3) el hermenéutico (interpretación, incluso construcción de situaciones hipotéticas susceptibles de interpretarse, al extremo de que más de una vez primero se interpreta y sólo después se construye mentalmente la situación comunicativa susceptible de interpretarse, con sus respectivas acciones y palabras),³ 4) el argumentativo (explicaciones que se exponen de manera más o menos lógica, por lo común para justificar una acción) y 5) el

¹ La toponimia y la antroponimia se conjugan en la onomástica.

² La distinción entre novela corta y *nouvelle* podría ser totalmente innecesaria, pues se trataría del mismo fenómeno. No hay aquí ninguna carga despectiva contra el concepto *novela corta*. El género goza de prestigio y vitalidad desde por lo menos los años de Boccaccio y Chaucer, según lo asienta el volumen *Lire la nouvelle*, de Daniel Grojnowski. A su vez, Christian Sperling enlista rasgos que podrían muy bien ser la base de una definición, esto es, de una delimitación conceptual y teórica del género: “La crítica suele señalar una serie de rasgos” para establecerlo “como forma literaria independiente. En este sentido, cabe mencionar la condensación que entrelaza el tejido narrativo con uno o varios símbolos clave; el punto de giro que prepara un desenlace sorprendente; la limitación de la cronotopía [el tiempo, el lapso que la historia abarca] y la reducción de la cantidad de personajes, [así como] un enfoque en un conflicto único o una situación crucial para un solo protagonista” (129). En *El gallo de oro* se observan todos estos rasgos, con los matices propios de la especificidad o carácter único del texto.

³ Al final se ejemplifica este punto con un brevísimo análisis de “La cuesta de las comadres”.

onomástico (función en el texto de los nombres propios de lugares y personajes).⁴

El gallo de oro, sí, comparte con *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* la constante presencia de personajes que hablan para negociar. Más aún, la negociación es un eje primordial que permite la estructuración de la obra. La negociación incluye descripción y narración, pero sobre todo interpretación y argumentación. En ese sentido, este tercer libro literario de Rulfo representa una fuerte continuidad con respecto a los dos anteriores.

La onomástica es otro instrumento para advertir la continuidad y las diferencias de una obra a otra. Por ejemplo, Dionisio Pinzón es uno de los nombres más trabajados por Rulfo. El apellido Pinzón lo acompañó en varias estaciones y bocetos y apareció en más de un esbozo de personaje. Finalmente llegó a las prensas todavía en vida del autor para nombrar al protagonista de *El gallo de oro*.

Los cinco elementos aquí propuestos —descripción, pragmática, interpretación, argumentación (estos cuatro por parte de los narradores y de los personajes) y denominación y manejo del nombre propio (por parte del autor implícito)— se presentan ya desde el inicio de *El gallo de oro*. Allí mismo se advierte una diferencia significativa con respecto a los cuentos y la novela: tanto al principio como al final del texto, el narrador de *El gallo de oro* controla estrictamente la descripción, la narración, la interpretación, la argumentación y la presentación de los nombres, mucho más tiempo de lo que lo hacen los sucesivos narradores de los cuentos y de la novela.

Si se repasa el arranque de la novela corta desde la quintuple perspectiva aquí propuesta, se advertirá que hay allí un narrador heterodiegético que nunca tendrá un papel en la historia, esto es,

⁴ Con el fin de concentrarse en el análisis del texto, no se ahondará en ninguno de los cinco enfoques desde el punto de vista de su definición general y su teoría. Un sexto elemento podría ser la narrativa, con su disciplina específica, la narratología: los personajes también narran.

que será externo todo el tiempo, pese a que ocasionalmente se refiere a sí mismo en primera persona del singular o plural. Y él se encarga de describir, comunicar intenciones de los personajes, interpretar y argumentar en un lapso mayor y más determinante que lo que ocurre en los cuentos y la novela. Estas tareas, en efecto, corren a cargo de los personajes en *El Llano en llamas* y en *Pedro Páramo*.

Ya tan sólo esta diferencia nos permite ubicar *El gallo de oro* en el ámbito de la historia de la literatura mexicana y en un círculo concéntrico más amplio: el ámbito de la literatura en general, más concretamente la narrativa en Occidente. Y es que el narrador heterodiegético que no cumple otra tarea sino la de narrar desde fuera es el más común de toda la narrativa anterior a *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* en México y Occidente y volvió a serlo, con matices notables, después de ambos libros. Es como si en ellos dos se cumpliera un proceso que a todas luces se inició en 1857 con *Madame Bovary* de Gustavo Flaubert y que consistió en ofrecerles cada vez más dominios y responsabilidad a los personajes en funciones tales como la comunicación de sus propias intenciones (tarea pragmática por excelencia), la interpretación de las intenciones ajenas (típica tarea hermenéutica) y la explicación de sus actos y decisiones (tarea argumentativa y discursiva). Todas estas tareas o funciones se han realizado en Rulfo con distintos grados de explicitud, según cada escena en cada texto, y a veces se ha llegado a tal sutileza (por supuesto implícita) que los estudiosos casi siempre pasan por alto la importancia de tales funciones en la construcción del texto, así como el refinamiento con que se materializan, aun cuando los personajes no parezcan ser refinados ellos mismos.

De ese modo, es posible aquí sumarse a la propuesta de ver *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, desde el punto de vista histórico-literario, como el centro de una figura equiparable al contorno del reloj de arena: ya tan sólo en el aspecto de las tareas cumplidas por el narrador, más amplio y más claro (por ejemplo un narrador heterodiegético), se advierte que Rulfo consumó por

fin una vocación y una tendencia que en México tuvo sus primeras estaciones en la escritura de Rafael Delgado y que alcanzó puntos notables en la narrativa de autores muy cercanos al jalisciense, como Mariano Azuela, José Guadalupe de Anda y Rafael F. Muñoz, sin que ninguno de ellos, ni siquiera el Azuela de *La Malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (1932), renunciara a un narrador heterodiegético que aquí y allá juzga, interpreta, argumenta, resume, conduce.

Este narrador, que por lo demás es el de un Tolstoi en *Guerra y paz* o el de Stendhal o Balzac, reaparece en *El gallo de oro*. Lo hace para guiar la acción y muchos de los posibles sentidos de la historia y de las palabras y decisiones de los personajes.

En semejante marco de referencia se hace más clara la tensión personal que vivió Juan Rulfo al día siguiente de que entregó a las prensas *Pedro Páramo*, y se facilita la tarea de colocarla en el territorio general de la narrativa mexicana y, posteriormente, de la narrativa en lengua española y aun en otras lenguas (aquellas que fueron conociendo los cuentos y la novela): ¿se había llegado a un punto de inflexión histórica en este papel de un narrador que por lo demás, como muy bien lo ha mostrado Françoise Perus en *Juan Rulfo, el arte de narrar*, es capaz de muy variadas focalizaciones, sutilezas, guiños, interpretaciones implícitas, sin perder su aire de objetividad aparentemente distante cuando se trata, por ejemplo en “Luvina” y en un alto porcentaje de *Pedro Páramo*, de un narrador en tercera persona?

Ahora bien, aunque el narrador en *El gallo de oro* se apodera de funciones a las que (al menos en la superficie del texto) han renunciado buena parte de los narradores heterodiegéticos en los dos libros anteriores, lo hace en un marco de referencia cultural y en un campo de tensiones que difiere por completo de los marcos y de los campos de la literatura escrita en decenios y siglos precedentes.

La emergencia plena de una tercera cultura, la mediática, se estaba cumpliendo de manera avasalladora justo en los años en que Juan Rulfo se formó y terminó consumando su obra: los años

treinta, cuarenta y cincuenta vinieron a representar, finalmente, para quienes los vivieron con conciencia y perspicacia, el momento en que una serie de instrumentos tecnológicos venían a multiplicar exponencialmente las ofertas culturales, al punto de permitir la construcción de una visión íntegra del mundo y de la vida sin necesidad de transitar ni por la cultura letrada ni por la cultura popular. De hecho, a juicio de quien esto escribe, la propia obra literaria de Rulfo debía mucho de su enorme magnitud a la lograda confluencia de la cultura letrada (amplísimas lecturas de autores de muy alta calidad), la cultura popular (contacto directo con narradores orales, depositarios de historias colectivas y modos de narrar cuya médula captó y reformuló con agudeza el autor) y la cultura mediática (fotografía y cine, básicamente).⁵

Por lo demás, la industria literaria y el sistema literario en México no lograban consolidar las bases decisivas para un despegue definitivo; esas bases no eran otras que la construcción y consolidación de un público que permitiera a Juan Rulfo y a todos los miembros de su generación y de generaciones siguientes vivir con el apoyo de un sistema que sería autónomo porque juzgaría a sus miembros y sus productos por sí mismo, sin concurso de jueces externos como la censura y la sanción de la Iglesia o del Estado, y que sería autosuficiente porque no requeriría ni de mecenazgos ni de subsidios para vivir por sí mismo. Semejante sistema jamás ha existido en México, y Rulfo vivió en carne propia esta realidad pese a haber escrito *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* y pese a que la recepción inicial de ambos libros resultó promisoría para el artífice.⁶ Al mismo tiempo, desde los años treinta la industria cinematográfica se fue apropiando de esa energía social que se desprende masivamente de la presentación ante la sociedad de

⁵ El diálogo entre estas tres culturas en los textos literarios podría ser una de las marcas fundamentales de la literatura mundial en los últimos cien años. En todo caso, *El gallo de oro* enfrentó este diálogo en circunstancias distintas a como lo aprovecharon los dos libros anteriores.

⁶ Jorge Zepeda ha estudiado a fondo el tema en *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*.

un conjunto de narraciones, dramatizaciones, musicalizaciones, descripciones, interpretaciones, argumentaciones y de, en fin, simbolizaciones y representaciones del mundo y de la vida que desde entonces bastan para la mayoría de las personas. Tal vez por eso a partir de 1955 Rulfo no sólo viajó de un lado a otro en el país como los personajes de *El gallo de oro*, sino que intentó de varios modos acercarse a la industria cinematográfica con dos intenciones complementarias: diversificar sus perspectivas y sus estímulos como creador y encontrar nuevas vertientes económicas dentro del sistema cultural en su conjunto, ya que no dentro de un inexistente o por lo menos muy insuficiente sistema literario.

Bajo estas circunstancias históricas y culturales, Rulfo no buscaba con *El gallo de oro* regresar a procedimientos básicos de la narrativa precedente. Más bien se proponía escribir una película de papel, género inédito del que él habría sido uno de los fundadores, sino es que el casi más bien coyuntural fundador único.

El ritmo es decisivo tanto en un cuento y en una novela como en una película. El autor y el director asumen la decisión de cómo focalizar y cómo seguir las acciones de sus personajes y el paso del tiempo. Los estudios literarios y la teoría de la literatura tienen claros desde hace mucho estos conceptos (focalización, tiempo extendido y tiempo reducido, entre otros), útiles para expresar tanto el punto de vista del autor y del narrador como el ritmo general en que se va contando y viviendo una historia. En *El Llano en llamas* y en *Pedro Páramo* predominan los tiempos cortos, las escenas puntuales, ya sea contadas en un primer plano temporal o en retrospectiva. Significativamente en *El Llano en llamas* tenemos saltos de tiempo y sinopsis, como las propias de un relato que abarca una vida o por lo menos una etapa extensa de una vida y no sólo una escena crucial o un lapso suficiente para que sepamos cómo fue el destino de un personaje. Porque en Rulfo, por cierto, siempre se conoce el destino final de un personaje, ya sea que haya muerto, ya sea que viva en condicio-

nes de tal fuerza negativa que son irreversibles, como le ocurre al profesor de “Luvina” o les ocurre a los amantes adúlteros de “Talpa”. También significativamente, en el texto “El Llano en llamas” tenemos al final el único destino no completamente cerrado y acabado de toda la obra de Rulfo, incluido *El gallo de oro*, y tenemos la única redención por amor (este sentimiento no parece existir nunca en *El gallo de oro*, pese a que se tematiza en las canciones de la protagonista). Los tres rasgos (narración de un tiempo extenso de vida del protagonista, relato sinóptico de ciertas partes de esa vida, incluyendo saltos temporales, y final abierto, con la posibilidad de que el personaje siga activo, ya redimido de sus actos violentos) aproximan “El Llano en llamas” al género de la novela corta, en el cual también es susceptible de inscribirse *El gallo de oro*, aun cuando sea, del mismo modo, como se acaba de postular, precursor de un género nuevo, susceptible de ser practicado por narradores que desean aprovechar el poder del cine y que saben que no resulta fácil el paso del papel al celuloide.⁷

La diferencia fundamental entre “El Llano en llamas” y *El gallo de oro* consiste en que aquél fue escrito teniendo como trasfondo la narrativa de la Revolución mexicana, mientras que muy pocos años después este último fue escrito teniendo como trasfondo los hábitos y las exigencias concretas de los productores y los

⁷ Un ejemplo de esta posibilidad es *Die linkshändige Frau* (1976, *La mujer zurda*), del austriaco Peter Handke. Esta novela corta se deja leer como una película de papel: la escritura es muy clara, muy visual; los párrafos del narrador parecen acotaciones para un guión; la historia se centra en un solo protagonista. Tenemos entonces una novela corta y una película de papel. El propio Handke participó activamente en el tránsito del texto desde el papel hasta el celuloide. Gabriel García Márquez hizo explícita una voluntad semejante con respecto a *El coronel no tiene quien le escriba*. No llegó a emplear el concepto que se propone aquí, *película de papel*, pero dejó las siguientes palabras en una entrevista con el director cubano Miguel Torres durante el Festival de Pesaro (Italia): “*El coronel no tiene quien le escriba* tiene una estructura completamente cinematográfica y su estilo narrativo es similar al del montaje [...] la novela se desarrolla con la descripción de los movimientos como si los estuviera siguiendo una cámara [...] Me doy cuenta de que todos mis trabajos anteriores a *Cien años de soledad* son cine” (16). Consuelo Méndez Tamargo, a quien debo este pasaje, es especialista en la adaptación al celuloide de *El coronel no tiene quien le escriba*.

consumidores de la industria cinematográfica, la cual alcanzaba su cenit y el principio de su decadencia en México (por lo que respecta a la época de oro) justo durante el mismo decenio de los cincuenta en que se editó *El Llano en llamas* y en que se redactó *El gallo de oro*.

Las tensiones perceptibles en la manera como se describe, se narra, se comunican intenciones, se interpreta y se argumenta en *El gallo de oro*, así como las características fundamentales de la trama, hacen viable pensar en el texto como un punto en el centro de tensiones que han variado con respecto a las tensiones que se hicieron presentes en la escritura de *El Llano en llamas* y de *Pedro Páramo* y que en buena medida se resolvieron gracias a una muy inteligente confluencia de elementos valiosos de las tres culturas.



Zona por donde se mueven los personajes de *El gallo de oro*.

Ahora bien, la toponimia de *El gallo de oro* delata una expansión del territorio donde se mueven los personajes. Esa misma expansión, simbólica, ocurre en la búsqueda estética de Juan

Rulfo: cada vez hay más territorios, nombrados de manera denotativa, inequívoca, con la necesaria aclaración aquí de que un San Miguel del Milagro referencial, fáctico, se encuentra en el estado de Tlaxcala, lejos de los restantes sitios nombrados: Aguascalientes, Tlaquepaque, San Juan del Río, Teocaltiche, entre otros.

No es incorrecto pensar que esta expansión delata una de las direcciones que pensaba seguir Rulfo en su obra literaria posterior a *Pedro Páramo*: por un lado, referencias más directas al mundo fáctico, conforme al realismo recién abandonado en los cuentos y sobre todo en la novela; por otro, una escritura que era la búsqueda de un pacto genérico entre la novela corta o la *nouvelle* y la película en papel, texto híbrido en fin que valía como narrativa (aportación al fortalecimiento de la presencia del joven autor en una industria, la literaria, que aún prometía crecer y consolidarse) y valía como una película mexicana en el papel (aportación al nacimiento de la presencia del joven autor en una industria, la cinematografía nativa, que aún no hacía inocultables por completo los signos de su decadencia con respecto a la época de oro de los años treinta y sobre todo de los cuarenta e inicios de los cincuenta).

Aunque hacia fines de 1958 Rulfo entregó el original mecanográfico de *El gallo de oro* al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, no es nada seguro que confiara en una pronta filmación de su texto; prueba de ello es que dio por perdido el original y no luchó mucho por recuperarlo.⁸ Esta

⁸ La historia de la escritura y de la transmisión de *El gallo de oro* es una de las más intrincadas de toda la literatura mexicana. Ciertas frases del propio autor deben recordarse en este punto: “Como la obra tenía muchos elementos folclóricos, creí que se prestaría para hacerla película. Yo mismo hice el *script*. Sin embargo, cuando lo presenté me dijeron que tenía mucho material que no podía usarse... El material artístico de la obra lo destruí. Ahora me es casi imposible rehacerla” (González 7). El texto osciló entre los “muchos elementos folclóricos” (al parecer ya existentes desde la primera redacción) y el “material artístico” destruido (al parecer a petición o por sugerencia de gente del cine). Basta este pasaje para poner en evidencia la disposición del autor en pro de un pacto entre dos lenguajes y dos industrias y las fuertes presiones que recibió en el proceso. No es descabellado suponer que ese “material artístico” estuviera compuesto por pasajes de tipo literario y, por lo tanto, de gran valor estético, destruidos por el propio autor a causa de un juicio proveniente de una entidad no literaria.

actitud sugiere que desde un principio pensó en un texto híbrido, bífido, con la vista puesta en una lectura literaria y en una lectura cinematográfica, más allá de una posible filmación.⁹

En *El gallo de oro*, las escenas donde los personajes se imponen al narrador heterodiegético y describen, comunican intenciones propias, interpretan las ajenas, nombran, mientan y argumentan, son las escenas más cercanas a la escritura de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, mientras que las escenas donde el narrador heterodiegético se impone a los personajes son las escenas más próximas a una intención de sinopsis y de presentación cinematográfica a la mexicana, con los códigos del arranque de la época de oro, cine de ranchos y de canciones: en efecto, de *Allá en el rancho grande*, de 1936, al *Árbol Grande*, hacia donde Dionisio Pinzón se encamina para recuperar a su perdida cónyuge Bernarda, tenemos un arco, desde el inicio de una fórmula exitosa a partir de 1936, expresión de una manera de vida mayoritaria (un México entonces más rural que urbano), hasta el declive definitivo de esa fórmula, con el fracaso de una mujer fuerte, aguda, perspicaz, en un mundo que resulta demasiado estrecho, monótono y pobre en perspectivas, un mundo gobernado por varones voluntariosos pero envarados en estructuras económicas, discursivas y prácticas asimismo estrechas, monótonas y pobres.

Paralelamente, los personajes de *El gallo de oro* son un punto equidistante entre rasgos de personajes de *El Llano en llamas* y

⁹ Grojnowski cita a Michel Braudeau: “La nouvelle suggère, laisse beaucoup de blanc, de marge, que le lecteur comble à son gré. C’est pourquoi les cinéastes la préfèrent au roman pour la porter à l’écran” (19). [La novela corta sugiere; deja mucho en blanco, mucho margen que el lector llena a su gusto. Por eso los cineastas la prefieren sobre la novela para llevarla a la pantalla]. De ese modo, la novela corta ya de suyo tendría una cierta afinidad con el cine por un aspecto que la novela extensa no tiene: la concentración (más que la brevedad); escribe Grojnowski: “Plutôt que de brièveté, sans doute doit-on parler de concentration, d’économie de moyens ou d’unité d’ensemble” (16). [Más que de brevedad, se debe sin duda hablar de concentración, de economía de medios o de unidad de conjunto].

Pedro Páramo y rasgos de personajes del cine nacional, como esa bragada María Félix a quien Rulfo acababa de fotografiar en 1955.

En aras de la brevedad del análisis, se citará aquí un solo pasaje que concentra rasgos en el habla de los personajes de la novela corta que aparecen también, estratégicamente, en los cuentos y en *Pedro Páramo* (es el momento en que hablan por primera vez los tres protagonistas: Dionisio, Lorenzo Benavides y Bernarda Cutiño; el primero se niega a vender su gallo de oro):

—No estoy pensando pelearlo por ahora.

—... Otra más, decía yo, eso si es usted quien lo hace. Pero en caso de ser yo, ese gallo estará mañana mismo en el palenque, jugando con ventaja de tres a dos y quizá de cinco a uno. Eso si creen que es de mi gallera. De otro modo... Yo mismo tengo gallo para el suyo. Así que ya verá.

—Acéptele el trato, gallero. Le conviene —intervino La Caponera, que desde hacía rato estaba sentada frente a Dionisio Pinzón—. ¿No entiende la combinación que le propone aquí don Lorenzo?

—La entiendo; pero a mí no me gustan los enjuagues.

Ella rió con una risa sonora. Luego prosiguió:

—Se ve a leguas que usted no conoce de estos asuntos. Ya cuando tenga más colmillo sabrá que en los gallos todo está permitido.

—Pos ahorita he ganado con legalidá. Y... con su permiso —dijo Dionisio Pinzón al parecer ofendido (Rulfo 78).

Tanto Lorenzo Benavides como Bernarda están argumentando. El drama entero se da en la argumentación, esto es, en las razones expuestas abiertamente para explicar una conducta o decisión o acción o, como en el presente caso, para inducir un cambio en determinada conducta o postura.

A la vez, para que la argumentación se realice plenamente se hace necesaria una interpretación. Dionisio entiende que la palabra “combinación” significa en realidad lo que él mismo dirá

inmediatamente: “enjuague”, esto es, lío y, en el contexto, también trato sucio, corrupto.¹⁰

De manera muy didáctica y operativa, puede decirse que *decodificar* consiste en aprehender y aplicar adecuadamente un mensaje simple e inequívoco como el rojo en el semáforo o como las cebras para peatones en los cruces; en cambio, *interpretar* consiste en aprehender y aplicar adecuadamente un mensaje ambiguo, incompleto, múltiple, sugerente, rico en planos, polivalente, etcétera. Bien sabemos que muchas veces se ha definido el lenguaje humano como si fuera un simple código, siendo que la comunicación entre personas requiere de una constante participación interpretativa como la que aquí muestra Dionisio: numerosos mensajes cotidianos pertenecen a esta categoría de “necesitados de interpretación”, así sea una de esas interpretaciones que ya casi son simples decodificaciones porque se han vuelto rutinarias, como ocurre con las metáforas de uso o “muertas” y con muchas frases hechas: por ejemplo, un hablante nativo del español mexicano entenderá mecánicamente que “enjuague” no remite aquí a acondicionador para suavizar el cabello, sino a lío o a acuerdo ilícito.¹¹

La escena se sustenta entonces en un universal de la comunicación humana: personas o personajes produciendo mensajes que deliberadamente se presentan incompletos por no ser unívocos y por dejar zonas de indefinición y personas y personajes recibiendo esos mensajes y asumiendo la obligación de buscarles la interpretación adecuada.

¹⁰ Entender es tan importante en el mundo de Rulfo que un pasaje importantísimo de *Pedro Páramo* incluye varias veces el concepto. Se trata de aquel momento, paradigmático para la pragmática de la comunicación, en que Juan Preciado les pregunta a los hermanos incestuosos si están muertos, y luego les aclara que hizo la pregunta en plan de entendimiento (esto es, de acuerdo pragmático y comprensión no discriminatoria). Los hermanos le replican que él no entiende nada (desde el punto de vista de su inteligencia). Se estudia con pormenor este pasaje en Alberto Vital. *Lenguaje y poder en Pedro Páramo* (pp. 63 y ss).

¹¹ “enjuague. M. Acondicionador para suavizar el cabello. // 2. Pop/coloq. Lío: A mí no me metas en tus enjuagues” (Company 206).

Este universal se agudiza porque no sólo se ubica en el campo de la lengua, sino en el campo de la ética, sin salir del ámbito de la comunicación humana: Lorenzo y Bernarda desafían a Dionisio para que entienda que las reglas de juego las impondrán ellos. Y ese juego no es sólo el de los gallos o el de las cartas, sino el de la vida. De hecho, el tema y el ambiente superficiales de esta novela corta se vuelven más claros cuando entendemos que estamos ante uno de los universales más importantes de la ética, si no es que el más importante: el de la aceptación de reglas de juego corruptas, o bien el de la autoexclusión de ese juego para preservar la entereza y la integridad, como lo manifiesta Dionisio en su primera reacción. Dionisio da muestras de dos competencias o habilidades plenas: la pragmático-comunicativa e interpretativa, por una parte, y la ética, por la otra. Por lo demás, esta novela corta se escribió justo en un lapso en que la reflexión filosófica en torno al juego (de Ludwig Wittgenstein y Huizinga a Hans Georg Gadamer) ligaba justamente las reglas de la vida y las reglas del juego.

Otro momento en que Dionisio debe mostrar dichas habilidades ocurre en esa escena clave en que Bernarda, ya sin Lorenzo, se le acerca:

—Óyeme, gallero, quiero que me juegues estos centavos a ese seis de bastos que está junto al caballo de oros.

—¿Y pa' qué tantas ansias, doña Bernarda?... Ora traigo la suerte atravesada. Ya usted lo vio. ¿O qué, tiene muchas ganas de perder su dinero?

—Yo sé a lo que me atengo. ¡Tú juégamelos!

—Van pues, pero a su santo riesgo... ora que yo mejor le iría al caballo.

—Pues échate sobre el caballo... Si te acomoda, digo.

Dionisio Pinzón la miró como tratando de adivinar las intenciones de sus palabras, y sin dejar de ver la sonrisa maliciosa de ella dejó caer el tambache, cubriendo el parche del seis de bastos (Rulfo 82).

Descifrar la insinuación sexual por boca de ella requiere de una competencia interpretativa fraguada y probada a lo largo de ya

ciertos años de vida y sólo en el mundo de la vida (pues no hay laboratorio ni escuela que formalice estos conocimientos, los pruebe y los imparta: la literatura y en general las representaciones simbólicas son prácticas en que se intenta expresarlos; la condición de los personajes de Rulfo como individuos no escolarizados aumenta su necesidad de aprenderlo todo en el mundo de la vida, donde por lo demás se encuentran flotando todas las grandes reglas narrativas, interpretativas y argumentativas básicas).

Ahora bien, Dionisio capta el primer plano de la insinuación (y toda insinuación se ubica ya de por sí en un plano profundo o al menos no enteramente en la superficie del mensaje), pero no capta el segundo, aquel que será decisivo en su destino y en los de Lorenzo y Bernarda: no advierte que detrás de la magnética sexualidad de ella, expuesta por primera vez hacia él en este pasaje, se agazapan aquellas incisivas reglas de juego a las que se había enfrentado en el encuentro anterior. Y es así como Dionisio terminará aceptando la corrupción generalizada: de la mano de la esquiva pero creciente seducción de ella.

Ahora bien, el narrador queda aquí por debajo del personaje cuando más adelante advierte: “Era una combinación semejante a la ofrecida en Aguascalientes y que él no aceptó, más que por honradez por no estar familiarizado con los jugadores a la alta escuela” (Rulfo 88). Este comentario externo al mundo narrado se inscribe en la larga tradición donde también se encuentra aquel paradigmático pasaje en que el narrador del *Quijote* advierte que Sancho no tenía mucha sal en la mollera (Cervantes 125).

Una diferencia fundamentalísima entre *El gallo de oro* y los cuentos y *Pedro Páramo* consiste en que los narradores de estos últimos nunca tuvieron autorización de salirse del mundo narrado para describir extensamente (como sí ocurre sobre todo al comienzo de la novela corta) y sobre todo para interpretar y juzgar, argumentando o no. Aun así, *El gallo de oro* se sobrepone a esta limitación porque estamos nuevamente ante un universal desde el punto de vista pragmático-comunicativo, con actividad de la competencia interpretativa, así sea insuficiente: hay mensajes cru-

ciales que tienen dos planos, aparte de la estructura superficial. Y forma parte de nuestra intrínseca condición humana el riesgo de que entendamos uno de esos planos y lo interpretemos o simplemente lo decodifiquemos de modo adecuado y quedemos satisfechos, sin darnos cuenta de que la interpretación última, la más comprensiva, la más amplia, se encuentra en un nivel que de tan extenso se escapa a nuestra percepción.

Un ejemplo muy importante de que la obra entera de Rulfo se inscribe en el eje de descripción–situación (pragmático-comunicativa) –interpretación–argumentación (con o sin juicio de valor), también presente de manera estratégica, como se ha visto aquí, en *El gallo de oro*, y que dicha obra revela modelos universales de dicho eje, es el cuento “La cuesta de las comadres”. Allí tenemos un universal pragmático-comunicativo, interpretativo y argumentativo de máxima frecuencia, aun cuando es probable que nunca se haya mostrado con tanta nitidez como en este cuento de *El Llano en llamas*. Se trata de un esquema en que todo ser humano llega a participar, incluso en discursos académicos como el presente, según lo veremos al término de este trabajo. El esquema es tan simple y tan universal que consta muchas veces de sólo tres tiempos: 1) percepción de un primer hecho real como un dato para la conciencia, 2) percepción de un segundo hecho real asimismo como dato para la conciencia y 3) construcción de una escena hipotética que debería haberse producido, puesto que se produjeron aquellos dos hechos; esa escena hipotética puede haber sucedido antes de los dos, entre los dos o después de los dos hechos empíricamente constatables.

A menudo, nuestra construcción de la realidad se basa en esquemas que, como el anterior, combinan hechos sin duda percibidos e incluso compartidos y escenas hipotéticas que se derivan de dichos hechos, en la medida en que el sujeto sensible y cognoscente los transfigura de hechos en percepciones y de percepciones en interpretaciones y argumentos.

A este principio se le podría denominar el principio de Remigio, en homenaje al personaje que en *La cuesta de las comadres*

termina pagando con la vida la falta de prudente verificación de un esquema que no por universal deja de ser endeble, pues entre dos hechos indiscutibles él incluye una escena totalmente hipotética, por más que sea perfectamente viable. Para mayor ironía, el príncipe de los razonamientos lógicos y de los esquemas mentales básicos, el silogismo, se insinúa en la base de este tipo universal de construcción de conclusiones: 1) primer dato como premisa: desaparecieron los catorce pesos del cuerpo aún fresco de mi asesinado hermano Odilón (observa Remigio), 2) segundo dato: mi amigo de Cabeza de Toro y de otros rumbos se compró una frazada (observa nuevamente Remigio), 3) corolario: luego entonces, mi buen amigo asesinó a Odilón para robarle los catorce pesos y poder comprarse la frazada (especula Remigio). A numerosos hechos de violencia los preceden construcciones de corolarios como la aquí expuesta, misma que entonces se manifiesta como de amplio empleo, quizá porque en el fragor de la vida diaria lo observado y la especulación se ubican casi siempre en un mismo plano de percepción, aunque no pertenecen juntos a éste puesto que uno es puramente mental.

Queda entonces demostrado que un análisis con base en el eje general de la percepción (que aparece en las historias como narración y descripción)-comunicación-interpretación-argumentación (no necesariamente en este orden) resulta pertinente para aproximarse a la universalidad de la obra de Juan Rulfo, así como a una de las continuidades y a una de las diferencias más significativas entre *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* por una parte y *El gallo de oro* por la otra.

El principio de Remigio es susceptible de aplicarse tanto a la escritura como a la historia documental de *El gallo de oro*. De hecho, ya se aplicó desde el momento en que se supuso que Juan Rulfo habría escrito el texto bajo la presión del creciente influjo de una industria, la cinematográfica que, para mayor paradoja y complejidad o por lo menos complicación, en México ya empezaba por esos años a dar muestras de decadencia en su época

de oro, justo cuando en otros centros mundiales terminaba de consolidarse.

La hipótesis fundamental de esta investigación, consistente en suponer que en un contexto doblemente dual (literatura y cine; cine en expansión y cine en decadencia) *El gallo de oro* nació asimismo dual, pues fue a la vez una novela corta y una película de papel, se sustenta en hechos perfectamente perceptibles (empezando por el texto mismo y sus tensiones) y en escenas que han de construirse o reconstruirse a partir de hipótesis, conjeturas, interpretaciones, argumentaciones, indicios, testimonios, como aquel en que el propio autor asienta que tuvo que eliminar “material artístico”. Y en todo caso el texto (un hipotético proto-texto de *El gallo de oro*) le fue rechazado, pese a ser él ni más ni menos que el autor de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*.

Se demuestra así, ya tan sólo con este ejemplo decisivo, por qué el trabajo académico puede e incluso debe recurrir al principio de Remigio, esto es, a la construcción de escenas hipotéticas, con la salvedad de que ha de hacerlo con la conciencia explícita de que se mueve en un terreno conjetural muy distinto a la percepción y constatación de hechos realmente ocurridos, aunque se base en éstos cuando erige aquéllas.

Quedan por reconstruir otras escenas hipotéticas, como la imagen de un Rulfo jugando con el sustantivo *oro* para hacerle un guiño a la mina de oro del cine nacional en su época áurea, mina que se cerró casi tan de golpe como cuando Dionisio vio morir a su gallo a media novela y cuando al final de la misma vio desvanecerse su fortuna, justo en el momento en que se produce el giro insólito de la muerte de la mujer-talismán.¹²

¹² Otra escena hipotética ubicaría al joven Carlos Fuentes en el mismo campo de tensiones y viviendo por tanto experiencias afines y tomando posición en las pugnas entre literatura y cine: un protagonista de *La región más transparente* (1958) se corrompe justo cuando deja de ser humilde creador literario y se vuelve rico guionista, en un esquema que ya aparece en *Ilusiones perdidas*, de Balzac, cuando el sigiloso y paupérrimo poeta se vuelve mundano periodista de ocasión.

En cambio, no se requiere de la reconstrucción de escenas hipotéticas o posibles a la hora de decir que la ética rota de Dionisio cobró venganza contra Bernarda Cutiño y Lorenzo Benavides, a quienes de dos maneras distintas Dionisio acabó destruyendo, antes de destruirse a sí mismo. Esta destrucción total está más cerca de *Pedro Páramo* que de los hábitos del cine nacional, y es probable (escena hipotética) que esta crítica feroz al cinismo de las reglas del juego, crítica que insinúa (hipótesis basada en elementos textuales) una crítica a las reglas de la vida cultural, cinematográfica e incluso política de la época (el gallo, el tapado, eran metáforas esenciales en el discurso político de entonces) haya sido la verdadera causa del rechazo al hipotético proto-texto de Rulfo y la petición de que eliminara “material artístico”. En todo caso, el dato empírico que no es especulativo y que ayuda a apuntalar el trasfondo de esta escena hipotética (los productores devolviéndole a Rulfo el proto-texto) es el hecho de que cuando Roberto Gavaldón filmó la película eludió el muy rulfiano y muy justificado final en que los dos protagonistas mueren y puso a Lucha Villa justo como al comienzo: viva, cantando, si acaso un poco triste y, eso sí, más avisada y experimentada. La venganza inconsciente de Dionisio contra quienes lo corrompieron y contra sí mismo (que, ya adulto, se dejó corromper, en parte también porque, algo típico en el mundo de Rulfo desde *El Llano en llamas*, los medios de producción y de sano progreso económico y personal eran inexistentes o escasos o estaban en muy pocas manos) no pudo entonces cumplirse en la película de celuloide, como sí se cumplió en la película de papel.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha I*. Madrid: Castalia, 1991.

- COMPANY, CONCEPCIÓN, dirección. *Diccionario de mexicanismos*. México: Academia Mexicana de la Lengua-Siglo XXI, 2011.
- GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS. “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*”, Juan Rulfo. *El gallo de oro*. Barcelona-México: RM, 2011: 3-24.
- GROJNOWSKI, DANIEL. *Lire la nouvelle*. París: Nathan Université, 2000.
- PERUS, FRANÇOISE. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: UNAM-Fundación Juan Rulfo-RM-Universidad Nacional de Colombia-Universidad Autónoma de Guerrero, 2012.
- RULFO, JUAN. *El gallo de oro*. Barcelona-México: RM, 2011.
- SPERLING, CHRISTIAN. “Genealogía de la novela corta en la encrucijada del romanticismo y el decadentismo mexicanos”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 129-43.
- TORRES, MIGUEL. “El novelista que quiso hacer cine”, entrevista con Gabriel García Márquez La Habana: *Cine Cubano*, núm. 35. Citado por Augusto Bernal Jiménez en: “En el cuarto de Gabriel buscando textos. Del cine y la literatura de García y Márquez”. *Cuadernos de cine colombiano* 14, 2010. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2010: 6-25.
- VITAL, ALBERTO. *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*. México: CONACULTA, 1993.
- ZEPEDA, JORGE. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. México: RM-UNAM, 2005.

EL GALLO DE ORO, DE JUAN RULFO:
UN ASUNTO DE FORMA ARTÍSTICA

FRANÇOISE PERUS

Universidad Nacional Autónoma de México

I. EL TEXTO: AÑOS DE ELABORACIÓN,
PUBLICACIÓN Y RECEPCIÓN PRIMERAS

Circunstancias de muy diversa índole han contribuido a relegar *El gallo de oro* respecto de las dos obras anteriores de Juan Rulfo: *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). Gracias a la labor de la Fundación Rulfo en la restitución de datos y fechas, al establecimiento del texto, con base en la única copia mecanografiada que se pudo rescatar, y a la publicación del mismo por parte de la editorial RM en 2010, algo más se sabe hoy acerca de la génesis y la puesta en circulación de esta obra en buena medida desconocida o subvalorada. A esta última edición —distinta de la de Jorge Ayala Blanco para la editorial Era en 1980 que lleva por título *Juan Rulfo, El gallo de oro y otros textos para cine*— es preciso que acudan ahora los lectores.

Junto con la especificación de los criterios que presidieron al establecimiento del texto, esta nueva edición incluye una “sinopsis” elaborada por el propio Rulfo y dos estudios preliminares —el primero relativo a “la valoración literaria de la novela” y el segundo titulado “‘Texto para cine’: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo”— pertenecientes a Carlos González Boixo y a Douglas Weatherford respectivamente. A ellos se suman un breve

texto de Rulfo titulado “La fórmula secreta”, precedido a su vez de una corta introducción de Dylan Brennan, responsable del establecimiento de este mismo texto. Las variantes respecto de la versión de Ayala Blanco —incluida en la edición Archivos— son mínimas, aunque Brennan precisa que la suya se basa en el cotejo de la banda sonora de la película filmada por Rubén Gámez en 1964 con el texto publicado por el suplemento de la revista *Siempre!*, en marzo de 1976, cuya forma “versificada” sería producto del trabajo conjunto de Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco.

Ahora bien, las ambigüedades genéricas que, según Brennan, permiten leer “La fórmula secreta” alternativa o conjuntamente como “guion cinematográfico”, “soliloquio” o “monólogo poético” son bastante distintas de las que conciernen a *El gallo de oro*, cuya redacción pareciera remontarse a los años 1956-1957, y ser por consiguiente bastante cercana a la de *Pedro Páramo*. De los estudios de González Boixo y Weatherford se desprende en efecto que, aun cuando *El gallo de oro* pudiera haberse concebido teniendo en cuenta una eventual traslación al lenguaje cinematográfico, no por ello deja de ser un texto eminentemente literario. Éste es también el punto de vista de Milagros Ezquerro en “*El gallo de oro* o el texto enterrado”, quien se apoya en datos retomados luego tanto por González Boixo como por Weatherford. Entre ellos menciona un artículo de Luis Leal, donde éste refiere una conversación que sostuviera con Rulfo en junio de 1962. En ésta, el jalisciense no sólo habría hecho alusión a una novela suya llamada *El gallero* que sirviera luego para el “script” de un proyecto cinematográfico que no prosperó —¿la sinopsis incluida en la edición de RM?¹—, sino que habría señalado al propio tiempo la “pérdida” del material original. Por diferentes lados, la

¹ En el plano de la trama, la sinopsis en cuestión presenta algunas variantes respecto del texto de la *nouvelle*, en particular confunde, o funde en una sola persona, los personajes de Colmenero y Benavides. ¿Será que ha sido redactada de memoria y sin releer el propio texto?

preexistencia de la “novela” por sobre cualquier proyecto cinematográfico ya no parece ser materia de controversia. Con todo, aún quedarían por esclarecer las bases de la valoración de *El gallo de oro* como “texto para cine” por parte de quien era sin duda buen conocedor del cine mexicano. Los vínculos que, según documenta con suma precisión Weatherford, Rulfo había llegado a establecer con el ambiente cinematográfico, desde mediados de los años cincuenta, aportan elementos valiosos al respecto; sin embargo, su abordaje permanece exterior a la obra y a su forma artística.

Con estos señalamientos previos no se pretende obviar el papel desempeñado por la versión cinematográfica de Roberto Gavaldón (1964) y la desafortunada presentación del texto, por parte de Aya-la Blanco, en la recepción inicial de la obra y su relegamiento a un plano secundario. A propósito de esta *recepción inicial en falso*, en el ensayo que dedica Alberto Vital a los derroteros de la cinematografía y la narrativa mexicanas de mediados del siglo pasado —incluido en el *Tríptico para Juan Rulfo* que coordinó junto con Víctor Jiménez y Jorge Zepeda—, proporciona a su vez algunos elementos que ayudan a esclarecer los contextos que contribuyeron a *inmovilizar* el texto de Rulfo bajo la lente, entre costumbrista, realista y folclórica, de Gavaldón y Figueroa, sin que *El imperio de la fortuna* (1985) de Arturo Ripstein alcanzara a remover los estereotipos (*Tríptico* 423-36).

II. *EL GALLO DE ORO* Y LA MEMORIA DEL GÉNERO

Pese a los vínculos que varios escritores llegaron a establecer a partir de los años sesenta del siglo pasado con la industria cinematográfica —Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo, entre otros—, los desencuentros entre la narrativa hispanoamericana del momento y el cine no dejan de llamar la atención: la mayoría de las versiones cinematográficas de las obras

de Rulfo o García Márquez suelen ser bastante decepcionantes; como si, en la *transposición* de un lenguaje a otro y de una forma artística a otra, se diluyera la problemática desplegada por la forma concreta de la obra literaria.

En el trabajo antes mencionado, Vital vincula *El gallo de oro* con el género de la *nouvelle*, término proveniente de la tradición literaria francesa que suele traducirse al español por el de “novela corta”. Esta segunda formulación tiende, sin embargo, a desvanecer el doble significado del vocablo en el idioma de origen: el de “noticia” por un lado, y el de “narración breve” por el otro. Ese doble significado mantiene viva la *memoria* de los vínculos que este género literario, desde su auge, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, guarda no sólo con la ampliación y diversificación de la prensa escrita y de sus públicos, sino con la tradición de las “formas breves”, el relato oral en particular. En efecto, en su sentido más común, el término *nouvelle* evoca sucesos recientes, de algún modo insólitos y por ello dignos de ser relatados, en tanto la referencia al género literario despierta resonancias más o menos latentes de una multiplicidad de formas breves y popularizadas, como los cuentos y las leyendas. Explícitas o no, las resonancias “maravillosas” o “fantásticas” de dichas formas son así las que contribuyen a menudo a realzar lo insólito de los sucesos relatados; y son incluso las que, venido el caso, confieren al relato una dimensión eminentemente *ficticia*, aunque no por ello menos *verosímil*. En términos cinematográficos, esta *memoria del género* situaría la puesta en escena de la *nouvelle* en los *lindes* entre el documental y la ficción, y ubicaría la cuestión de la trasposición propiamente artística de los sucesos evocados en torno a la elaboración de estos lindes movedizos, antes que alrededor de un referente reconocible para el espectador, sea éste “rural” como en la película de Gavaldón, o “urbano”, como en la de Ripstein. En términos literarios en cambio, esta misma memoria desvincula la *nouvelle* del género novelesco —vínculo que mantiene y recalca la denominación de “novela corta”, con el

inconveniente de presentarla como derivación de un género mayor —, y plantea, por ende, otras necesidades analíticas, tanto históricas y culturales como artísticas y formales.

En esta perspectiva, son, sin duda, de gran importancia los trabajos de relevamiento y sistematización del corpus de las “novelas cortas” publicadas en la prensa mexicana a partir del siglo XIX, las aproximaciones analíticas a las que varias de estas obras pertenecientes a autores generalmente consagrados por otros lados, y los debates abiertos por el colectivo empeñado en esta ingente labor de rescate. A continuación, procuraré contribuir a estos debates y al análisis de la obra de Rulfo al confrontarla con los planteamientos de la investigadora francesa Florence Goyet en su libro titulado *La nouvelle 1870-1925*. Esta referencia se justifica por dos razones: por cuanto varias de las observaciones de la autora coinciden en buena medida con lo que he podido leer de los trabajos hasta ahora llevados a cabo en México; y por cuanto la mayoría de los autores y las obras en las que la autora basa sus análisis —Maupassant, Chejov, Verga, Poe, James, Joyce y Akutagawa entre otros muchos— constan en la biblioteca de Rulfo.² Por lo mismo, no es aventurado aseverar que el autor de *El gallo de oro* conocía la mayoría de estas obras, se había nutrido de ellas, y había extraído de sus lecturas no pocas orientaciones acerca de los rasgos específicos y las potencialidades del género en cuestión. Acaso lo sugerido por la doble perspectiva de Goyet, a la par histórica y conceptual, pueda contribuir a aclarar la índole de esta obra de Rulfo y a reorientar su lectura.

III. *EL GALLO DE ORO*, ¿NOUVELLE “CLÁSICA”?

La investigación de Florence Goyet descansa en un corpus que abarca una amplísima gama de obras pertenecientes a las literatu-

² Datos proporcionados por Juan Francisco Pérez-Rulfo Aparicio, hijo del escritor.

ras anglosajona, francesa, alemana, italiana, rusa, e incluso japonesa, publicadas todas entre 1870 y 1925. Desgraciadamente, no incluye el área hispánica, pese a que, como lo indica entre otras la biblioteca de Rulfo, dicha área no se hallaba desvinculada de las anteriores. Al circunscribir el objeto de sus reflexiones, la autora insiste de partida en la necesidad metodológica de no confundir *la infinita variedad de temas y procedimientos estilísticos o retóricos* presentes en el corpus estudiado con la *mise en place y relativa estabilización* de un conjunto de *convenciones* narrativas que, a partir de cierto momento, caracterizan al *género* y permiten al lector situarse *en y ante* el mundo narrado. Para la *nouvelle*, Goyet ubica esta *mise en place* durante la segunda mitad del siglo XIX, la vincula con la ampliación y diversificación de los medios escritos, y analiza los rasgos constitutivos del género con base en la forma compositiva y la voz narrativa.

Por lo que atañe a la forma compositiva, la autora destaca la configuración del universo narrado con base en la antítesis y el desenvolvimiento de la narración como una suerte de oxímoron que habrá de conducir a la formulación de la *pointe*. Ésta de ninguna manera se confunde con el desenlace situado en el plano de la trama y las acciones narradas. Mientras en este plano de la narración el desenlace da a entender la resolución de los conflictos planteados, la *pointe* descansa en la yuxtaposición de mundos y valores irreconciliables, y la *imagen paradójica* a la que suele dar lugar no hace sino condensar y reformular de otro modo lo irreconciliable de los mundos y los valores en contienda. Por lo mismo mantiene la significación “abierta”, y convida al lector a remontar el texto leído atendiendo no a la trama sino al conjunto de imágenes que confieren significado y valor a las diferentes situaciones narradas. A esta composición fuertemente antitética, se suma la *tipificación* de los personajes puestos en escena; esto es, la posibilidad para el lector de reconocerlos socialmente, por haberse topado con ellos, o por haber oído hablar de ellos de una u otra manera. Al ingresar de algún modo *prefigurados*, junto con sus

ambientes y sus acciones, al universo de la ficción, estos personajes permiten al narrador no extenderse demasiado en su caracterización, y desplazar la atención —suya y del lector— hacia las asociaciones de imágenes que concurren en la indagación de los diferentes aspectos de las tensiones por desentrañar. Antes que en el ahondamiento en lo “típico” de personajes y acciones, lo relevante estriba aquí en el *paradójico vuelco de situaciones y valores* implicados en la irresoluble confrontación planteada. En este vuelco, figurado bajo la modalidad paradójica de la *pointe*, consiste el *acontecimiento narrativo propiamente dicho y en él descansa la peculiaridad del género*.

En cuanto a la voz narrativa, Florence Goyet subraya el *monologismo* de las relaciones que establece con los personajes y las situaciones narradas; vale decir, su marcada *distancia valorativa* respecto de los “tipos sociales” que pone en escena, incluso cuando su propio lenguaje no difiere sustancialmente del de ellos. Este *monologismo compositivo* —que la autora detecta incluso en las *nouvelles* de Dostoievski— no entra en contradicción con la presencia de diálogos entre los personajes ni con el uso del discurso indirecto libre; tampoco pone en entredicho la contraposición de los valores en contienda: responde a la configuración “típica” de *unos personajes cuyas “voces” carecen de autonomía respecto de la del narrador, y que por lo mismo no entran a dialogar entre sí ni con la voz de éste en un plano de igualdad*. Esta falta de autonomía no impide obviamente que las modalidades que dan cuenta de la *distancia del narrador*, movediza aunque infranqueable, puedan ser sumamente variadas y complejas, las de la ironía entre ellas. Lo decisivo de este *monologismo compositivo* —y de la ironía que suele propiciar— estriba en el *efecto sumamente paradójico* de esa conjunción de “familiaridad” y “extrañeza” a la que habrá de verse confrontado el lector.

Con esta síntesis, sumamente apretada, de las principales convenciones que Florence Goyet señala como propias de la *nouvelle* una vez alcanzado su pleno desarrollo hacia finales del

siglo XIX —o sea su forma más “clásica” en estrecha relación con sus deslindes respecto de otros géneros colindantes, en la prensa de la época y fuera de ella—, no se pretende encauzar las reflexiones que siguen hacia la verificación de su cumplimiento, o no, en *El gallo de oro*. La “memoria del género” de la que hace mención Goyet siguiendo a Bajtín de ninguna manera conlleva la adopción de perspectiva normativa alguna; tan sólo sirve para recalcar que los rasgos y constreñimientos que el género trae consigo constituyen *las condiciones de la renovación de sus potencialidades creativas*.

En el plano de la trama de superficie, la narración de *El gallo de oro* se organiza en torno a la imagen de la rueda de la fortuna, y pone en escena un conjunto de personajes “típicos” en situaciones “típicas” —las ferias, los palenques y las mesas de naipes— entre los que destacan Dionisio Pinzón, en el primer plano, y Lorenzo Benavides y Bernarda Cutiño, La Caponera, en el segundo. Involucrados los tres en estos ambientes de ferias y apuestas, conocen por turno las alternancias de bonanza y quebranto, aparentemente ligadas a los “azares del destino”. Con base en esta figuración cronotópica de acciones y personajes, la narración se desenvuelve en dos tiempos, que dan pie para la elaboración del conjunto de las antítesis en juego: mientras el primero gira en torno al gallo que lanzara a Pinzón por los caminos y propiciara su fortuna momentánea, el segundo, posterior a la muerte del gallo, se organiza alrededor de los vínculos entre Pinzón, Benavides y La Caponera, conjugando el ambiente de las peleas de gallos con el de los naipes. Una vez atrapado en el engranaje de las apuestas, ilusionado por el gallo desechado que había logrado devolver a la vida, en este segundo tiempo Pinzón, inicialmente presentado por su oficio de pregonero y como hombre honrado pero pobre, manco y desdeñado, o sea como lisiado y humanamente disminuido, entra en tratos con Benavides, gallero y tahúr, inducido por las artes de la amante de éste. Pasa luego a ocupar el lugar del mismo en sus haciendas y al lado de La Caponera, y termina sucumbiendo junto

a ella a las trampas de los tahúres que tiene reunidos en la casa que le ganara antes a Benavides. Los dos tiempos se contraponen y complementan así para evidenciar las trampas inexorables del “azar” y la “fortuna” y los modos perversos en que operan en ellas las pasiones y las ambiciones de dinero y poder.

Ahora bien, la *mise en place* de este universo, presente en el imaginario del lector, gracias a las comedias rancheras y musicales del cine mexicano de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, da pie para el despliegue de un complejísimo sistema de oposiciones, permutaciones e inversiones de posiciones, papeles y valores, cuyos movimientos y entreveros habrán de ir socavando y ensombreciendo poco a poco lo festivo y colorido de la puesta en escena de aquel ambiente. Más allá, o más acá, de la trama de superficie, estos movimientos y sus entreveros vienen asociados con una serie de *imágenes*, no por diseminadas menos relevantes, que van preparando la *pointe* de la que habla Goyet. Vinculadas con los temas de la vida y la muerte, y del azar y el destino, estas imágenes van anudando y difractando haces de valores opuestos, cuya complejidad apunta al cuestionamiento de la vía ilusoria por la cual Pinzón pensaba librarse de aquel defecto de humanidad supuesto.

Esta ilusión se pone en marcha a partir de la identificación del protagonista con el desechado gallo de pelea, tan lisiado como él, al que logra milagrosamente devolver al mundo de los palenques: al brazo engurruñado de Pinzón corresponde el ala quebrada del gallo, mientras la desilusión amorosa que sufre viene a refrendar su condición de marginal y “desechado”. Este primer sistema de equivalencias se complementa con la mención de la madre de Pinzón muriéndose de pobreza e inanición, mientras él, a fuerza de cuidados, devuelve milagrosamente el gallo a la vida. Con base en el engarce de las equivalencias primeras con este segundo eje de sentido —que sustituye la madre por el gallo antes de que éste sea sustituido a su vez por La Caponera en las creencias mágicas de Pinzón—, la voz narrativa va perfilan-

do cierto núcleo imaginativo que, paradójicamente, habrá de ir girando en torno a las distintas facetas de la imagen del *entierro*: el de la madre a la que, a falta de féretro, el hijo lleva al camposanto envuelta en un petate amarrado con las tablas arrancadas de la destartada puerta de su casa, ante la burla de la gente que “pensaba que llevaba a tirar algún animal muerto” (91); el del gallo, que a la sazón emerge gallardo del pozo en que Pinzón lo tenía enterrado vivo; y desde luego el del propio Pinzón, objeto del escarnio colectivo, y privado de existencia afectiva y social.

Esta compleja imagen del entierro reaparece en la mitad de la *nouvelle*, al regresar Pinzón con el lujoso catafalco que sus ganancias galleras le permitieron comprar para la madre. Pero no sólo las autoridades civiles no le permiten exhumar el cadáver, sino que éste ha desaparecido del camposanto... La imagen con que la voz narrativa evoca su partida del pueblo en donde había venido a hacer alardes del poderío al que creía le daba derecho su reciente fortuna no hace sino reelaborar la imagen primera del entierro: “Así pues, los dos abandonaron San Miguel del Milagro. El pueblo todavía estaba de fiesta, de manera que entre repicar de campanas y calles adornadas con festones los dos marcharon hacia la ausencia, llevando por delante la extraña figura que, como cruz, formaban el ataúd y el animal que lo cargaba” (116-7). “Los dos” de los que se hace mención aquí son Pinzón y Secundino Colmenero, figura desdoblada ésta que conjuga aspectos de Pinzón y Benavides y anticipa la inversión de las relaciones que habrán de privar luego entre ambos. De tal suerte que esta “marcha hacia la ausencia”, asociada con el ataúd, el animal que lo carga y la cruz, reelabora, amplía y profundiza la imagen primera, antes de reaparecer finalmente bajo la forma de la ruina definitiva de Pinzón, su suicidio y su entierro en el lujoso “féretro gris de plata” comprado para la madre...

Paradoja o ironía suprema, la *pointe* —que desde luego conjunta más elementos de los que se pueden enumerar aquí— se complementa con las menciones del ataúd ordinario que le toca a

La Caponera cuya muerte inadvertida había privado a Pinzón de su “amuleto”, de la sustitución de La Caponera por la hija de ambos en los tablados, y del grito de algún pregonero dando inicio a la próxima pelea de gallos.

De considerar el remate de aquella “marcha hacia la ausencia” como cierre de un tiempo y una narración, cuya circularidad tan sólo remitiera a la imagen de la Rueda de la Fortuna, *El gallo de oro* no pasaría de una narración “costumbrista” sobre trasfondo de pesimismo vital, y su “ironía” tan sólo se desprendería de las situaciones narradas. Sin embargo, en ésta como en las demás obras del jalisciense, las figuraciones del narrador y los desplazamientos en extremo sutiles de su atención perceptiva y valorativa no pueden pasarse por alto, por cuanto son ellas las que orientan la capacidad del lector para ubicarse *en y ante* el mundo narrado. Como en otros relatos de Rulfo, *El gallo de oro* se presenta inicialmente como una narración en tercera persona, cuya voz narrativa pudiera quedar reducida a su función enunciativa. Sin embargo, desde el inicio dicha “función” adquiere los visos de una actividad muy concreta: la de quien rememora cierto mundo conocido, siguiendo imaginariamente el ir y venir del pregonero por San Miguel de los Milagros. A esta orientación primordial, auditiva y visual, de la atención perceptiva del narrador se suma muy pronto otra que confiere a la entonación de su voz una marcada resonancia “oral”: *como si* el sujeto de la narración no sólo estuviera haciéndose eco de toda clase de díceres relativos a la figura de Pinzón: “Pero como se supo y según él dijo...” (115) sino interviniendo también en ellos, al dirigirse a un interlocutor imaginariamente situado en el lugar mismo de la interlocución. Así es como este sujeto de enunciación puede devenir de pronto plural: “Y allí lo teníamos...” (85) / “Pronto dejó de ser aquel hombre humilde que conocíamos en San Miguel del Milagro...” (115) y otras veces individualizarse acudiendo a la primera persona de singular: “Uno de esos años, quizá por la abundancia de las cosechas o a milagro no sé de quién...” (86). Con base

en esta figuración concreta, “oralizada” y sumamente versátil, este narrador puede mover subrepticamente su punto de vista e intervenir en la valoración de lo relatado por él o de lo enunciado por otros variando sus entonaciones, sin dejar por ello de figurar como el sujeto formal de la narración.

La movilidad de la compenetración a la par visual, auditiva y valorativa que el narrador de *El gallo de oro* solicita de su lector no es muy distinta de la que demandan los narradores de *El Llano en llamas* o de *Pedro Páramo*. Sin embargo, en los cuentos y en la novela las diferenciaciones entre la primera y la tercera persona narrativa son bastante más nítidas, tanto como las que atañen a las figuraciones del interlocutor y el lector virtual. Salvo en la escenificación de diálogos puntuales entre los personajes implicados en la narración, en esas obras las voces narrativas suelen ser ensimismadas y yuxtapuestas, con escasos contactos entre sí, y evidencian de este modo los estrechos límites que la violencia imperante impone al dialogismo social y cultural (Perus). En *El gallo de oro* en cambio, la única voz narrativa que organiza el relato no sólo se desplaza sin problema de una persona enunciativa a otra, sino que aparece abiertamente *dialogizada* por los contactos manifiestos que mantiene con los díceres colectivos; contactos que se ponen de manifiesto tanto en el plano del léxico y la sintaxis como en el del ritmo y la entonación de los enunciados.

Ahora bien, estas diferencias respecto de las dos obras anteriores de Rulfo no han de conducir a conclusiones apresuradas. Manifiestas en algunos aspectos estilísticos y compositivos, dichas diferencias distan mucho de estar reñidas con las anteriores búsquedas poéticas del jalisciense. Aun cuando en el presente caso la voz en tercera persona no cumple con observar a la distancia a un personaje-narrador dotado de plena autonomía en el proceso rememorativo que habrá de conducirlo al desentrañamiento de su propia verdad íntima, no por ello *El gallo de oro* ha de devolverse a un trasnochado realismo decimonónico, confundiendo a su narrador con la *no persona* del narrador histórico y “omnisciente”. La

voz en tercera que aquí organiza el relato no se orienta tan sólo hacia el ambiente de las apuestas ni pone el acento en el encadenamiento causal de las acciones. Procede más bien por evocación de situaciones puntuales unidas entre sí por el tiempo abstracto que caracteriza los cronotopos del camino y la metamorfosis, sin dejar de involucrar en ello a un interlocutor implícito con quien comparte cierto conocimiento de los ambientes referidos.³ No por fantasmal menos activo, este interlocutor consiste de hecho en un desdoblamiento de la figura del narrador, y como tal cumple con autorizar *la compenetración distanciada* respecto de los díceres pueblerinos en que ambos se hallan inmersos. Por lo tanto, esta voz narrativa en tercera persona no sólo aparece como “oralizada” y “dialogizada”, sino que gracias a la extraordinaria versatilidad de sus entonaciones da pie para la insinuación de una perspectiva valorativa eminentemente paradójica y popular respecto de lo que, por lo demás y no sin referencia al cine de la época, se da como la *tipificación espectacular de ambientes y destinos*.

Ampliamente difundida por el cine y la prensa de la época, esta tipificación no constituye, pues, el objeto de la representación de *El gallo de oro*. En éste, tan sólo figura como el “material” que una *ficción imaginativa* —que se significa a sí misma como tal desde el amanecer en que el narrador aparece prestando oído al enigmático pregón cuyo sonido se acerca y se vuelve a alejar, y que se refrenda con el retorno final de pregón “al dar comienzo la pelea” (144)—, trae a su propio espacio con el propósito de interrogarlo y valorarlo de nuevo. Pero no por distinto del material, el objeto de la representación artística consiste en una “contra imagen” de la realidad ilusoria que antes proporcionara la pantalla. Como en las demás narraciones de Rulfo, este objeto estriba en la *puesta en escena de su propia actividad*: de

³ La noción de cronotopo, como anteriormente la de figuración cronotópica, se emplea en el sentido que M. M. Bajtín confiere a estos términos en su ensayo incluido en *Teoría y estética de la novela*.

ese narrar imaginando y de ese recordar narrando, que apuntan juntos a la remoción de no pocos estereotipos a los que una cultura “naturalizada” y por ende vuelta estéril ha convertido en *esencias* incontrovertibles.

Volviendo entonces a las versiones cinematográficas de la *nouvelle* de Rulfo, quedaría por saber hasta dónde el cine mexicano de los años sesenta hubiera podido comprender, y soportar, este cuestionamiento insidioso de los sustratos culturales de su “edad de oro”; y hasta dónde la reflexión sistemática sobre su historia y sus lenguajes propios daban para una puesta en escena *no espectacular* de la compleja problemática abordada por la obra de Rulfo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA BLANCO, JORGE. *Juan Rulfo, El gallo de oro y otros textos para cine*. México: Era, 1980.
- BAJTIN, MIJAIL M. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989: 237-409.
- BRENNAN, DYLAN. “Sobre *La fórmula secreta*”. Juan Rulfo, *El gallo de oro*. México: RM-FJR, 2010: 147-9.
- EZQUERRO, MILAGROS. “*El gallo de oro* o el texto enterrado”. Claude Fell, edición crítica y coordinación. *Juan Rulfo, toda la obra...* Madrid: Archivos 17, 1992: 683-700.
- FELL, CLAUDE, edición crítica y coordinación. *Juan Rulfo. Toda la obra*. Madrid: Archivos 17, 1992.
- GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS. “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*”. Juan Rulfo. *El gallo de oro*. México: RM-FJR, 2010: 15-39.
- GOYET, FLORENCE. *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*. París: Presses Universitaires de France, 1993.

- LEAL, LUIS. “*El gallo de oro* de Juan Rulfo: ¿guión o novela?”. *Foro literario*. Montevideo, año IV, vol. IV, n. 7-8, 1980: 32-7.
- PERUS, FRANÇOISE. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: UNAM-Universidad Nacional de Colombia-Universidad de Guerrero-RM-Fundación Juan Rulfo, 2012.
- RULFO, JUAN. *El gallo de oro*. José Carlos Boixo y Douglas Weatherford, introducción. México: RM-Fundación Juan Rulfo, 2010.
- VITAL, ALBERTO. “*El gallo de oro*, hoy”. Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda, coordinación. *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía, crítica*. México: RM, 2006: 423-36.
- WEATHERFORD, DOUGLAS J. “‘Texto para cine’: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo”. Juan Rulfo. *El gallo de oro*. México: RM-Fundación Juan Rulfo, 2010: 41-73.

CADA DÍA LA PALABRA *PUEBLO* SE APROXIMARÁ
MÁS A LA SIGNIFICACIÓN DE MULTITUD: *LA GUERRA
DE TRES AÑOS Y LA HACIENDA*

LEONARDO MARTÍNEZ CARRIZALES
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

PROPÓSITO

La Revolución que comenzó en 1910 es uno de los “dos grandes movimientos de transformación social” en la historia de México, tal y como lo proclamó el escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña en 1925, muy poco después de haber prestado sus servicios en la constitución del programa educativo revolucionario (254). El tiempo no ha hecho sino confirmar el estatuto de este movimiento social como un momento histórico de enormes y profundas consecuencias culturales, además de sociales, políticas y económicas. Todo un capítulo de la historia literaria de México se identifica con dicho movimiento (Castro Leal). Sin embargo, ni Emilio Rabasa ni Xavier Icaza han sido inscritos plenamente en el dominio de la narrativa afectado por el anuncio, el desarrollo y las consecuencias de la Revolución. Del primer caso se ha dicho que su narrativa, particularmente *La guerra de tres años*, es una justificación del Porfiriato (Hale 48); en cuanto al segundo, sólo se reconoce su dimensión revolucionaria a partir de *Magnavoz 1926* y, sobre todo, *Panchito Chapopote* (1928), con lo cual queda al margen un libro tan estimable como *Gente*

mexicana (1924), serie de tres novelas cortas, testimonio, según esta perspectiva, de que Icaza, “todavía en 1924 consideraba a la Revolución como obra de revoltosos llenos de odio y de envidia” (Dessau 311). De acuerdo con estos puntos de vista, ni *Gente mexicana* ni, mucho menos, *La guerra de tres años* pueden reconocerse en el caudal de recursos simbólicos necesarios para representar literariamente y archivar en la memoria histórica los acontecimientos de varia índole que constituyen, luego de un siglo, el constructo llamado Revolución mexicana.

Este artículo parte de la convicción de que el constructo Revolución mexicana se articula sobre la base de un giro populista sufrido por la estructura política, jurídica y social del país, alimentado en su mayor parte por recursos simbólicos del dominio agrario. Entre tales recursos, el realismo narrativo no es el menor. El ascenso de los contingentes populares de matriz agraria en la formación social del país es un hecho bien conocido por la mentalidad liberal de las minorías letradas del Porfiriato; este ascenso desbordaba por completo sus discursos y sus modelos de entendimiento del mundo social. El realismo es un lenguaje narrativo que sirve a la mentalidad liberal para conjurar su desasosiego mediante la descripción minuciosa, fascinante y fascinada de la fuerza popular en ascenso. Tal es el caso de Emilio Rabasa. Cuando el movimiento de transformación social se ha desencadenado, la descripción no basta al intelectual literario para reubicar su lugar en la sociedad. En la narración del nuevo orden de cosas se advierte una inquietud, un anuncio ominoso que reverbera sobre todo el relato sin permitir todavía una postura definida a la conciencia letrada. Tal es el estado en que se encuentra Xavier Icaza en 1924. Tanto en Rabasa como en Icaza hay una belleza concentrada en sus novelas cortas que procede del drama de una mentalidad letrada, liberal y moderna, ante un movimiento de transformación social que se asienta en los depósitos tradicionales, agrarios y atávicos del país. Este encuentro lleno de tensiones también forma parte del orden cultural de la Revolución mexicana.

El volumen en el cual la Editorial Cvltvra difundió en 1931 *La guerra de tres años*, de Emilio Rabasa, novela corta publicada originalmente en 1891 como una más de las que se daban a conocer en el folletín de *El Universal*, cuenta con una nota introductoria de Victoriano Salado Álvarez, “Una novela inédita de Rabasa”. El título de tales páginas hace alusión a “la boga, la celebridad y la fama” que por un día la prensa cotidiana confiere a las obras literarias, para luego dar paso a “la indiferencia, el desconocimiento y el olvido” (Rabasa, *Guerra* 7). Salado Álvarez tenía una clara idea de las diferencias que separaban los ambientes de escritura y de lectura correspondientes a 1891 y 1931.

En primer lugar, el narrador jalisciense destacaba las preocupaciones políticas que, a su juicio, imperaban durante la “década de 1880 a 1890, en que todavía se juraba por Ocampo y por Degollado, aunque se ignorase quiénes fueran y qué hubieran hecho” (10). En seguida, la nota introductoria declara que *La guerra de tres años* “pertenece al ciclo en que brillaron Valera, Alarcón, Galdós, Pereda, el Padre Coloma y la condesa de Pardo Bazán” (12). Sin embargo, de estas huellas históricas, el comentarista concluye que “*La guerra de tres años* merece colocarse entre lo mejor de su género” (14), es decir, la novela corta, “obrilla” o “novelilla”, como la ha caracterizado sin “sentido peyorativo”, sino como un señalamiento de la extensión de un género en cuyo campo clasifica el *Dominique* de Eugène Fromentin, *El leproso de la ciudad de Aoste* de Xavier de Maistre, *El Horla* de Maupassant, *La leyenda de San Julián el Hospitalario* de Flaubert “y mil obras maestras que se leen ahora con el entusiasmo con que se leían en la época en que se escribieron” (13).

De acuerdo con la organización argumentativa de la nota que encabezó la edición de la novela corta de Rabasa en 1931, Victoriano Salado Álvarez hizo gravitar su encomio sobre el eje del nacionalismo. *La guerra de tres años* era, a su parecer, una “obra esencialmente nacional”, “el fondo y la forma son mexicanos y propios de Rabasa, el primero que noveló después de los ensayos

de la época de la restauración de la república, el que abrió el camino a los novelistas que debían sucederlo y emularlo, aunque no mejorarlo” (13). Con tales observaciones, este lector ejemplar en virtud de su condición protagónica y testimonial con respecto del proceso histórico de la narrativa mexicana realista actualizaba, en un tiempo especialmente propicio para ello, la vinculación entre nación agraria y narrativa, tan querida del México literario del liberalismo triunfante, ya en su periodo juarista, ya, sobre todo, en el porfirista.

A este respecto, leamos otro testimonio ejemplar por la importancia de su autor en la novela mexicana, redactado pocos años después de que la musa narrativa de Emilio Rabasa guardara silencio definitivamente en 1891: el prólogo que José López-Portillo y Rojas colocara al frente de *La parcela* (1898), y cuya primera frase copio en seguida: “Nuestras clases rurales son el nervio de México, el producto más directo y genuino de los diferentes factores que van unificando a nuestro pueblo” (1). El escritor casticista, tradicionalista desde la perspectiva hispánica, abrazaba el dogma filomestizo del Porfiriato en cuanto a su explicación de la historia y la formación social mexicanas, de la cual la literatura debía ser un factor concurrente. En consecuencia, predicaba López-Portillo y Rojas, si México era primordialmente una nación campesina, convenía que su literatura, independientemente de su enriquecimiento debido a fórmulas extranjeras, reflejara una disposición para “explotar los ricos elementos que nos rodean”, para “recogernos dentro de nosotros mismos y difundirnos menos en cosas extrañas” (7). La narrativa legítima de México debía ser agraria. Así como *La parcela* quería ser el ejercicio práctico de estos principios, así Emilio Rabasa los había honrado por virtud de sus novelas.

La preocupación más notoria en *La guerra de tres años*, indicada por su propio título y la distribución de los atributos ejemplares de cada personaje de importancia en la trama, radica en la

disposición que la estructura social de México tenía para llevar a la práctica los principios teóricos del liberalismo, codificados en la carta magna de 1857. La mentalidad positiva de una parte de las minorías letradas del país, a la cual pertenecía Rabasa, juzgaba que un pleno régimen de libertades civiles sancionado por un estado de derecho liberal, republicano y laico no era practicable en una sociedad tradicional, corporativa y católica. La doctrina de la soberanía popular no podía llevarse a cabo en un territorio sin ciudadanos; la existencia de los pueblos no se decreta en los bandos constitucionales sino que se construye con lentitud, apoyada en un régimen legal que se apega a la realidad, y no a las teorías. Este punto de vista, contrario al de quienes radicalmente abrigaban y defendían la doctrina liberal del 57, había alimentado el debate cultural más persistente en México luego del triunfo del liberalismo.¹

Ya se sabe que Rabasa no era un liberal doctrinario, como tampoco era un defensor de las modificaciones de facto operadas por quienes habían gobernado efectivamente el país en su época; en vez de ello, Rabasa proclamaba la necesidad de cambiar el marco constitucional del liberalismo con el propósito de eximir al gobernante de desempeñar sus tareas al margen, y aun en contra de la ley. La realidad de la sociedad mexicana exigía que la ley a la cual debía someterse, lejos de deducirse de principios teóricos, depen-

¹ Uno de los hombres de letras que se destacó muy tempranamente en este debate es Justo Sierra, partidario de llevar a cabo las reformas necesarias en el texto de la Constitución de 1857 con el propósito de hacerla practicable. A este respecto conviene leer a Daniel Cosío Villegas, *La Constitución de 1857 y sus críticos*, 1957. Todavía en 1905, Justo Sierra, al escribir la biografía de Benito Juárez, cuyo ejercicio de gobierno ofreció una materia cuantiosa para la discusión de la cual venimos hablando, se mostraba partidario de las reformas. “El estudiante [Benito Juárez], como tenía que ser, como sucedía entonces y ahora sucede, movía su espíritu en la región de la teoría pura; la confrontación con la realidad produciría no el despegue de las ideas aprendidas en los libros sino el deseo ardiente de convertirlas en realidades, para lo cual urgía hacer un PUEBLO. Ahora bien, por magna que la urgencia sea, UN PUEBLO no se hace, se va haciendo...” (41). La obra más acreditada sobre la materia que da pie a esta nota es la de Charles Hale, *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, 2002.

diera de una observación y un estudio atentos de aquélla.² La discrepancia de una ley aplicada inconvenientemente a una sociedad por completo ajena a la índole de la norma alimenta la ironía de la mirada narrativa de Emilio Rabasa. La sátira de la conducta pública de los personajes que Rabasa practica en sus novelas es la forma del discurso literario en que se traduce dicha ironía.

Como un recurso dependiente de esta preocupación mayor de la narrativa de Rabasa, se reconoce su voluntad de observar y describir atentamente la sociedad que le compete, con especial énfasis en los distritos rurales de un orden social cuyas tradiciones divergen de las normas del liberalismo doctrinal. En el caso de *La guerra de tres años*, la divergencia se ejemplifica y se magnifica satíricamente por medio de un caso que implica las disposiciones reglamentarias del orden de una comunidad laica, emanadas del principio general de separación del Estado con respecto de la Iglesia. El código realista del narrador Emilio Rabasa se alimenta pródigamente, como lo diría José López-Portillo y Rojas, de la explotación de “los ricos elementos que nos rodean”, del recogimiento “dentro de nosotros mismos”, es decir, el dominio agrario, pues allí radica “el nervio de México, el producto más directo y genuino de los diferentes factores que van unificando a nuestro pueblo” (1; 7).

En efecto, cuando Emilio Rabasa ha dejado dispuestos los elementos y los procedimientos de una sátira urdida alrededor de una procesión religiosa que aspira a desbordarse del perímetro de la parroquia en contra de las disposiciones constitucionales al

² Emilio Rabasa fue uno de los hombres de letras más conspicuos en la discusión de la cual tratamos en estas notas a pie de página. Por su posición cronológica en el debate se lo recuerda como quien pronunciara la última palabra de parte de los reformistas del espíritu liberal de 1857, con una notable instrucción en el campo del derecho público y constitucional. Consúltese al respecto la primera parte de Emilio Rabasa, *La Constitución y la dictadura*, 1912. Conviene especialmente la lectura del capítulo segundo de Charles Hale, *Emilio Rabasa y la supervivencia del liberalismo porfiriano*, 2011. El libro de Carmen Sáez Pueyo, *Juárez. El mito de la legalidad*, 2011, resulta muy interesante por cuanto aplica la teoría constitucional de Rabasa en su interpretación de la índole extralegal del mandato de Juárez.

respecto; cuando Rabasa ha levantado la estructura de su sátira, repito, se entrega a la ornamentación de la trama, fuente caudalosa, además del asunto constitucional que fatigaba a las minorías letradas de México, de los elementos que llevarían a Salado Álvarez a estimar *La guerra de tres años* como una “obra esencialmente nacional”. Con un cuidado escrupuloso, Rabasa observa y describe prolijamente el núcleo de la tradicionalidad del pueblo del Salado.

En contraste con la extensa narración que Emilio Rabasa distribuyó en 4 tomos (*La bola, La gran ciencia, El cuarto poder y Moneda falsa*), *La guerra de tres años* focaliza el espacio narrado en el campo, escenario de tradiciones en conflicto con el orden letrado y modernizador. La ciudad sólo se refiere al final de la obra como un espacio lejano, centro de gobierno en ausencia, poder arbitral que sanciona contemporizadamente el orden local. En este sentido, el orden social narrado se caracteriza por un defecto sustantivo que se comprende a partir de una base de relaciones tradicionales irredimible por el régimen teórico del liberalismo. De allí se alimenta la sátira que caracteriza retóricamente la representación del jefe político y de la comunidad que gobierna. Santos Camacho es construido como una figura cómica que divierte por las faltas de su estado de naturaleza, acusadas por un evento que exigiría de él discernimiento y criterio informado: la regulación de una procesión católica por las calles del pueblo.

El ridículo de este personaje incapacitado intelectual y moralmente para comprender el problema político y de gobierno que se implica en el permiso demandado por la grey para hacer manifestación pública de su fe, se desarrolla en la novela corta mediante la reducción de la índole de la materia a un conflicto de celos femeninos en torno del jefe político, despojado de toda dignidad propia de su cargo de gobierno. Todas sus acciones se convierten en defectos cómicos que subrayan su estado de naturaleza y ahondan la distancia que lo separa de los sistemas conceptuales que priman en el orden constitucional del liberalismo. Su estado

de naturaleza lo priva de discernimiento y lo arroja a la sensualidad desenfrenada de los gallos y el alcohol. Santos Camacho, jefe político del distrito, encaramado en uno de los puestos más delicados y estratégicos de la administración pública del Porfiriato en virtud de sus habilidades naturales, y no racionales ni legales, es ridiculizado por un autor/narrador letrado en su vocabulario, conducta e intereses primarios, irreductibles a normas elaboradas. Soez, burdo, rústico, mostrenco, caprichoso, ignorante, sensual. A este respecto, la narración sitúa la decisión irracional de suspender violentamente la procesión en el palenque donde el jefe político se juega su fortuna a los gallos, espacio que sustituye a las oficinas de gobierno.

La afición a los gallos es el atributo narrado con mayor esmero y logro en la novela. El frenesí que suscita el espectáculo viril y sangriento de la pelea de gallos, y el prestigio que el personaje atribuye al vencedor en este torneo popular, colma los intereses de esta autoridad civil.

Eran las cuatro cuando el Jefe, sudando alcohol y hecho una furia por la última derrota, ordenó que se trajera al giro, provocando la apuesta más gorda del día. Zurita estaba prevenido para el caso, y apercibió un colorado en el que tenía la más completa confianza. Hubo gran ruido, gran voceo; las apuestas se cruzaron por todas partes. El giro parecía como legítimo representante del Salado contra Rfo Chico, y la lid fue asunto de amor propio y casi de amor patrio.

La lucha tuvo peripecias: el giro volaba alto y la navaja hendía el aire al rápido golpe, sin tocar al adversario, que parecía esperar, agazapándose, a que su enemigo se fatigara. El giro se detuvo al cabo, picando la tierra, mientras alrededor de su cresta encendida formaba con las plumas del cuello un cerco de oro; parecía provocar y calcular a la vez. Repentinamente se lanzó sobre su enemigo, abriendo poco las alas, casi sin volar; echó atrás todo el cuerpo y sus dos espolones se cerraron sobre el riochiqueño con terrible fuerza.

Un grito unánime se levantó del palenque: el colorado estaba mortalmente herido. El giro acometió otra vez, y luego otra y otras muchas, ciego, sin cálculo, como vencedor novel e imprudente,

mientras el colorado retrocedía tambaleándose hasta pegarse a la valla. Ya iba a caer, ya los saladenses se disponían a invadir la plaza, cuando el riochiqueño, haciendo un esfuerzo supremo, saltó sobre el giro y le asestó un golpe. El herido dio un paso atrás y cayó muerto; el colorado pudo llegar hasta el vencido, se echó sobre él y murió sin una convulsión, tranquilo, quieto (Rabasa, *Guerra* 64-6).

Esta escena, junto a otras de la misma índole, sirve al autor para describir con amplitud, cuidado y aun interés, costumbres populares diversas: el palenque de gallos y apuestas, la verbena popular con motivo de la fiesta patronal del pueblo y la procesión. Estas últimas concentran a la comunidad en la plaza pública, al margen de las instancias del gobierno constitucional. Esta irrupción del pueblo en el régimen letrado de la ciudad expresa la reducción de las Leyes de Reforma a la nada en el ánimo público, entregado completamente al imperio de las tradiciones que efectivamente organizan a la comunidad, sin cuidado por los dispositivos de la escritura y la promulgación de la ley que de ésta emana.

El cuidado de la ornamentación de la trama por medio de estos núcleos tradicionales del orden social del Salado se condice naturalmente con el proceso de popularización observado en la sociedad mexicana por el propio Rabasa, no sólo representado por éste en las figuras intelectualmente rústicas de Santos Camacho y Mateo Cabezudo que, en sendas novelas desempeñaban el delicado cargo de la jefatura política (*La guerra de tres años* y *La bola*, respectivamente), sino que había sido elevado a la categoría de un elemento de análisis en su obra jurídico-política más conocida: *La Constitución y la dictadura* (1912). El orden social mexicano, hacia las postrimerías del siglo XIX, se resentía de un ascenso de las masas populares, advertía Rabasa con temor y fascinación como un motivo más para practicar los cambios necesarios en el orden constitucional que conjuraran esa fuerza amenazante. Una fuerza que el narrador había observado y descrito cuidadosamente.

Todos los gobiernos están llamados a obedecer en época más o menos cercana a la influencia de los pueblos, y cada día la palabra *pueblo* se aproximará más a la significación de multitud. La influencia popular, que casi no cuenta por ahora, crecerá por ley ineludible y acabará por transformarse en voluntad soberana, y como para tal avance de la multitud no se necesita que ésta tenga la idea del deber y de la responsabilidad, sino sólo que alcance la conciencia de su fuerza, su advenimiento será la catástrofe para la nación si en las masas se han alimentado los prejuicios que las extravían y los fanatismos que las enconan (79).

Tal y como Emilio Rabasa lo vaticinara, el ascenso de las masas populares se impuso mediante la modificación forzada del orden constitucional mexicano en dirección contraria de los principios doctrinales del liberalismo y en beneficio de la autoridad suprema del Estado corporativo, diseñado con base en la relación de fuerzas sociales que la Revolución mexicana determinó.³ Entonces se produce un ajuste en el discurso de las minorías letradas próximas al nuevo Estado mexicano, con el propósito de asimilar en sus marcos de entendimiento el giro populista del país.

Más allá de los límites conceptuales del liberalismo, que representaba el umbral del pensamiento de Emilio Rabasa, el ascenso de las masas populares, en línea directa con respecto de la teoría del mestizaje de la sociedad mexicana, en auge durante el Porfiriato, se identifica con los depósitos campesinos del país, y

³ El giro populista del orden constitucional mexicano que se advierte desde el triunfo de la coalición popular y campesina de ejércitos irregulares sobre el federal de Victoriano Huerta en 1914, triunfo sancionado ideológicamente en el Pacto de Torreón y en la Convención de Aguascalientes, cuyo sustrato se advierte en las modificaciones hechas en el borrador carrancista de la Constitución de 1917, a la postre definitivas en el documento promulgado el 5 de febrero del mismo año, es la tesis central del libro de Arnaldo Córdova, *La formación del poder político en México*, 1972. Una tesis paralela en lo que se refiere a la contribución de los ejércitos campesinos de Villa y Zapata en el proceso revolucionario se encuentra en Adolfo Gilly, *La revolución interrumpida*, 1994. Una indicación en las ideas desarrolladas por Córdova, nos permite reconocer que la tesis populista del Estado revolucionario tiene una de sus fuentes más importantes en un libro publicado en 1936, notable e influyente en el clima intelectual del periodo: Andrés Molina Enríquez, *La revolución agraria de México. 1910-1920*, t. v.

luego se lo proclama como núcleo de la nacionalidad. El giro populista del pensamiento de las minorías letradas de México luego de terminada la fase armada de la Revolución tenía como propósito conjurar la inquietud que un sujeto como Rabasa, desde la matriz liberal de su visión del mundo, sentía frente a los nuevos actores sociales. El caso ejemplar de este giro es Pedro Henríquez Ureña en virtud de los documentos en los cuales, con claridad y franqueza, asocia a la Revolución mexicana con el renacimiento cultural del país, de índole campesina.⁴

La influencia del escritor dominicano acerca de este asunto es muy notoria en sus discípulos, activos a partir de los años veinte (Cosío Villegas, *Obra* 7-17; García 285-90). Entre éstos se destaca Daniel Cosío Villegas, quien todavía en 1947, cuando ya era un crítico declarado de la Revolución mexicana, se refería al renacimiento cultural de México propiciado por la Revolución en términos muy similares a los de Henríquez Ureña. Por ejemplo, Cosío Villegas caracteriza la meta educativa y cultural del Estado revolucionario como una “era de grandioso renacimiento espiritual de México” (142); una era que entendía la escuela popular, talón de Aquiles del aparato educativo porfirista, “como una misión religiosa apostólica, que se lanza a todos los rincones del país llevando la buena nueva de que la nación se levanta de su letargo y camina”

⁴ Sobre las pautas ideológicas del giro populista que sorprende a algunos estudiosos de la cultura mexicana de los años 20, entre ellos Rosa García Gutiérrez (277), consúltese L. Martínez Carrizales, “La Revolución Mexicana en el orden del discurso. El caso de Pedro Henríquez Ureña. 1924-1925”, 2012. Liliana Weinberg, en una explicación panorámica, ha organizado detalladamente los documentos que configuran la tesis socialista sustentada por el escritor dominicano a propósito de la Revolución mexicana: “Pedro Henríquez Ureña: hacer legible la Revolución”, 2012. Sobre la perspectiva que Henríquez Ureña adopta acerca del Estado revolucionario, destaco la siguiente indicación correspondiente a 1914: “En la vida moderna, ser ciego no es mayor limitación que no saber leer; ser cojo es menos grave que no saber escribir. Supuesta la necesidad práctica de la educación, el primer deber del Estado es exigirla a todos; el segundo deber es darla a los que no tengan recursos para proporcionársela a sí mismos” (99). Independientemente de los muy conocidos textos que el dominicano dedicó a la influencia de la Revolución en la cultura de México, conviene destacar las alusiones a dicho movimiento social en “Patria de la justicia” y “Utopía de América” (262-72) que se conciben naturalmente con el giro populista que adopta el aparato educativo y cultural de la Revolución mexicana.

(141). Al reconocimiento de los derechos educativos de la *nación* dispersa en *todos los rincones del país*, y no sólo concentrada en una “clase media urbana” (141), correspondía un nacionalismo entre cuyas virtudes se destacaba “hacer de México el primer país de habla española consciente de su cultura, de su lengua y de su raza mestiza e indígena” (119).

Daniel Cosío Villegas, hacia los años veinte, se encontraba comprometido con las responsabilidades intelectuales de observar y documentar un país que ya no se identificaba con *la clase media urbana* en la mentalidad de las minorías letradas al servicio de la Revolución, y, por el contrario, se caracterizaba por medio de una *raza mestiza e india*, de cuyas “tradiciones autóctonas”, de índole campesina, Pedro Henríquez Ureña hacía depender la autonomía y la viabilidad de México (Henríquez Ureña 266-8). El propio Cosío Villegas se convirtió en autor de una novela corta que, como algunas otras del periodo, se apostrofó como “novela mexicana” (*Nuestro pobre amigo*, 1925) de acuerdo con el principio de la narrativa realista, fortalecido por el discurso nacionalista del Estado revolucionario, consistente en buscar el ornamento del relato “dentro de nosotros mismos”. El viaje del joven Daniel Cosío Villegas hacia “nosotros mismos” ha quedado registrado y elaborado literariamente en la serie de textos breves reunida bajo el título *Miniaturas mexicanas. Viajes, estampas, teorías* (1922).

Al margen de la construcción lírica de tales páginas, en el conjunto se advierte un desplazamiento narrativo que parte de la ciudad de México, en tren, hacia el estado de Michoacán. En el interior del país se ofrece la oportunidad de describir las plazas de los pueblos, las jícaras y los tejidos de los artesanos, los colores intensos de las fachadas de los tendajones, los puentes de madera, el cielo abierto después de la lluvia, el misterio del color de las corrientes fluviales, hasta detenerse en el lugar donde este viaje de reconocimiento se remansa y permite la contemplación de “nosotros mismos” en la figura de “un montón de maíz, blanco, desgranado ya”; un montón de maíz que la voz enunciante,

detenida, inmóvil, intensifica verbalmente gracias a esta comparación: “Parece una absurda colina de perlas de cristal” (48). Me refiero a la casa de una hacienda.

Hemos llegado a la casa de la hacienda, azul con tejado rojo. El patio, ancho, cuadrado, tiene en el centro un fresno inmenso, de copa verde y fresca.

En un rincón dos muchachos indios ganan su vida desgranando, alegres, mazorcas de maíz, blancas como deben ser las almas de esos dos muchachos, absueltos de antemano de todo pecado.

El administrador nos explica todo: las siembras, el abono, la irrigación y, claro, a veces se remonta hasta el indispensable reparto de tierras, sus ventajas y sus inconvenientes. Una conferencia, como quien dice.

Yo prefiero sentarme en el ángulo del ancho corredor, y ver el fresno inmenso de copa verde y fresca.

En la tarde, cuando en un fonógrafo suena no sé qué, tal vez un violín, o un violonchelo, me divierto viendo cómo se va la luz. La postrera entra por el zaguán de gruesos tablones toscamente labrados.

Y el fresno inmenso, de copa verde y fresca, acaba por ensombrecer el patio. Sólo se ve el montón de maíz, blanco, desgranado ya. Parece una absurda colina de perlas de cristal (48).

Precisamente “La hacienda” es el título de una de las novelas cortas que constituyen el volumen *Gente mexicana* (1924), publicada originalmente en una de las entregas del suplemento “La novela semanal” de *El Universal Ilustrado*, al comienzo de 1925, luego de *Nuestro pobre amigo*, de Daniel Cosío Villegas (18 novelas 13).⁵ Copio en seguida, del prólogo de Cosío Villegas a *Gente*

⁵ Yanna Hadatty Mora se ha ocupado del estudio de la colección “La Novela Semanal” que Carlos Noriega Hope fundó en 1922 en las páginas del semanario *El Universal Ilustrado*, que también dirigía. Uno de sus propósitos ha sido “problematizar la existencia y la divulgación de este desatendido corpus [...] que quizá se trata de otra literatura movilizada por los acontecimiento históricos recientes, más allá de la emergencia de estridentistas y Contemporáneos, y de la mayor visibilidad en la narrativa de la llamada novela de la Revolución” (180). Conuerdo con la autora en el empeño de hacer visible “otra[s] literatura[s] movilizada[s]” por acontecimientos referidos al largo periodo de ascenso y auge de las masas populares de raíz agraria.

mexicana, el párrafo que indica el valor ideológico del adjetivo en el título del volumen, característico del movimiento narrativo de los escritores de México hacia el centro de su nacionalidad por medio de la narración de un nuevo orden social: “Queda sólo hablar de un rasgo de las novelas de Icaza que ahora se publican: son mexicanas. Sus personajes, el medio, las costumbres, el sabor son del país. No es poco el mérito de este esfuerzo, ya que significa la liberación de las malas importaciones extranjeras a que estamos sujetos todavía” (13). El atributo de mexicana aplicado a la narrativa venía a ser para Cosío Villegas, como lo había sido para José López-Portillo y Rojas, prenda de autonomía nacional por virtud de la observación y la descripción de los personajes, el medio, las costumbres y el sabor del país. Tales procedimientos, como veremos en seguida, no estaban libres de tensiones.

Resulta significativo que la novela más destacada de *Gente mexicana*, en virtud de su publicación casi simultánea en este libro y en “La novela semanal” de *El Universal Ilustrado*, se titule “La hacienda”, y que al menos en dos novelas publicadas por el libro de Xalapa el narrador se refiera a un ingenio como hacienda. Con esto último, éste separa un determinado sistema de producción económica organizado alrededor de la explotación de la caña de azúcar, de un paisaje societario cuyos lazos, por extendidos que resulten, tienen su foco en el casco de la hacienda. En este sentido, el espacio social representado por las novelas cortas de Xavier Icaza corresponde a un orden de la sociedad dependiente de la estructura de la tenencia de la tierra del Porfiriato, tramada en torno de la hacienda y de los pueblos y comunidades agrarias vinculados a aquélla. Se trata de un régimen patriarcal dominado por el terrateniente alrededor de quien se teje una compleja red de relaciones de subordinación.

Xavier Icaza, por medio de sus narraciones breves de mediados de los años veinte, actualiza este orden social. Para ello, como se advierte por algunos detalles de la trama, cuenta con un

conocimiento calificado de las transformaciones materiales que dicho orden había sufrido como consecuencia de las políticas económicas de carácter industrializador que los primeros gobiernos del partido sonorense de la Revolución mexicana habían instrumentado a escala nacional a partir de 1920 (Medina 84-117). En consecuencia, en “La hacienda” de Icaza se alude con claridad a algunos procesos de mecanización de métodos de explotación agraria, propios de la primera fase del modelo agroindustrial que caracteriza al Estado mexicano de los años veinte. Al menos las alusiones tendrían que ser claras para un narratario que debía conocer las claves necesarias de decodificación en el horizonte original de lectura. Me refiero a la importación de fuentes autónomas de energía, uno de los capítulos más notables de la compra de bienes de capital en el extranjero por parte de los gobiernos de la Revolución mexicana del periodo.

Oscar le tomó cariño al negocio. Trabajó con empeño. Sometió algunos proyectos de importancia a su padre: había que mover toda la planta con electricidad; como costaría demasiado el consumo de energía, resultaba conveniente comprar los dinamos.

Su padre, don Oscar, el cuarto Oscar de la dinastía, aceptó con entusiasmo: lo mandó a Inglaterra a comprar la maquinaria. Volvió Oscar, trajo un ingeniero, la instaló, trabajó con una eficacia que llenó de felicidad a su padre (58).

También se destacan en la narrativa de Xavier Icaza obras de irrigación, destinadas a extender los predios de cultivo y a favorecer productos agropecuarios con una mayor tasa de ganancia que la correspondiente a productos de temporal; consecuentemente, estas obras tendían a racionalizar los métodos de explotación agraria de acuerdo con la mentalidad capitalista. “Llegó el ingeniero Jorge Estrada de huésped a su casa. Venía por don Adrián [el hacendado]; tenían que ir juntos a la hacienda. Planeaban importantes obras de irrigación: de realizarse, se podría regar toda la hacienda” (104).

Estos procesos de modernización capitalista del campo mexicano no sólo no cambiaron el orden patriarcal de la sociedad agraria, sino que lo afirmaron, lo extendieron y aun lo reprodujeron en ámbitos urbanos. Por ejemplo, el protagonista de “La hacienda”, Óscar de Villalba, no sólo es descendiente de un terrateniente y alarga por quinta generación el dominio de su familia, sino que moderniza su propiedad agraria y, en virtud del éxito correspondiente, se convierte en un rentista que confía sus intereses a un administrador de sus bienes inmuebles, y que goza en la ciudad de México de sus cuantiosos dividendos, y aun en largas temporadas de residencia en Europa.

Terminados los trabajos, le regaló don Oscar veinte mil pesos para que paseara por Europa, o por donde quisiera: Oscar, naturalmente, se decidió por Europa.

—París será mi cuartel general, viejecitos—, les anunció gozoso a sus amigos, en la cena que de despedida le ofrecieron en el Restaurant Sylvain (58).

Xavier Icaza es muy cuidadoso de subrayar la condición privilegiada de este terrateniente modernizado, a quien se caracteriza, de acuerdo con las prácticas comunes de su clase social en los años veinte, con atributos deportivos. Óscar de Villalba practica la natación, ha desarrollado conscientemente sus músculos y ha tenido un exitoso pasado atlético en su época de estudiante. “—Pues claro, pues a poco cree que me muero antes. ¡Ah que viejo éste. *Ándele*, mire, toque— y le enseñaba con satisfacción su musculado antebrazo —y mire, pégueme, ande, sin miedo— y le mostraba el fuerte pecho, extraordinariamente desarrollado” (61).

Todo este aparato de lujo moderno y urbano se asienta en el orden tradicional de la sociedad agraria urdido alrededor de la hacienda, fuente de riqueza, de relaciones de subordinación y, por ello mismo, de conflictos. La conflictividad rural resulta amenazante para el orden establecido por la mentalidad moderna.

Precisamente dicha conflictividad es el foco de la trama de “La hacienda”. El inicio de la narración se plantea por medio de un anuncio ominoso que se cierne sobre el orden señorial modernizado. La esposa de Óscar de Villalba, Adriana, tiene como función narrativa dar voz a la inquietud; todas sus intervenciones anticipan un accidente serio en el desarrollo del orden de cosas del cual es beneficiaria.

La despedida había sido muy triste. Adriana se le abrazó llorando, no lo dejaba partir. Lo besaba mucho, con amor y con fuerza, le acariciaba las manos, la cara, la cabeza; le pasaba la manecita por los cabellos ondulantes.

—No te vayas, no te vayas— imploraba una y otra vez.

Aunque acostumbrada a los periódicos viajes de Oscar, ya que cada dos meses tenía que ir al ingenio, ahora le parecía durísima la separación. Quién sabe qué escondido presentimiento le hacía temer este viaje (51).

Este elemento desestabilizador adquiere tal importancia en el mecanismo narrativo de Icaza que se reproduce en “Campo de flores”, la novela que sigue a “La hacienda” en *Gente mexicana*. En esa novela breve, Teresa Ibarra, la prometida del ingeniero Jorge Estrada, que también es un agente del progreso técnico, cuyas reformas profesionales y vínculo matrimonial aseguran la vigencia del orden patriarcal de la hacienda y su proyección sobre el dominio urbano; Teresa, repito, es portadora de inquietudes que nublan el horizonte de su felicidad prometida, e incluso ella misma sufre el accidente mortal, por lo que dicha novela se narra desde la certeza de su desaparición física, y resulta una elegía del dominio extendido de la comunidad hacendista, pues ella es la hija del terrateniente. El poder de la amenaza que se cierne sobre el orden social dominado por la hacienda llega a ser tal en la narración, que se encarna en una figura radicalmente ajena a dicho orden por virtud de su enajenación económica y mental.

Conmovero, volví la mirada hacia el parque. Una figura descarnada, envuelta en manto negro, caminaba lentamente. Su nariz aguileña, su mirar centelleante se destacaron trágicos; aleaba con los brazos amenazantes envueltos en el manto, como enorme murciélago, y mirando al balcón chilló su voz augur:

—Vanidad de vanidades y todo es vanidad. La juventud es polvo, la vida es nada, lo que ahora luce mañana muere, tal es la ley de Dios. Dios os lo dice por mi boca. Yo he visto a Dios, yo he visto el Cielo. Vanidad de vanidades y todo es vanidad... (120).

El anuncio ominoso, inquietante y desestabilizador puede identificarse con la Revolución mexicana. Tal punto de vista se cumple explícitamente en “La hacienda”, pues el antagonista del relato se representa en la figura de Raúl Ferrás, un agitador agrario que se opone frontalmente, mediante el recurso del reparto de tierras, a los intereses de la liga constituida por el hacendado Villalba, dueño del ingenio de San Cristóbal, y los pequeños propietarios cuyos bienes colindan con la propiedad de aquél.

[Raúl] Logró meterles en la cabeza a los peones que eran suyas las tierras; que Oscar y los demás rancheros de la comarca se las habían apropiado por la violencia; que ellos eran los únicos dueños legítimos; que los otros usurpaban sus sagrados derechos. Adornaba sus prédicas con frases oratorias: la tierra, como el aire, es de todos; la propiedad es un robo; el pueblo manda, el pueblo es soberano (73).

Esta clase de conflictos alrededor de la propiedad de la tierra es común en el paisaje político de los años veinte; el mismo general Álvaro Obregón es un mandatario cuyo poder se asienta en el manejo de ligas de comunidades agrarias (Hall 161-79). El autor cifra en el personaje de Raúl Ferrás el atributo del resentimiento, ocasionado por la continuidad del orden patriarcal desde un pasado anterior a la Revolución hasta el presente modificado por ésta. El resentimiento es tan grande que afecta su apariencia, nuncio del crimen del cual será responsable. “Lo alcanzó, lo tomó del brazo [Óscar de Villalba a Raúl Ferrás]: el contacto de su carne

fofa, el mal olor que despedía todo su cuerpo cetrino y encorvado, la mugre de su ropa le provocaron tal asco que lo soltó” (77).

El padre de Ferrás había sido administrador de la propiedad del padre de Óscar; como ocurría con algunos de estos servidores, el padre de Raúl Ferrás se había convertido en colono y había dejado de ser empleado. Los trastornos de las cosechas de la caña de azúcar disminuyeron sus ingresos e imposibilitaron el pago puntual de la renta agraria a la cual lo obligaba su nueva condición con respecto del señor de la hacienda. La deuda se incrementó hasta determinar su expulsión del predio. “Como los años malos no pasaban, el colono fue arrojado del ingenio con toda su familia. Era la miseria con sus tristes horrores (63)”. La pena infligida por esta relación de dependencia se actualiza durante la vida del propio Raúl, fuera del ámbito de la hacienda, cada vez que su humilde condición se mide con la del próspero hijo del dueño de San Cristóbal, su compañero de estudios.

La revolución social de México establece las condiciones para que Raúl Ferrás tome desquite de su desventaja en la estructura de la sociedad con respecto de la familia Villalba, pues se convierte en líder de comunidades agrarias que reclaman la posesión de tierras pertenecientes al hacendado y sus vecinos. La Revolución ha hecho posible una situación en que el resentimiento de Ferrás, además de ser expresado y conocido por los integrantes del universo del hacendado, tiene que ser tomado en cuenta como parte de la gestión del orden social. “Estalló la revolución. Raúl creyó que llegaba la hora del desquite. Abandonó las aulas. Se lanzó al monte con otros compañeros suyos, como él pobres, como él decepcionados, resentidos como él, igualmente sedientos de venganza...” (65). La iniciativa desestabilizadora del líder agrario obliga al hacendado a doblegar su propia conducta y emprende negociaciones en un escenario neutral, “el ranchito de un maestro de escuela” (75). Las negociaciones no pueden llegar a ningún acuerdo, pues Raúl Ferrás, en cumplimiento de los vaticinios amenazantes expresados por Adriana, sólo contempla en

el reclamo agrario el instrumento para purgar su resentimiento gracias a la muerte del joven hacendado. “¿Qué le debía? [Óscar a Raúl] ¿Qué mal le había causado? Directamente, nada y todo: Oscar era un favorito de la fortuna; Raúl un desheredado; Oscar era aristócrata; él, de origen humilde; Oscar era feliz, distinguido, brillante; él, desgraciado, vulgar, opaco; lo aborrecía con toda la saña de su hígado enfermo” (76).

La fuerza campesina se ha convertido en un elemento tan poderoso que, en manos de un resentido, es capaz de destruir el orden señorial. La novela no deja lugar a una explicación de la muerte de Óscar de Villalba como efecto de la justicia social o la redención de los campesinos miserables; por el contrario, el desenlace codifica en el dominio de las formas literarias la inquietud y el temor que la mentalidad liberal experimentaba con respecto del ascenso de las masas populares, un nuevo factor de poder con el cual el Estado mexicano de los años veinte tenía que contar y, en efecto, contaba. El desenlace de la novela radica en la consumación del anuncio ominoso expresado por Adriana, la esposa del hacendado, coincidente con la inquietud que domina la perspectiva de la narración, trasunto, a su vez, de la que asalta la conciencia letrada del autor ante el ascenso del poder popular. Luego de fracasadas las negociaciones, los campesinos intentan desarmar y tomar presos a los propietarios rurales; éstos reaccionan y se desata una balacera en la que cae muerto Óscar de Villalba.

Oscar había caído al pie de la ventana: su boca se hallaba contraída por la sorpresa; sus ojos, inmensamente abiertos, azorados de que pudiera realizarse tal horror. Su carne palpitante en vano se empeñaba en vivir; sus músculos de acero inútilmente palpitaban; su carne, los restos de su sangre vanamente bullían, ansiosos de vivir, aferrados a la vida tan fuerte que gozaron. Todo inútil, allí se quedó el hermoso y varonil Oscar, como un criminal o un desertor, herido por la espalda, sangrante la cabeza, convertido su cuerpo en horrible piltrafa (79-80).

El vaticinio ominoso que Emilio Rabasa había publicado en 1912 a propósito de “la catástrofe para la nación si en las masas se han alimentado los prejuicios que las extravían y los fanatismos que las enconan” se cumplía en la perspectiva de Xavier Icaza; ambos hombres de letras, con un intervalo de treinta años de distancia, compartían los temores de la conciencia liberal de quienes intentaban reducir al orden del sentido literario semejante proceso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRO LEAL, ANTONIO. *La novela de la Revolución Mexicana*. 2 vols. México: Aguilar, 1960.
- CÓRDOVA, ARNALDO. *La formación del poder político en México*. México: Era, 1972.
- COSÍO VILLEGAS, DANIEL. *Ensayos y notas*, vol. I. México: Hermes, 1966.
- _____. *Obra literaria*. México: Clío-El Colegio Nacional, 1998.
- DESSAU, ADALBERT. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: FCE, 1972.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA. “Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 27 (1998): 275-96.
- GILLY, ADOLFO. *La revolución interrumpida*. México: Era, 1994.
- HADATTY MORA, YANNA. “Prensa y literatura para la Revolución. ‘La Novela Semanal’ de *El Universal Ilustrado*”. Leonardo Martínez Carrizales, coordinación. *El orden cultural de la Revolución Mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*. México: UAM, 2012: 179-208.
- HALE, CHARLES. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. México: FCE, 2002.

- HALE, CHARLES. *Emilio Rabasa y la supervivencia del liberalismo porfiriano. El hombre, su carrera y sus ideas. 1856-1930*. México: FCE-CIDE, 2011.
- HALL, LINDA. “Álvaro Obregón y el movimiento agrario”. D. A. Brading, compilación. *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*. México: FCE, 1985: 161-79.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. *Ensayos*. José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, coordinación. Madrid: Colección Archivos, 1998.
- ICAZA, XAVIER. *Gente mexicana (novelas)*. Xalapa: Tip. Vda. e Hijos de A. D. Lara, 1924.
- LÓPEZ-PORTILLO Y ROJAS, JOSÉ. *La parcela*. México: Porrúa, 1945.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, LEONARDO. “La Revolución Mexicana en el orden del discurso. El caso de Pedro Henríquez Ureña. 1924-1925”. Gloria Tirado Villegas, *et al.*, coordinación. *Caleidoscopio revolucionario. Miradas y estudios en torno a la Revolución Mexicana*. Puebla: BUAP-Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, 2012: 237-47. CD.
- MEDINA PEÑA, LUIS. *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-1994*. México: FCE, 1995.
- MOLINA ENRÍQUEZ, ANDRÉS. *La revolución agraria de México. 1910-1920*. t. v. 3ª ed. facsimilar. México: Miguel Ángel Porrúa, 1986.
- RABASA, EMILIO. *La Constitución y la dictadura. Estudio sobre la organización política de México*. México: Tip. de Revista de Revistas, 1912.
- _____. *La guerra de tres años*. México: Cvltvra, 1931.
- _____. *La musa oaxaqueña*. 2ª ed. facsimilar. Oaxaca: UABJO, 2012.
- SÁEZ PUEYO, CARMEN. *Juárez: El mito de la legalidad*. México: UNAM, 2011.
- SIERRA, JUSTO. *Juárez. Su obra y su tiempo*. Ed. facsimilar. México: Miguel Ángel Porrúa, 2006.

VVAA. *18 novelas de El Universal Ilustrado [1922-1925]*. México: INBA, 1969.

WEINBERG, LILIANA. “Pedro Henríquez Ureña: hacer legible la Revolución”. Leonardo Martínez Carrizales, coordinación. *El orden cultural de la Revolución Mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*. México: UAM, 2012: 51-107.

V. ESPACIOS EDITORIALES

UN CUPÓN Y DIEZ CENTAVOS:
LAS NOVELAS DE *CÓMICO* (1898-1901)

ESTHER MARTÍNEZ LUNA
Universidad Nacional Autónoma de México

Para nadie resulta una novedad saber el auge que tuvieron las publicaciones periódicas en la última década del siglo XIX en México. La difusión y circulación de distintas publicaciones fue conformando una red importante de lectores, ávidos consumidores de cuanta novedad se ponía en sus manos.¹ Sin duda, mucho tuvo que ver el espíritu emprendedor y empresarial de Rafael Reyes Spíndola y los privilegios que le concedió el presidente Porfirio Díaz, pues éste, de acuerdo con sus intereses políticos, prefirió suspender el apoyo que daba a ciertos diarios y concentrarlo en la persona del periodista oaxaqueño. De tal manera que el empresario, beneficiado por la simpatía del general, pudo adquirir maquinaria nueva de “alta tecnología” y papel a precio subsidiado.² Este apoyo redundó, primero, en la publicación

¹ Baste recordar algunos de los periódicos que circularon por esos años: *El Mundo*, *El Universal*, *El Tiempo*, *El Monitor Republicano*, *El Noticioso*, *Gil Blas*, *El Diario del Hogar*, *El Chisme*, *El Imparcial*, *El Popular*, *El Liberal*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Nacional*, *El Globo*, etc. Estas publicaciones representaban tanto al grupo de liberales como al de los conservadores.

² De acuerdo con Antonio Saborit: “Es bien sabido que la subvención a Reyes Spíndola ascendía a mil pesos semanales, cuando al principio las oficinas de su empresa ocuparon el número 20 de la calle Tiburcio, enfrente de la residencia de Justino Fernández, pues en su momento el dato llegó a circular hasta en letras de molde” (27).

de la revista dominical *El Mundo Ilustrado* y diarios como *El Imparcial* y *El Mundo* y, posteriormente, en la circulación de la revista, también dominical, llamada *Cómico*.

Como es de suponerse, el negocio del mundo de los impresos con las nuevas técnicas que ya incluían el color y un despliegue atractivo en el diseño y distribución de la tipografía, hizo que Reyes Spíndola aglutinara una planta de redactores, fotógrafos, dibujantes, en fin, un amplio grupo de destacados colaboradores a los que había que mantener en activo para seguir consolidando su empresa editorial. En efecto, para incrementar las ganancias generadas por la publicidad, que ya se desbordaba en las páginas de *El Mundo Ilustrado*, es que surge *Cómico* y, por supuesto, también como una alternativa editorial diferente para el público de la época.

Recordemos que inicialmente *Cómico* fue una “pequeña nota humorística”, casi un “apéndice” de las páginas de *El Mundo Ilustrado*, pero dado el interés que suscitó en los lectores del semanario, esta inserción cobró vida propia. Así se anunciaba el nacimiento de *Cómico*: “Este periódico queda separado de *El Mundo Ilustrado* desde el presente número. Quien quiera seguir recibiendo *El Mundo Ilustrado*, sírvase pedirlo a los señores agentes de *El Mundo Ilustrado*” (1.1 1898).

Con grandes letras rojas en su título, el semanario *Cómico* apareció el domingo 2 de enero de 1898, bajo la dirección del yucateco Pedro Escalante Palma (Pierrot). Este primer número tuvo en la portada un grabado de José María Villasana y, en las páginas subsiguientes, contribuciones gráficas de Eugenio Olvera, Torreblanca y Carlos Alcalde. En este primer número se publicaron poemas satíricos de Cascabel (Lorenzo López Evia), de Juan A. Mateos, L. Gómez de Tagle y Arturo González. La columna “De picos pardos” fue una especie de editorial, firmada inicialmente por Pierrot, que resumía las actividades más destacadas de la semana.

El precio de un número suelto de la revista comenzó costando cinco centavos, mientras que las suscripciones mensuales en la capital del país 25 y en los estados de la república 40. Estos pre-

cios se incrementaron muy pronto y la revista a los pocos meses subió su precio a diez centavos el ejemplar suelto, la suscripción en la capital a 40 y en el resto de los estados a 60.

A nuestros lectores: No obstante los grandes esfuerzos que se han hecho para sostener este periódico, y haber logrado hacerlo llegar a una circulación no alcanzada hasta ahora por ninguna publicación de su género, no ha sido posible que se costee no obstante que su tiro ha sido de quince mil ejemplares a diez y seis mil ejemplares. Nos vemos por ello precisados á elevar su precio, ofreciendo presentarlo al público, desde el próximo número, con las siguientes mejoras: Aumento a 16 páginas. Grabados a colores. Artículos de los escritores mexicanos de más celebrado ingenio. Nuevos estilos de dibujo y aumento del cuerpo de dibujantes [...] El *Cómico* pasará desde el 1 de abril a ser propiedad del señor Ramón Murguía y continuará bajo la dirección de Don Pedro Escalante Palma (27.3 1898).

Sin embargo, el aumento de su tiraje por la buena recepción de parte de la sociedad mexicana finisecular, hizo que las suscripciones de *Cómico* volvieran a los 40 centavos de un inicio.³ El pago debía ser por adelantado y cada número constaría, por lo regular, de 16 páginas y contendría “material variado y escogido”. Respecto de sus oficinas, sabemos que los editores comenzaron recibiendo colaboraciones y atendiendo asuntos de carácter administrativo en la calle de Tiburcio número 20 y después se

³ Entre los varios anuncios que informaban acerca de las razones de esta baja en el precio leemos: “A nuestros agentes y suscriptores. Habiendo ensanchado nuestro semanario su circulación tanto en la capital como en la mayor parte de los estados, nos encontramos en condiciones de hacer algunas reformas en el precio de suscripción, a favor de nuestros lectores. Así es que, desde el primero de julio el CÓMICO valdrá cuarenta centavos la suscripción mensual en toda la República” (17.6 1900). Uno más: “Así pues, desde el 1º del presente mes [...] no obstante esta baja de precio, nuestro periódico no sólo no será inferior en nada, sino por el contrario, lo mejoraremos notablemente introduciendo en él algunas páginas de asuntos serios de interés general, además tan pronto como queden instalados los nuevos talleres litográficos ilustraremos á varias tintas las páginas interiores, al estilo de las más adelantadas publicaciones europeas y americanas; continuaremos obsequiando semanariamente 16 páginas de *novelas escogidas* y, en general, procuraremos llenar las exigencias de nuestro público, al que tanto debe esta publicación” (1.7 1900), (subrayado mío).

mudaron a San Felipe Neri número 4. Asimismo, los editores contaban con el Apartado Postal núm. 20 bis para cualquier tipo de correspondencia y para lo relacionado con los anuncios publicitarios había que dirigirse a los concesionarios, Novaro y Goetschel Sucs., en el callejón del Espíritu Santo número 1, Apartado Postal 468.

No resulta difícil advertir, dado el título de la publicación, que ésta se caracterizó por su espíritu jocosos e irreverente. La parte gráfica es digna de destacarse, ya que solían publicarse caricaturas, fotografías y grabados de los diversos tipos sociales que conformaban la sociedad de fin de siglo, salpimentadas con un tono costumbrista de fuerte veta humorística. Sin embargo, no era extraño también encontrar imágenes de mujeres sensuales y voluptuosas que daban un tono pícaro a las páginas de *Cómico*; esta publicación coqueteaba con llegar a ser una revista sólo para caballeros.

En cuanto a las colaboraciones escritas, la pluma y la tinta se concentraron en poemas satíricos, crónicas humorísticas, relatos breves y divertidos, cuadros de costumbres, cuentos, artículos sobre moda, el uso de la bicicleta o algún tema de actualidad; reseñas de espectáculos como la ópera, la zarzuela, el teatro, la fiesta brava o alguna otra actividad cultural. Debido al auge que comenzaba a tener el cine, circularon también “sesudos” artículos en torno al séptimo arte. De la misma manera se brindó un espacio para el entretenimiento al publicar juegos de palabras, acrósticos, adivinanzas y chistes. Como se ha mencionado, la revista contaba con una planta de importantes redactores que muchas veces firmaron sus colaboraciones bajo simpáticos seudónimos que venían a cuento con la vena humorística de la publicación.⁴

⁴ Por ejemplo, C. Pillo, Fray Trucha, Crick, Plutarquillo, Juvenalito, XYZ, Poco, Antolín, José 8 Calvo, Andrés Niporesas, P. Pino, Maravelo, Juan Palomo, PP. Nando, etc. Por otro lado, mencionemos que entre los colaboradores del semanario se encontraban: Amado Nervo, Ángel de Campo, Juan Pérez Zúñiga, Luis Frías Fernández, Javier de Ulma, José Jackson Veyán, Aurelio González Carrasco, Elías Torres, Juan A. Mateos, Sinesio Delgado, Agustín Valero Méndez (Maravelo), Pedro Escalante Palma, Vital Aza, por mencionar sólo algunos.

Por supuesto, los temas políticos no podían faltar y en los casi 4 años que duró *Cómico* (1 de enero de 1898-1 de septiembre de 1901) se hizo burla y escarnio de los personajes políticos y de las situaciones sociales más relevantes y puntillosas del momento. Así podemos encontrar sátiras de Benito Juárez, referencias a España por la pérdida de sus dos últimas colonias (Cuba y Puerto Rico), el caso Dreyfus, los conflictos bélicos de China, las elecciones en nuestro país, etcétera.

Al ser uno de los objetivos principales del semanario obtener ganancias económicas, los anuncios de variados productos y servicios ocuparon muy buena parte de sus páginas. Abundantes y constantes anuncios se publicaban en las primeras y últimas planas promoviendo un sinnúmero de servicios y productos, desde tiendas de muebles, camas, catres y cunas, pasando por anuncios de servicios fotográficos, parteras, consultorios médicos que curaban “enfermedades de la cintura o de la orina”, “debilidad nerviosa”, o los que prometían “pronta y rápida curación en todas las enfermedades secretas”. Los medicamentos antisifilíticos, para la debilidad, la escasez de barba o un tónico para el crecimiento abundante del cabello. Y, por supuesto, no podían faltar anuncios publicitarios de la famosa tienda El Palacio de Hierro.

LAS NOVELAS PARA LOS SUSCRIPTORES DE *CÓMICO*

Cómico muy rápidamente se hizo de un público amplio.⁵ Los editores de la revista lo advirtieron y, para tener contentos a sus lectores, constantemente hacían mejoras en la publicación, do-

⁵ Consignemos que el primer número del hebdomadario se agotó casi de inmediato, así nos lo hace saber el editor en un anuncio publicado el 16 de enero de 1898, donde comenta que se “hará una nueva reimpresión para que los suscriptores no tengan trunca su colección”. De esta manera, la empresa y sus editores promovían coleccionar la revista y ofrecían encuadernar *Cómico* por tomos semestrales a sus suscriptores. Destacando orgullosos que de enero a marzo de 1898 había aumentado el tiraje, de 15 a 16 mil ejemplares, es decir, en sólo un par de meses.

tándola de mejor papel, incorporando más de dos tintas, cambiando el diseño, poniendo las portadas a color, sumando abundantes materiales gráficos entre los cuales se destacaban la fotografía, álbumes artísticos, etc. Si bien entonces ya existía un público cautivo en torno del semanario dominical por todo lo que ofrecía, resulta lógico pensar que los editores desearan incrementar aún más el número de lectores, publicando novelas por entregas cuyas tramas narrativas despertaran el interés de sus abonados y los mantuviera a la expectativa cada semana, asegurándoles así más ventas. Esta práctica había sido común con respecto de una de las publicaciones del propio Reyes Spíndola, *El Universal*, y no era del todo desconocida para la prensa del siglo XIX mexicano. Por ejemplo, el periodista oaxaqueño, entre 1889 y 1891, había apoyado las ventas de su diario con las entregas paulatinas de novelas de Benito Pérez Galdós, Pedro Antonio de Alarcón y Alphonse Daudet, entre otros.

El primer intento de los responsables de la revista *Cómico* para medir el probable éxito de esta estrategia editorial fue la publicación de una novela colectiva. De tal manera que el 21 de agosto de 1898 apareció una viñeta colocada en la parte superior de una de las planas interiores que llamaba la atención del público lector. Se trataba de una caricatura que representaba siete “escritores” sentados sosteniendo en sus manos un largo letrero con la leyenda: “Una novedad para los lectores del CÓMICO”, e inmediatamente, líneas abajo, el siguiente texto:

En el próximo número publicaremos el último artículo de “El señor Gobernador”, y ocuparemos las dos planas que hemos dedicado a ese asunto, con una verdadera novedad. A, B, C, D, E, y F, [sic] siete escritores de los más celebrados, han tomado a su cargo escribir, en la forma más original, una novela para “El Cómicó”.

Cada uno de ellos dio un título para la obra. Se sortearán dichos títulos, y por suerte también, se dictará el orden en que deban escribir los autores.

Siete capítulos contendrá la novela, y uno tocará redactar a cada escritor. El asunto queda a voluntad del primero, y escusado

es decir el aprieto en que se verán los demás para formar la trama de la obra, desarrollar la acción y llevarla a su desenlace.

Las condiciones a que tendrán que sujetarse los autores para su tarea, son las siguientes: La novela será esencialmente humorística, de la época actual, y los sucesos de que trate se pondrán acaecidos en México.

Responde “El Cómico” de que las firmas *son conocidas y muy acreditadas*, pero no puede asegurar nada sobre el resultado de esa original competencia, torneo literario o *rifa novelera*, porque la verdad es que no puede presumirlo. Sí se asegura que agrada el asunto y que se derramará sal y pimienta.

¡Y á leer!

No obstante las dudas de algún incrédulo lector acerca de la viabilidad y llegada a buen puerto, dadas las características de ser una novela escrita a 14 manos, la novela colectiva titulada *Por un cigarro* fue la obra que abrió la serie de relatos breves que se publicarían en el semanario dominical.⁶ La primera entrega de este particular ejercicio narrativo vio la luz el 4 de septiembre y concluyó el 23 de octubre de 1898. El desarrollo de la novelita no estuvo muy lejos de las características que se prometían en el prospecto, es decir, tocó temas de actualidad y dejó ver la ríspida tensión que existía entre la prensa de la época y la poca credibilidad que tenían algunos periodistas; su tono fue ágil, divertido y,

⁶ Se publicó un texto titulado “Monólogo” en el que se cuestionaba el posible resultado de una novela con tales características: “¡Conque *Cómico* va á publicar una novela escrita por siete literatos afamados! Pues afamados y todo, yo no puedo darme á entender lo que cada uno de ellos escriba un capítulo y haga y deshaga de los personajes a su antojo [...] Vaya si se necesita andar con el ingenio en huelga para intentar tal desbarajuste literario. [...] Y para mayor complicación me han dicho que la obra de esos siete [...] va a titularse ‘Por un cigarro’. Pero qué cosas van a decir esos siete escritores sobre el cigarro. De un cigarro no puede sacarse más que humo, cenizas y nicotina. Yo no puedo conjurar cómo será esa enmaraña, pero la leeré, la leeré porque espero juzgarla con la serenidad de un repórter y con dulce equidad de un gendarme. Hasta el primer capítulo” (28.8 1898). Por otro lado agreguemos que la novela, en este juego de ocultar la identidad de los “destacados literatos” se firmó de la siguiente manera, capítulos: I-A, II-B, III-C, IV-D, V-E, VI-F, VII-G. Es muy probable que entre los redactores de esta novelita apresurada estuvieran Amado Nervo, Micrós y Pedro Escalante.

por supuesto, se advierten estilos y matices diferentes en los siete capítulos que la conforman.

Seis meses más tarde se publicaría una segunda novela, la cual en realidad inauguraría la serie de narraciones breves importantes con una concepción editorial más clara y firme. Los redactores así se lo anunciaban a sus lectores: “Desde el mes entrante comenzará [*Cómico*] á darles una colección de novelas originales, impresas á todo lujo é ilustradas con excelentes fotograbados. Cada obrita constará de 64 páginas” (19.3 1899). La novela elegida fue *El donador de almas* de Amado Nervo, cuyo anuncio formal expresaba lo siguiente:

Novelas gratis. En abril próximo, el *Cómico* empezará a obsequiar a sus lectores con una serie de novelas expresamente escritas para el periódico. Estas novelas se repartirán en entregas de 16 páginas que irán incluidas en cada ejemplar del *Cómico*, de manera que puedan ser separadas para formar tomitos de elegantísima forma.

El papel será de suprema calidad: la letra ha sido encargada expresamente para la edición. Irán ilustradas con grabados modernos de medio tono y llevarán elegantes carátulas.

La serie se iniciará con “El donador de almas” de Amado Nervo. El estilo de estas novelas y sus asuntos, sin salirse de la esfera del humorismo fino, procurarán adunarlos con la alteza de la concepción y el interés de la trama (26.3 1899).

La novela de Nervo constó de cinco entregas, la primera de ellas apareció el 9 de abril y la última el 7 de mayo de 1899. El tema, sin duda, fue innovador para la época, pues se alejó de las descripciones realistas o románticas tradicionales para adentrarse en un relato de corte fantástico, salpicado de ciencias ocultas, en el que permeaba una vocación científicista, cierta teosofía y magia, pero, sobre todo, como lo ha señalado José Ricardo Chaves, en *El donador de almas* se plantea la imposibilidad del amor heterosexual ligado a la convencional idea del amor neoplatónico y el concepto de la media naranja. En esta novela corta, escrita expresamente para *Cómico*, además de tener un lenguaje lúdico,

encontramos pasajes caracterizados por recursos como el diario y el diálogo.

Al parecer el ejercicio comercial y narrativo fue un éxito, pues los editores afirmaban que “habiendo notado la gran aceptación que el público le dispensó desde que se dieron a la luz las primeras entregas [de *El donador de almas*], procedimos inmediatamente á escojer una nueva obra que ofrecer a los lectores de CÓMICO, y hoy tenemos el gusto de participar que hemos adquirido ‘La máquina para explorar el tiempo’, preciosa novela que actualmente causa sensación en Europa. [...] Hemos adquirido tipos nuevos para la impresión de esta obra y la ilustrarán esmeradamente nuestros artistas” (14.4 1899).

La primera entrega de la novela de Herbert George Wells fue el 21 de mayo de 1899 y, dado que era un poco más extensa que la de Nervo, los editores aclararon que “la publicarían hasta terminar, sin limitación en el número de páginas”;⁷ al mismo tiempo, alabaron al escritor inglés y destacaron la ingeniosa trama literaria y la buena construcción de los personajes que experimentaban más de mil aventuras en *La máquina para explorar el tiempo*. En su ánimo por ganar adeptos, los redactores, disfrazados de críticos literarios, sentenciaban que la novela una vez que llegaba a las manos del lector se apoderaba de tal manera de él que éste no podría ya soltar la obra. En efecto, hoy sabemos que esta novela publicada por vez primera en Londres en 1895, gozó de un gran éxito al tocar temas de ciencia ficción relativos a la posible existencia de una cuarta dimensión.

Al continuar con este proyecto editorial, la siguiente novela correspondió a un asiduo colaborador de la revista, Ángel de Campo, Micrós. *El de los claveles dobles, entretenimiento novelesco de buen humor, en varios cuadros y algunos coloquios á manera de apuntes, para un libreto del género mediano*, constó

⁷ La novela constaba de 16 capítulos y un epílogo. En la edición de *Cómico* no se registra el nombre del traductor.

de 6 entregas que transcurrieron entre el 17 de septiembre y el 5 de noviembre de 1899, ya que hubo algunas interrupciones. A decir de Miguel Ángel Castro, este breve folletín lo escribió Micrós para hacer referencia a un sonado suicidio de carácter pasional, que había ocurrido un par de meses antes y había suscitado cierto escándalo y morbo en la sociedad capitalina. Asimismo, Castro comenta que la novela de Micrós está emparentada con una famosa zarzuela española titulada *La revoltosa*, sólo que en su estrategia narrativa, Micrós invierte los nombres de los personajes principales, Mari Pepa y Felipe por el de Felipa y Pepe María.⁸ En general, a pesar del suicidio de la protagonista, se puede percibir un cariz humorístico a lo largo de esta narración.

Semanas más tarde, las páginas de *Cómico* daban cabida a un escritor de origen español, el destacado y polémico Pedro Antonio de Alarcón. Su ágil y graciosa novela *El sombrero de tres picos* entretuvo a la sociedad mexicana con las aventuras y confusiones del corregidor, de Lucas el molinero y su atractiva esposa, la “seña” Frasquita. Esta narración ligera y llena de jocosos malentendidos sería publicada en 16 entregas, la primera de ellas el 19 de noviembre de 1899, para concluir el 11 de febrero de 1900.⁹

Señalemos que el 24 de diciembre se suspendió una de las entregas para dar paso a un hecho noticioso de mayor relevancia para el público lector del semanario dominical: la reciente

⁸ La novela ha sido editada por Miguel Ángel Castro y su edición está acompañada de un interesante expediente de artículos periodísticos de la época que dan testimonio del suicidio de Sofia Ahumada. Esta novela también tiene una edición anotada que puede verse en el portal *La novela corta: una biblioteca virtual* <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/cdp.php>>, realizada por Dulce María Adame González, quien en su presentación afirma que en la novela “se configura una gran parodia, a través de la cual se caricaturizan los géneros literarios, el papel del periodismo, las conductas y las creencias de la sociedad mexicana de fin de siglo”.

⁹ *El sombrero de tres picos* no sólo fue un éxito en México; en 1873 cuando apareció por vez primera en Madrid, en la *Revista Europea*, muy pronto logró agotar seis ediciones.

inauguración de la primera Plaza de Toros México.¹⁰ Debido a la importancia de este acontecimiento para los habitantes de la ciudad, se imprimió el número navideño del semanario con papel de mejor calidad que el habitual. Abundantes fotografías, grabados, ilustraciones y, por supuesto, la crónica detallada de las corridas de toros y de la gente que asistió a tan relevante suceso, interrumpieron el clímax y las peripecias creadas por Alarcón a partir del romance *El corregidor y la molinera*, que había oído relatar de niño y que ahora convertía en novela.

Ramón Murguía y su equipo editor sabían que con Pedro Antonio de Alarcón tendrían un público cautivo y, en consecuencia, éxito comercial seguro por los destacados antecedentes del escritor andaluz; por ello, no terminaban de publicar *El sombrero de tres picos* cuando ya anunciaban la siguiente entrega de la novela titulada *El capitán veneno*, la cual, según el propio Alarcón, había escrito en nada menos que ocho días. Así la presentaban los redactores de *Cómico*:

Conocida como es la donairosa pluma del aplaudido novelista español, inútil de todo punto consideramos recomendar al buen juicio de nuestros favorecedores la lectura de esta obra, interesante desde su principio; pues que ella, por la elegancia del lenguaje con que está escrita y por el carácter atractivo de los personajes que en ella toman parte, conquista desde sus primeros capítulos a todo aquel que la lee. Mucho celebramos el saber que hemos acertado en nuestros propósitos (18.2 1900).

El capitán veneno, al igual que su antecesora, tenía un tono jocoso que logró seducir al público que se iba configurando en torno de las páginas de *Cómico*. Las aventuras del malhumorado capitán Jorge de Córdoba y su supuesta animadversión por las mujeres en el Madrid del siglo XIX, si bien conformaban una historia

¹⁰ Esta Plaza de Toros estuvo ubicada en lo que hoy conocemos como las avenidas Cuauhtémoc y Álvaro Obregón. Su capacidad era para diez mil espectadores y estaba hecha de madera.

convencional, cuyo final se adivina desde las primeras páginas, no fue razón suficiente para dejar de interesar y entretener. Esta divertidísima novela circuló entre los meses de febrero y abril de 1900, tanto en la capital como en los estados de la república.¹¹

Ya que estaba más que probada la pluma de Pedro Antonio de Alarcón para captar lectores, éste continuaría ocupando las prensas mexicanas; su tercera novela sería *El niño de la bola*, cuya historia narra la trágica vida de Manuel Venegas y su amor no correspondido. La caracterización que hace el español de personajes antagónicos moralmente, como Vitriolo y Venegas, son dignas de destacarse. La novela apareció el 29 de abril y concluyó el 18 de noviembre de 1900. Fue una de las más extensas que se publicaron ya que estaba conformada por cuatro libros y un epílogo. Por ello, al rebasar con su extensión el número de páginas (64) que habitualmente constituían las novelas cortas que se habían publicado con anterioridad en la revista, algunos lectores se inconformaron y pidieron adelantar *Una señora comprometida* de Eusebio Blasco, cuya primera entrega del 28 de octubre de 1900 salió junto con la de Alarcón y la siguiente aclaración de los editores:

Nuestras novelas. Han sido tan repetidas las indicaciones que hemos recibido para apresurar la publicación de “Una señora comprometida” que no hemos podido menos que resolvernos á comenzar desde el presente número. Así que en él recibirán los lectores ocho páginas de “El niño de la bola” y ocho de la nueva novela, arregladas de modo que puedan doblarse por separado las páginas que á cada obra corresponden. Luego que termine la primera continuaremos obsequiando las 16 páginas de “Una señora comprometida” (28.10 1900).

¹¹ *El capitán veneno* fue escrita en el verano de 1881; nueve años antes de llegar a nuestro país tuvo tres ediciones. Algunos capítulos se publicaron inicialmente en la *Revista Hispano Americana*.

La novela de Eusebio Blasco concluyó el 20 de enero de 1901,¹² y muy pronto, en el mes de febrero la pusieron a la venta en un atractivo tomo. Esta novela ya encuadernada gozó de una abundante publicidad en las páginas de la revista; incluso, se publicó la portada en una plana completa del semanario, lo que dio como resultado que se agotara rápidamente.

Meses más tarde se daba la estafeta a don Benito Pérez Galdós. *La novela en el tranvía* apareció el 28 de abril y un par de semanas después (el 12 de mayo) compartía el espacio con *Tres mujeres* de Jacinto Octavio Picón; ambas concluyeron el 16 de junio de 1901.¹³ Cabe destacar que sendas obras sólo compartieron el ser breves, pues su temática era diametralmente opuesta. Mientras la primera era un relato muy bien construido en varios planos narrativos, a partir de las reflexiones de un hombre que viaja en el primer tranvía que existió en Madrid —cuyo recorrido del barrio de Salamanca al barrio de Poza le permitió a Galdós mostrar la dicotomía entre realidad e imaginación con acento bromista—, la segunda está constituida por tres relatos independientes (“La recompensa”, “La prueba de un alma” y “Amores románticos”), cuya unidad son los personajes femeninos (Valeria, Julia y Felisa), obligados a experimentar “complicadas” pruebas en la vida para mostrar su fortaleza moral. Las tres historias son esquemáticas, los personajes no tienen claroscuros y como el propio Jacinto Octavio Picón afirma: “Son tres figuras abocetadas en narracio-

¹² “Habiendo terminado la publicación en el CÓMICO de ‘Una señora comprometida’, pronto la pondremos encuadernada, á disposición del público, mediante diez centavos y un cupón. [Y Pedro Antonio de Alarcón siguió publicándose ya que] En este número y en el próximo publicaremos un precioso cuento de Don Pedro Antonio de Alarcón titulado ‘La mujer alta’” (20.1 1901).

¹³ Resulta curioso el hecho de que Benito Pérez Galdós consideraba *La novela en el tranvía* como un cuento más que como una novela corta a pesar de haberla titulado de esa manera. Esta narración se publicó por vez primera en *La Ilustración de Madrid* el 30 de noviembre y finalizó el 15 de diciembre de 1871. Su éxito fue rotundo. Por otro lado, para nadie escapa que años más tarde, Manuel Gutiérrez Nájera escribió un relato con tema y título semejantes al de Galdós. Respecto de la narración de Jacinto Octavio Picón, apareció publicada por vez primera en Madrid en 1896, por Fernando Fe, Librero.

nes cortas, donde lo imaginado para entretener algún rato, pesa más que lo observado para moverte a pensar seriamente en cosas graves de la vida” (1).

Finalmente, la última novela que se obsequió a los suscriptores de *Cómico* fue la divertida novelita *Buscar tres pies al gato* del escritor francés Alfonso Karr, que comenzó a publicarse el 23 de junio de 1901.

Sin explicar por qué, en el mes de agosto, los editores anunciaban que las 16 páginas destinadas a la publicación de las novelas cortas serían ahora para la publicación de cuentos de autores selectos, como J. Vara, Alfonso Daudet, Paul Bourget, Teodoro de Banville, León Tolstoi, entre otros.¹⁴

Desafortunadamente el proyecto no continuó, ni con novelas ni con cuentos ni con álbumes de fotografías o grabados, pues a pesar de anunciarse “grandes reformas” en el diseño de la revista, *Cómico* dejaría de publicarse en la primera semana de septiembre.

LA COLECCIÓN DE NOVELAS, UN PROYECTO EDITORIAL Y ECONÓMICO

Si bien nos hemos centrado en relatar el orden cronológico de cómo y cuándo las novelas fueron apareciendo en las páginas del semanario *Cómico*, no debemos dejar de señalar que la vida de éstas no finalizaba allí, sino que continuaba después de su última entrega. Los editores anunciaban la impresión de sobretiros y la correspondiente encuadernación para su venta, casi de inmediato. De esta manera se invitaba a los lectores a hacer de las novelas productos coleccionables en volúmenes atractivos para su conservación. En consecuencia, para hacer más accesible e

¹⁴ “Con este título [Cuentos Selectos] comenzamos a publicar hoy, diez y seis páginas semanarias de preciosos cuentos de J. Vara, autor de ‘Cavallería rusticana’, Alfonso Daudet, Paul Bourget, Teodoro de Banville, León Tolstoi, etc.” (11.8 1901).

impulsar la venta de los sobretiros y la compra de las novelas encuadernadas se promovió la utilización de cupones de descuento.

Los editores mantenían así un proyecto editorial ligado a la aceptación y éxito de las narraciones, pero sobre todo sustentado en el interés de las ganancias económicas. Por lo tanto, su proyecto consistía, por una parte, en regalar las novelas encuadernadas a quienes compraran una suscripción de *Cómico* por tres o seis meses;¹⁵ por otra, en promover la adquisición de los atractivos volúmenes con un cupón y diez centavos o veinte, según fuera el caso (los cupones venían impresos en la propia revista y tenían fecha de caducidad).¹⁶ Una posibilidad más para tener una de las exitosas novelas era comprarlas en las oficinas del semanario a 20 centavos sin cupón o en alguna librería de la capital, pero el precio aumentaba considerablemente al costar entonces un volumen encuadernado \$1.50 o \$1.75, dependiendo de la novela de que se tratara.

En su búsqueda por afianzar el negocio, los editores se “esmeraban” en presentar productos elegantes y atractivos, impresos en dos tintas, con papel de buena factura y cuidadas encuadernaciones en formato Elzevir (tamaño pequeño, conocido como libros de bolsillo), a la vez que las novelas iban acompañadas de soportes gráficos de importantes artistas para causar mayor interés y captar a un numeroso público.

Entre las novelas que llegaron a agotarse por medio de este sistema de ventas se encuentran *El sombrero de tres picos*, *El*

¹⁵ El costo de la suscripción por tres meses era de \$1.20 en la capital y \$1.80 en la provincia. Por seis meses el costo era de \$2.40 si residían en la capital y de \$3.60 si residían en algún estado de la República.

¹⁶ El uso de cupones fue un recurso constante que utilizaron los editores de la revista, pues no sólo se expedían para comprar las novelas, sino para obtener algún descuento en la entrada al teatro (Arbeu o Principal), comprar algún álbum fotográfico o serie de grabados de importantes artistas que promovía el propio semanario dominical para hacerse de recursos con cierta periodicidad.

capitán veneno y *Una señora comprometida*,¹⁷ todas ellas escritas por autores españoles. Algo que llama la atención es el hecho de que las novelas de autores mexicanos, *Por un cigarro* (colectiva), *El de los claveles dobles* de Ángel de Campo, *El donador de almas* de Amado Nervo, o la del inglés H.G. Wells, *La máquina para explorar el tiempo*, no se incluyeron en este tipo de comercialización, pues su circulación sólo estuvo determinada por su inserción en las páginas del semanario. Resulta probable pensar que los derechos correspondientes a los escritores mexicanos debían pagarse, mientras que los correspondientes a los españoles podían birlarse en virtud de una práctica que se había hecho regular para los empresarios periodísticos de México con voluntad de ganancia económica.¹⁸

En cuanto al público al cual iban dirigidas estas novelas, si nos guiamos estrictamente por la línea editorial del hebdomadario, encontraremos que se incluía un amplio espectro: hombres y mujeres que estaban interesados en ciertas cuestiones políticas, en asistir a escuchar ópera; les gustaba la fiesta brava, iban al

¹⁷ Respecto de la venta de estas novelas se puede afirmar que casi fueron las mismas condiciones en cuanto al precio de todas las obras de Pedro Antonio de Alarcón, aunque con algunas mínimas variantes, por ejemplo *El capitán veneno* costaba diez centavos y un cupón, pero en las oficinas de la revista, sin cupón, veinte centavos y en librerías \$1.75. Mientras que *El niño de la bola* a pesar de constar de dos volúmenes se mantuvo en el mismo precio que la anterior. *Tres mujeres* y *La novela en el tranvía* se imprimieron juntas en un tomo y su precio fue un cupón y diez centavos. Para el caso de *Una señora comprometida*, la variante fue que no se vendería sin cupón.

¹⁸ Se tiene documentado en *El Universal* de Rafael Reyes Spíndola, uno de los artífices del esquema financiero que venimos explicando, un caso relativo al robo de derechos de autor correspondientes a escritores españoles. A este respecto, Francisco Sosa, escribió lo siguiente en *El Pabellón Nacional*: “Y por cierto que me ha sorprendido ver que los editores mexicanos estampan con el mayor desenfado del mundo, como los editores españoles, que se reservan la propiedad literaria del libro. ¿Han comprado, por ventura, ese derecho? Portentoso encontraría yo tal acontecimiento, que vendría a marcar una época en nuestros anales. En España, donde sin cesar se lamentan y enfurruñan los autores y editores por la falta de una ley que les asegure su propiedad en nuestro país, van a desmayarse al encontrar en la edición mexicana de *Miau*, que los señores R. Spíndola y Comp. Cía (*sic*). Gozan del privilegio exclusivo de reimprimir la novela de Pérez Galdós; privilegio de que puede disfrutar cualquiera que guste, pues no existen tratados literarios entre México y España” (Sinnigen 124).

teatro o a la zarzuela, leían poesía, les atraía la moda y la compra de colecciones de grabados de afamados artistas a precios accesibles por medio de la propia revista; es decir, un sector de la sociedad mexicana que sabía leer y quería estar al día de todo lo que acontecía en su entorno. Estos mismos lectores que ocupaban sus horas de ocio en actividades culturales y en leer, por ejemplo, las partituras de algún vals o las novedades científicas que incluía el semanario, paradójicamente no podían escapar al bombardeo publicitario de la revista.

Como ya lo hemos mencionado líneas arriba, la publicidad ocupaba una buena parte del ingreso del negocio editorial. Sin embargo, la composición de este torrente comercial fue tan interesante, desde el punto de vista gráfico, que ocupó un espacio privilegiado en la conformación de la revista. Queda pendiente, por oportuno, un estudio que explique y valore, desde otras ópticas del discurso, la publicidad que circuló con destacados y bien elaborados diseños en las páginas de *Cómico*.

Por otro lado, sin duda, los editores tenían entre sus objetivos crear una revista de calidad que girara en torno al mundo cultural, social y científico con un tono humorístico y desenfadado. Durante los cerca de cuatro años que circuló *Cómico* se distribuyeron 11 novelas cortas en un mercado nacional desde el centro del país. Los escritores publicados fueron dos mexicanos, tres españoles, un inglés y un francés. Si bien las novelas en un principio se anunciaron como inéditas y escritas exclusivamente para la revista, esta promesa no se cumplió, ya que sólo tres narraciones de autores nacionales satisficieron estas características. Las novelas restantes ya habían sido publicadas y habían logrado, relativamente pocos años antes, un gran éxito comercial en sus países de origen; quizá por ello, Ramón Murguía y su equipo editor, pensaron en que las páginas de *Cómico* debía acogerlas y difundirlas.

Respecto de la temática de las novelas no hay una apuesta estética o ideológica clara, pues no advertimos en ellas un discurso

homogéneo de un proyecto narrativo. Probablemente su cohesión estuvo en que la mayoría de ellas tenía un registro humorístico o una veta fantástica que buscaba alejarse del realismo que había dominado años antes.

En realidad, la colección de novelas publicadas en *Cómico* representa la individualidad de sus escritores y no un proyecto consensuado de equipo. Quizá podríamos, incluso, hablar de dos vertientes en las 11 novelas cortas publicadas: las que tenían un carácter innovador para la época (*El donador de almas*, *La novela en el tranvía*) y las que mantuvieron una apuesta narrativa más que probada (*El sombrero de tres picos*, *El niño de la bola*, *El capitán veneno* y *Tres mujeres*).

Por otro lado, la novela colectiva *Por un cigarro* fue una experiencia escritural, en donde podemos advertir el antecedente de un “cadáver exquisito”. En esta narración no abundaron las descripciones de lugares o personajes, en cambio sí hubo abundantes diálogos caracterizados por una fuerte carga coloquial. En los párrafos finales de cada una de las entregas se prometía mayor acción en el siguiente capítulo con el propósito de estimular las expectativas de los lectores, por cierto no siempre satisfechas. *Por un cigarro* fue un escrito de circunstancia que aprovechó el anonimato para hacer escarnio de los *repórters* y, así, mostrar la tensión en el campo cultural de la época que se disputaban los hombres letrados frente a una figura profesional en ascenso.¹⁹

Finalmente, la empresa de Reyes Spíndola sabía que la publicación de novelas cortas, en elegantes volúmenes, de escritores

¹⁹ Para muestra un botón: “Aquella tarde Don Trifón Vinagrete, director de *El Pifano*, reunió a todos sus *repórters*, recortadores cómplices, compiches y demás *gentecilla de pluma*, y les clavó en el espíritu el siguiente discurso, que había preparado desde la noche anterior: —Hijos míos, sois entre otras cosas, unos distinguidos idiotas. Habéis puesto en ridículo al *Pifano*; me habéis desprestigiado, hundido. Sabed, jóvenes imbéciles, que un periodista no debe equivocarse nunca. Habéis inventado un crimen que no ha existido, sino en vuestro desordenado caletre. *El Teléfono Nacional* se ha burlado de nosotros; la suerte del periódico peligró, yo también peligro, vosotros peligráis” (9.10 1898).

de probada calidad, era un negocio que había que aprovechar, pues sus prensas necesitaban estar en movimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCÓN, PEDRO ANTONIO DE. *El niño de la bola, El sombrero de tres picos, El capitán veneno*. México: Editorial Porrúa, 2003.

CAMPO, ÁNGEL DE. *El de los claveles dobles. Ni amor al mundo ni piedad al cielo. El suicidio de Sofía Ahumada. Expediente de prensa y literaturas mexicanas*. Miguel Ángel Castro, estudio preliminar, compilación y edición. México: UNAM, 2008.

Cómico. México, Distrito Federal, 1898-1901.

CHAVES, JOSÉ RICARDO. "En torno a la narrativa nerviana". Gustavo Jiménez, selección y estudio preliminar. *El libro que la vida no me dejó escribir*. México: FCE-UNAM, 2008: 507-20.

La novela corta: una biblioteca virtual. <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/cdp.php>>. Web. 24 may 2014.

PICÓN, JACINTO OCTAVIO. *Tres mujeres*. Madrid: Fernando Fe, librero, 1896.

SABORIT, ANTONIO. *El Mundo Ilustrado de Rafael Reyes Spíndola*. México: Grupo Carso, 2003.

SINNIGEN, JOHN. *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo*. México: UNAM, 2005.

EL TRIUNFO DE LA BREVEDAD: *LA NOVELA SEMANAL*
DE *EL UNIVERSAL ILUSTRADO* (1922-1925)

YANNA HADATTY MORA
Universidad Nacional Autónoma de México

LA NOVELA QUINCENAL

*Nuestra época es la de la nouvelle.
El tren vuela... y el viento nos impide
hojear los libros.
AMADO NERVO, El donador de almas.*

Fundada el 1° de diciembre de 1919, la publicación periódica *La Novela Quincenal. Revista Literaria* aparece en formato de 19 x 14 cm bajo el sello Ediciones México Moderno, casa editorial que se consagrará meses después, con la publicación *México Moderno. Revista de Letras y Arte* y que para entonces publica por tercer año la también paradigmática revista *Cvltvra*. Los primeros siete números de *La Novela Quincenal* reproducen en su parte inicial, siempre por entregas, la traducción de la afamada novela de ciencia ficción *El túnel* de Bernhard Kellermann. La segunda parte del cuadernillo consta de un número variable de textos de ficción, presentados inicialmente como “los mejores cuentos de todos los países”. Ambas se conciben como fascículos a desprender para encuadernar en diferentes tomos. Más adelante, en ese espacio secundario del volumen, aparecen en ese orden “cuentos ingenuos y para niños (traducidos especialmente para

La Novela Quincenal)” y “los mejores cuentos policiacos”. En la parte principal siguen a la novela alemana (337 páginas), respectivamente y en cinco entregas cada una, *Crónica del reinado de Carlos IX* de Prosper Mérimée, *La Atlántida* de Pierre Benoît, y, finalmente en una sola entrega, la novela corta *El donador de almas* de Amado Nervo, anticipada como “la mejor novela” del autor “completa en un cuaderno de 80 páginas”.¹ Posteriormente y también en un solo cuaderno aparecen las novelas cortas *Un delincuente extraordinario* de John R. Carling, *La trágica aventura del mimo Propercio* de Albert Boissière; *Varenka Olesova* de Máximo Gorki, *Vida y muerte del Capitán Renaud o El bastón de junco* de Alfred de Vigny; *El mandarín* de Eça de Queiroz; *El extraño caso del Dr. Jekyll y el Sr. Hyde* de Robert Louis Stevenson; *La sala número seis* de Anton Chéjov; y la colección *Iván el imbécil y otros cuentos* de León Tolstoi. Valga señalar que muy pocas de las traducciones de estas narraciones — a saber, de las novelas de Vigny y Boissière, así como algunos cuentos— son realizadas especialmente para la colección; las dos novelas por uno de los autores de México Moderno, el ateneísta Manuel de la Parra, y los cuentos por Manuel Toussaint, Concepción Álvarez y Alfonso Hernández Catá.

La edición se autodefine como económica: una novela promedio anunciada en la misma Revista costaba hasta cinco pesos (por ese precio se anuncia, por ejemplo, *Los bandidos de Río frío* de Manuel Payno), mientras cada fascículo empieza por costar 35 centavos y a partir del número 20 sube a 40 centavos. En una página publicitaria se habla de cuánto se podía ahorrar al contar con los primeros siete números de la revista, pues con ellos en mano se acudía a las oficinas de la editorial y por \$1.50 se los recibía “bellamente empastados en dos elegantes tomos con portadas a colores”.

¹ Puede consultarse la edición de *La Novela Quincenal*, en versión facsimilar, en <<http://amadonervo.net/narrativa/flash/donador/donador.html>>.

La discusión de qué concepto de novela ofrecer de manera quincenal, si la novela larga por entregas o la novela corta en una entrega, parece suficientemente relevante como para ocupar varias notas y anuncios de la Revista. En un ejemplar correspondiente a septiembre del mismo 1920, aparece la aclaración: “En el próximo número [...] La Novela Quincenal se convertirá en *La Novela Quincenal*, **una gran novela completa**, ilustrada de 100 páginas en 40 centavos” (mis negritas). Es importante resaltar que aquí se enuncia por primera vez para la colección la idea de que una “gran novela” no corresponde únicamente a obras de extensión larga (LNQ I.18).² El nuevo modelo de lectura queda fijado así en la novela corta quincenal, entre 80 y 100 páginas.

Aún muy próxima al folletín o novela por entregas del siglo XIX, *La Novela Quincenal* se jacta de las cuidadas ediciones con que fomenta la consolidación de un amplio público gracias a la combinación de los bajos costos y la alta calidad de la obra seleccionada. Sin embargo, no se decide por el formato de una novela única por número, ni mucho menos por la apuesta exclusiva por la producción nacional contemporánea. Ecléctica en sus géneros (novela policial, de ciencia ficción, de costumbres, de aventuras), si bien con predominio de obras románticas, realistas o modernistas-simbolistas, *La Novela Quincenal* presume sobre todo su misión, que podemos resumir como “elevar el gusto del lector común”, al proporcionarle una económica biblioteca de obras selectas (sobre todo obras europeas y norteamericanas), es decir, de brindar una selección de lo que se consideraba para entonces “la gran literatura universal”.

² Para todas las referencias de *La Novela Quincenal* se usará la sigla LNQ. Para las de *La Novela Semanal*, LNS. Para *El Universal Ilustrado*, EUI. *La Novela Quincenal* se consultó en el fondo reservado de la Biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. La colección fue encuadernada después de refinar las páginas, con lo que se perdió la foliación de la obra. Por ello en todas las citas se especifican volumen y número, pero no la página.

Finalmente, el proyecto editorial cierra después de poco más de un año de iniciado: el último número de *La Novela Quincenal*, aparece precedido por una nota aclaratoria, “Un forzoso paréntesis”, en que los editores comunican a los lectores el cese de la publicación por “cierta indiferencia de una parte del público, obstinada en leer obras no sólo carentes de mérito, sino perniciosas para la formación del gusto nacional”. México Moderno había intentado con esta colección “divulgar no ya las obras maestras y exquisitas: simplemente las de calidad” (*LNQ* II.27). Si bien se dice en el mismo texto que se trata apenas de un receso, la colección nunca vuelve a aparecer. En su lugar se publica ya *México Moderno*, que se anuncia desde antes de circular como “la Revista más seria de literatura, ideas y arte”, con “material inédito de los nombres más prestigiados del país” (*LNQ* I.14), bajo la dirección de Enrique González Martínez. El primer número está consagrado a la pluma de los Ateneístas.³

Respecto al elitismo que exhibe la colección como actitud frente al público, el modelo francés que guía a la publicación en tanto sinónimo de un amplio público ilustrado, se encuentra anotado de manera expresa en uno de los cuadernillos: “Sólo en Francia con esa riquísima variedad de mentalidades que ostenta [Jules Lemaitre], puede satisfacer todas las exigencias de un público ávido. Allí, donde la literatura es algo social, cada escritor halla eco a las resonancias que ha sabido evocar” (“De los autores y sus obras”, *LNQ* I.7). En otro número se habla en términos bastante despectivos de una nueva antología en español de Wilde que circula al momento, pues no contiene sus mejores obras y sólo funciona para divulgar al autor irlandés entre los advenedizos de la cultura: “Para uso de los jóvenes literatos mexicanos que no saben inglés y que viven con 50 años de retraso se ha

³ El 15 de febrero de 1920 una nota de la columna que funge como editorial hace la reseña de la primera asamblea general de accionistas de Editorial México Moderno, y la describe como una reunión numerosa de escritores que recordaba al Ateneo, y que termina con un té en el “discreto salón Selecty” (“La actualidad literaria y artística”, *LNQ* I.6).

publicado una selección de Oscar Wilde [que] servirá indudablemente para fomentar la bohemia en México y permitir el éxito de la erudición barata” (“La actualidad literaria”, *LNQ* I.12).

Podríamos decir que, como en el caso de la conocida anécdota del personaje dual de *El donador de almas* de Amado Nervo, novela paradigmática de 1899, reeditada en esta colección, un doble espíritu anima a la empresa *La Novela Quincenal*: por una parte, la voluntad de presentar un artefacto moderno en tanto libro de colección relativamente económico, dentro de un medio periodístico innovador; por otra, la fidelidad a un concepto editorial que rehúsa abandonar el ideal, la estética, el modelo por entregas, correspondientes a un espíritu ilustrado. Es relevante marcar las tensiones presentes en *La Novela Quincenal*, pues a pesar de constituir el precedente inmediato de la colección semanal, ambas publicaciones corresponden a conceptos diametralmente opuestos.

LA NOVELA SEMANAL

Nuestra Novela Semanal, suplemento gratuito de este Semanario, es una verdadera innovación en el periodismo ya que substituye al folletín y a las novelas por entregas, usuales en las publicaciones de este género. [...] La Novela Semanal seguirá triunfando en toda la línea. Nuestros lectores, con su ayuda generosa, han hecho posible esta innovación en el periodismo ilustrado del mundo.

EUI, 23 de noviembre de 1922.

En 1922 el semanario *El Universal Ilustrado* convoca a un concurso de cuento, en el que resulta ganador José Orozco Romero con “El hombre que no tuvo origen”. Otros autores noveles, premiados con publicación de sus narraciones en el diario, son Carlos Barrera con “Cojitranco” y Armando C. Amador con “El Tolbache”. En los mismos números con los que aparece el fascículo de

La Novela Semanal, circulan todavía estos cuentos, costumbristas y cortos, que rondan las 2000 palabras.

Al decir de un colaborador y crítico:

EL UNIVERSAL ILUSTRADO cerró, el día 15 de octubre de 1922, un concurso de cuentos fracasado en su primera intentona. En la segunda, según la declaración de los jurados, ningún cuento mereció el primer premio de \$200. ¿Quiere esto decir que en México no hay un cuentista que, por una de sus mejores producciones no pueda obtener esa suma? No. Quiere decir, sencillamente, que hay poca fe en los concursos, y sobre todo, en los jurados [...]. Sin embargo, EL UNIVERSAL ILUSTRADO, con gran acierto, repartió el premio entre los cuatro mejores cuentos. No sé si los agraciados quedaron conformes; imagino que no; pero qué se va a hacer, en un país donde cada ciudadano quisiera para sí una silla presidencial, o por lo menos municipal. Mucho hizo este semanario con esto. Pero hay más— Después del concurso vino el obsequio: la novela semanal (Racodama 45).⁴

El concurso sobre todo contribuye a aglutinar de manera embrionaria a la que podríamos nombrar “la promoción de la Novela Semanal”, de la que Barrera y Amador forman parte como autores, igual que el narrador y director del semanario, Carlos Noriega Hope.

De septiembre de 1922 a diciembre de 1925, con alguna interrupción y sucesivos cambios de nombre, el semanario *El Universal Ilustrado* publica una nueva iniciativa de su director: la colección *La Novela Semanal*. Si bien el proyecto es deudor del modelo existente en Buenos Aires y Madrid, e incluso comparte con ellos su nombre, la particularidad mexicana es notoria desde el comienzo: se trata de la apuesta por la brevedad. El pequeño formato, de 15.5 x 11.5 cm, está conformado por apenas 32 páginas de papel periódico recubiertas de una hoja de papel *couchet* para las portadas. Éstas, caracterizadas por presentar en su primera época un retrato pintado o fotográfico del autor en color azul

⁴ La firma corresponde a un anagrama de Armando C. Amador.

acero, muchas veces se acompañan gráficamente en los interiores, dependiendo de la extensión del texto, por viñetas anónimas e ilustraciones interiores a blanco y negro, firmadas por alguno de los ilustradores del semanario: Andrés Audiffred, Cas (Guillermo Castillo) o Jorge Duhart. Los números se sostienen económicamente por la publicidad en sus inicios; y, más adelante, gracias al tiraje de *El Universal Ilustrado*. Habría que recordar que cada ejemplar del semanario pasa a costar 40 centavos debido a la colección aquí comentada, y que la novela —a diferencia de las homónimas iberoamericanas— se incluía sin costo adicional con la compra del ejemplar de los jueves: “Exija usted a los papeleros enteramente gratis *La Novela Semanal* de *El Universal Ilustrado*. No deje Ud. que lo engañen vendiéndolas por separado”, advierte un anuncio de noviembre del mismo año.

Como se ve, la brevedad y la “gratuidad” caracterizan esta colección, que se ufana de cubrir el gasto de las nuevas páginas, junto con los honorarios de los escritores, con la reciente alza de cinco centavos, pues “*La Novela Semanal*, implantada hace algunas semanas, representa un gasto extra muy crecido para nosotros, no sólo por el papel, tintas, costura y corte, sino principalmente por el valor de cada una de nuestras obras publicadas”. Y se añade: “*El Universal Ilustrado* es la ÚNICA revista de México que paga perfectamente bien a los que escriben para ella” (*EUI*, 11 de enero de 1923 11).

Asimismo, en lo que asumimos como referencia a la colección quincenal entre varias ediciones, al hablarse de *La Novela Semanal* en las páginas de crítica del semanario se resalta negativamente el carácter predominante de traducciones o antologías con que se llenan las páginas de “otras publicaciones”, para asentarse en la diferencia del concepto editorial: “Mientras las demás se dedicaban a publicar traducciones —más o menos bien hechas—, selecciones —más o menos bien logradas— y una que otra producción mexicana, la publicación semanal de esta Revista se ha dedicado a obsequiar (verbo casi fuera de uso en estos

tiempos) una novela corta de autor mexicano” (Racodama). La disminución del formato no sólo de las novelas sino aún de las entregas, de 80 o 100 páginas quincenales frente a las 32 páginas del modelo semanal, es una de las diferencias determinantes entre estas dos publicaciones distintas aunque hermanadas por sus nombres y fechas de aparición.

BREVEDAD = MODERNIDAD

La novela corta, de trama más complicada y real y de extensión más amplia también, responde admirablemente a la complejidad de la vida que ha reducido el campo de acción artística por una necesidad espiritual y por ahorro de tiempo. Condensar, reducir, sintetizar: he aquí la tendencia de la época.

FRANCO CARREÑO. “Novela corta y noveladores en México”.

En mayo de 1925 aparece bajo el título “Novela corta y noveladores en México” en dos entregas en *Biblos. Boletín Mensual, Órgano de la Biblioteca Nacional de México* una reflexión crítica firmada por Franco Carreño, donde éste abunda sobre la emergencia de novelas cortas a mediados de los 20 en México.⁵ A inicios de esa década el autor ha fundado, junto con Jaime Torres Bodet y Luis Garrido, la Sociedad “Manuel Gutiérrez Nájera” que luego pasa a ser la Academia de Ciencias y Artes; es también uno de los colaboradores de la colección aquí estudiada con la obra *La ruta de las ánimas* (¿1924?). En el artículo propone con visión moderna la idea de que no es menor el arte de la novela corta frente a la larga:

¿Podría deducirse, por las características de la novela corta, que es un género literario inferior? Podría creerse, torpemente. Las novelas extensas no tienen un porcentaje mayor de arte que las cortas y

⁵ El artículo puede consultarse actualmente en <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/nfc.php>>, portal del proyecto *Novela corta. Una biblioteca virtual*.

hasta sería una herejía negar que las escasas páginas de *Boule de Suif* —para sólo citar una de tantas—, no valen más que infinidad de novelas largas. En realidad, sucede que la novela corta ha tardado en definirse y delinarse como un género independiente del cuento y la novela.

Igualmente, se anuncia la imprecisión de las fronteras entre las categorías “novela”, “cuento” y “novela breve”, siendo la última de trama más complicada que el cuento. La novela corta posee en su brevedad una herramienta moderna por la necesidad de ahorrar tiempo al lector. Su desventaja, en cambio, consiste en la dificultad de ser recordada —al publicarse generalmente como parte de una colección de novelas cortas— por el lector cada texto por separado, sin un relato de referencia o marco que les dé cohesión (a la manera del *Decamerón*).

Fuera de ciertos comentarios insostenibles —la idea de la pereza racial como motivo del poco cultivo de novelas mexicanas— Carreño tiene un diagnóstico visionario cuando acusa a la falta de crítica seria, así como de “casas editoriales que faciliten y abaraten la impresión de los libros”, del poco éxito en México de la novela corta. Y añade: “En un país que tiene un porcentaje muy elevado de analfabetos, falta el aliciente de los centros de cultura, de los lectores numerosos, del intercambio de ideas”. Acusa —con tono más propio de un manifiesto— al público mayoritario de un mal gusto literario que “lee y se intoxica todavía con novelones detestables, con la lírica apasionada de Flores y las cursilerías de Peza”.

Luego de una revisión sobre diversos tópicos, y de pronunciarse por la escritura de una *nouvelle* de tipo nacionalista, se detiene en la que llama “novela corta escrita en la posguerra”, que corresponde a la que publica *La Novela Semanal*, con la cual es muy generosa:

El notable incremento de la novela corta en estos últimos años, que no guarda proporción con la que se había escrito antes, debe-

se, principalmente, al empeño que Carlos Noriega Hope ha puesto en la revista hebdomadaria *El Universal Ilustrado*, secundado por un inteligente grupo de redactores, que no sólo han estimulado la producción y facilitado la publicación de las novelas, sino que, con acertado ejemplo, se han puesto a escribirlas.

NARRATIVIDAD <-> BREVEDAD

La Señorita Etcétera es su nombre. Se desarrolla como una película cinematográfica cortada en ocho partes, sin enlace aparente, para dejar al lector la satisfacción de suplir lo que falta contemplando en el cinematógrafo de su cerebro las proyecciones de su imaginación iluminada por la lectura.

PABLO GONZÁLEZ CASANOVA. “La filología y la nueva estética. Las metáforas de Arqueles Vela”, 1924.

Las distintas formas del género narrativo se han definido de manera tradicional y en varios momentos por lo que las historias de los personajes en ellas presentes nos permiten conocer: la novela, una vida; el cuento, un fragmento de vida. La novela, muchos eventos; el cuento, un evento. En medio tenemos el brumoso e impreciso territorio de la *nouvelle* o novela corta. Carmen Pujante Segura nos recuerda en un reciente artículo académico cómo el problema de las formas breves se percibe desde los marbetes genéricos, aunque hoy en día éstos pasen desapercibidos por el uso: “relato”, “cuento”, “narración” apelan a la idea de narratividad; mientras los diminutivos “novela”, “*nouv-elle*” hablan de la brevedad. Entre estos dos polos, se debate la propuesta. Otros, “formas narrativas breves”, “ficciones breves”, son más explícitos al evocar ambos términos en su mismo nombre. Una vertiente de la literatura contemporánea apuesta además de manera sostenida por la disminución de la extensión de las formas narrativas: “Desde diferentes flancos teóricos, se confirma además el cultivo en el siglo XX de un texto narrativo-breve en el que se acentúa

más la brevedad, en ocasiones poniendo en duda la narratividad (como en esos cuentos en los que ‘no pasa nada’)” (Pujante 6-7). Mientras la novela larga es un género necesariamente digresivo, la novela corta tiende o bien a esquematizarse y ceñirse a los eventos, o bien a evitar las acciones y discurrir sobre tópicos reflexivos y dejar de lado la función narrativa.

En nuestra colección se presentan ambos casos de narraciones. Novelas cortas de 1923, como *Othon* de Enrique Pereda, y *Che Ferrati, inventor*, de Carlos Noriega Hope, que aun en su brevedad inclinan la balanza hacia la narración; mientras otras se deciden por la presentación de un ambiente bien trazado y una galería de personajes diferenciables en donde poco ocurre, casi una estampa detenida, como *Dantón* de Francisco Monterde (1922). Además, contamos con un tercer grupo dedicado a construir imágenes que colinda con la lírica, sin ocuparse de apuntalar demasiado la narración de eventos, como la icónica *La Señorita Etcétera* de Arqueles Vela (1922).

En la base de la apuesta por la brevedad, subyace un asunto que pone en crisis la visión tradicional de los géneros literarios: la disminución (a veces dramática) de la extensión de un texto altera forzosamente no sólo la relación entre sus partes sino sus opciones discursivas. A mayor cantidad de palabras, mayor posibilidad de narrar. Si pensamos en la permanencia de personajes, paisajes, diálogos y estilos narrativos —más la trabazón anecdótica—, sin lugar a dudas la más “memorable” de las novelas que aparecieron en la colección resulta ser la reeditada *Los de abajo* de Mariano Azuela. En cambio, en la categoría de “menor narratividad”, que encabezaría *La Señorita Etcétera*, encontramos: colindancia con la lírica o renuncia a la narratividad, opción por la metaficción o literatura de autorreflexión, trabazón de la estructura con elementos estilísticos.

Sin embargo, la apuesta del proyecto editorial por la brevedad es sostenida y manifiesta: de los cerca de ochenta números que sabemos conformaron la colección, únicamente cinco exceden el

formato de la treintena de páginas; es decir, se editan más de noventa por ciento de novelas cortísimas. De las otras, dos se deben publicar incluso por entregas: *La resurrección de los ídolos* de José Juan Tablada (295 páginas), aparece a lo largo de casi tres meses; y *Los de abajo*, que ocupa cinco entregas, para llegar a las 151. Otra excepción menor ocurre: son novelas íntegras en la edición semanal pero les corresponden tomos dobles, de sesenta y pocas páginas; tres de éstos aparecen en 1923: *En las ruinas* del ateneísta Manuel de la Parra, *Che Ferrati inventor, la novela de los estudios cinematográficos* del director de la colección Carlos Noriega Hope, y *Cuento de amor* del poeta, periodista y diplomático Luciano Joubanc Rivas.⁶

En uno de los extremos, brevedad y desconcierto se reúnen en una nuez en la narración con la que se inaugura la narrativa vanguardista hispanoamericana: *La Señorita Etcétera* de Arqueles Vela, periodista guatemalteco asentado en México.⁷ Por tratarse de un caso extremo, vale la pena detenerse a comentar la excepcionalidad que representa la extensión de esta obra aún dentro de la colección de breve formato. El texto de Vela ocupa apenas 22 de las 31 páginas del total del libro, por lo que se vuelve necesario añadirle otro cuento del mismo autor, “Los espejos de la voz”, más cuatro ilustraciones realizadas por Cas, varias hojas en blanco entre episodios, dedicatorias, y una página para el prólogo del editor, para conseguir llenar finalmente el volumen. Narración elíptica y de episodios yuxtapuestos, construida entre la descaracterización del personaje que le da título y la composición lírica del espacio y los eventos a cargo del narrador-personaje, es fácil definirla por su particular tono narrativo: desconcertado, melancólico, sorprendente en su mirada desautomatizadora sobre

⁶ Otro asunto problemático es que la categoría novela muchas veces se desatiende, y en su lugar son colecciones de cuentos, obras de teatro o incluso antologías de poemas lo que ocupa el volumen semanal, sin que por eso cambie el nombre de la colección.

⁷ Puede consultarse la edición facsimilar en <<http://www.lanovelacorta.com/facsimiles/se/index.html>>.

el mundo. Y en cambio, casi imposible reconstruir la anécdota con certeza: dos pasajeros, mujer y hombre, convergen en un vagón como compañeros de viaje. El tren se detiene en una ciudad del Golfo de México a causa de una huelga. A partir de entonces el narrador cree entrever a la mujer en cada presencia femenina de los espacios modernos que le brinda la ciudad: la mesera del café, la paseante-maniquí de las vitrinas de las tiendas, la pasajera del tranvía, la huésped del hotel, la cliente de la peluquería, la espectadora-actriz de cine. Y el final, nos quedan por igual las imágenes y la duda de si la señorita etcétera se compone de jirones de todos los personajes femeninos, si se trata del eterno femenino, o bien de una sola mujer inalcanzable.

En el extremo contrario tenemos *La resurrección de los ídolos*. Publicada en doce cuadernos entre el 10 de abril y el 26 de junio de 1924, la novela de José Juan Tablada se estructura a partir del debate sobre la división atávica mexicana: Tezcatlipoca o Quetzalcóatl, sed de guerra o educación para la paz; para algunos, nuevo giro sobre la añeja oposición positivista “civilización o barbarie”. No es casual que el héroe de la novela sea un maestro, y que se afirme “no había empresa más urgente, [...] ni tarea más sagrada, que enseñar al que no sabe”. La fe en la redención del pueblo por la educación y en la construcción de la paz bajo estos principios, dista de ser una visión exclusiva de Tablada. Literatura moralizante, la novela presenta de manera esquemática el enfrentamiento entre el bien y el mal, narrativamente contrapuestos y encarnados en dos personajes femeninos entre los que se debate el amor del maestro; y con la lucha telúrica —en la medida en que un terremoto permite la emergencia de los monolitos enterrados de los dioses del panteón azteca— como telón de fondo. Los revolucionarios en el poder permiten las concesiones de exploración petrolera, en desmedro de la preservación del patrimonio arqueológico, y esto provoca el estallido de las fuerzas atávicas. En este mismo maniqueísmo, las fuerzas del “bien” resultan victoriosas en lo individual, en la forma de una interven-

ción alada que rescata —Quetzalcóatl o helicóptero— al maestro a punto de hundirse con la villa de San Francisco en los párrafos finales. Sin embargo, el mal campea en la realidad colectiva: la reciente Revolución mexicana ha traído poco de construcción y mucho de revancha, según la novela, y los ídolos que resucitan arrasarán con lo construido en San Francisco, alegoría del México postrevolucionario. En conclusión, la obra por estética y formato parece corresponder más bien a la colección quincenal.

Como se desprende de la comparación, pocos eventos imprecisos, difusos, adyacentes; frente a muchos acontecimientos causales, bien delineados, dan como resultado dos polos extremos en la relación divergente entre narratividad y brevedad, ratificando la oposición entre ambas categorías. La desigual vigencia de ambas obras en nuestros días ratifica la opinión de Carreño en cuanto a la vigencia desde los años 20 de la fórmula “condensar, reducir, sintetizar”.

Desde una visión historiográfica sobre el conjunto de la narrativa mexicana, la apuesta de *La Novela Semanal* por la brevedad resulta una conquista, a pesar del fracaso temporal que tras tres años representa su desaparición por falta de interés en los lectores, según palabras del editor. Más allá del cierre del proyecto en 1925, concursos, series, y espacios de publicación semejantes se abren desde entonces para la novela corta mexicana siguiendo su impronta.

La “promoción literaria” de *La Novela Semanal*, conformada por los periodistas de “los Universales” —Monterde, Galindo, Noriega Hope, Vela, Icaza, López y Fuentes, Amador, Barrera, Helú, Horta— constituye el acervo determinante de la colección; tan destacable como la incursión narrativa de autores conocidos por su obra en otros géneros literarios —Bustillo Oro, Owen, González de Mendoza—. Ambos grupos deben mucho a este comprimido formato, que insiste en llamarse novela a secas, aunque raramente rebasa las ocho mil palabras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARREÑO, FRANCO. "Novela corta y noveladores en México". *Boletín Mensual. Órgano de la Biblioteca Nacional de México*. (10 may-10 jun 1925): 7-11; 8-12. <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/nfc.php>>.
- El Universal Ilustrado*. México: Compañía Editora Nacional, 1922-1925.
- GONZÁLEZ CASANOVA, PABLO. "La filología y la nueva estética. Las metáforas de Arqueles Vela". *El Universal Ilustrado* 368 (29 may 1924): 42; 92.
- KELLERMANN, BERNHARD. *El túnel. La Novela Quincenal*. t. I, no. 1-7. México: México Moderno, 1919-1920.
- La Novela Quincenal*. México: México Moderno, 1919-1921.
- La Novela Semanal*. México: Publicaciones Literarias Exclusivas de *El Universal Ilustrado*, 1922-1925.
- NERVO, AMADO. *El donador de almas. La Novela Quincenal*. t. III, no. 8. México: México Moderno, 1920.
- PUJANTE SEGURA, CARMEN M. "La *nouvelle* y la novela corta, entre narratividad y brevedad: ¿la historia de una infidelidad?". *Orillas. Rivista D'Ispanistica*, [Padua] 2 (2013): 1-28.
- RACODAMA, ROMÁN D. "Páginas de crítica. *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*". *El Universal Ilustrado* 298 (25 ene 1923): 45.
- TABLADA, JOSÉ JUAN. *La resurrección de los ídolos. Novela americana inédita*. México: Publicaciones Literarias de *El Universal Ilustrado* (10 abr-26 jun 1924).
- VELA, ARQUELES. *La Señorita Etcétera. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*. I.7 México: Publicaciones Literarias de *El Universal Ilustrado*, 14 de diciembre de 1922.

LECTURAS EN EL CAMPUS: LA COLECCIÓN RELATO LICENCIADO VIDRIERA (2003-)

CAMILO AYALA OCHOA

Universidad Nacional Autónoma de México

Fernando Pessoa, aquel escritor lusitano de personalidad múltiple, nos obsequió una regla dorada en el texto “Rule of Life”, escrito allá por 1915: “Organiza tu vida como una obra literaria, colocando en ella toda la unidad posible” (cit. en Pizarro 9). Cada quien atiende distintas vocaciones que más o menos dan un orden a nuestros años en este mundo, que ese conjunto de selecciones sea bueno o malo depende de cada persona, pero la frase de Pessoa es una buena norma para los editores.

Una colección editorial es un trabajo conjunto de muchos hombres que la alimentan y ordenan, la cuidan y examinan constantemente. Hay que buscar una calidad constante para construir un discurso plural y diverso, pero con inequívocos puntos de confluencia, que se debe renovar con temas y autores. Una colección constituye una apuesta no por un título o un autor sino por el valor de un fondo editorial. Con cada inclusión de una obra, los directores de la colección se juegan su prestigio y dan ruta a la sobrevivencia del proyecto. La alegoría marítima de llevar a buen puerto el proyecto editorial no puede ser más acertada porque una colección debe mantener un derrotero, una línea señalada, una marca en la rosa de los vientos que otros pilotos, es decir otros editores, con la brújula y el sextante que dan la experiencia, puedan seguir.

Sólo el tiempo le da la razón a un editor en sus títulos, pero en una colección la exigencia es considerable porque puede llegar a ajarse mucho antes de morir. Jorge Herralde, fundador de Anagrama, lo decía muy bien cuando comentaba que la mirada del editor se debía ajustar sin perder el enfoque crítico para distinguir entre el rigor y el *rigor mortis* (cit. en Azancot).

El escritor y editor Hernán Lara Zavala creó en 2003 la colección Relato Licenciado Vidriera de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), especializada en narrativa breve. Sus fines, además de renovar el ofrecimiento a los lectores de las letras clásicas o permanentes, buscaban dar continuidad a la labor de difusión de las grandes colecciones universitarias y poner énfasis en los textos intermedios entre el cuento y la novela.

A continuación veremos a qué se refería aquello que debe permanecer en la vida y luego trazaremos un esbozo del sentido de las colecciones universitarias, antes de comentar el significado de Relato Licenciado Vidriera.

El documento escrito tuvo varias presentaciones a lo largo de la historia de la humanidad. Se dice que el libro ha pasado por varias “pes”. El contenido intelectual y artístico ha sido incorporado o, como dirían los abogados, “fijado en un soporte material” en piedra, pizarra, papiro, pergamino, papel y pantalla. Y es que la edición instituye, a fin de cuentas, una manera de comunicar mensajes al futuro, en un afán de preservación. Se toma un texto, se lee y transforma, se pule y revisa, se lo dota de una forma coherente cuidando las partes o capítulos, las notas a pie de página y la foliación; se aplica una jerarquía tipográfica a los títulos y encabezamientos; y luego se lo viste con cornisas, índices, prólogos, presentaciones y demás paratextos. Todo esto es una participación de muchos agentes del libro, como editores y diseñadores, ilustradores y correctores de estilo, dirigida a posibles lectores pero no sólo a los actuales sino a quienes todavía no aprenden a leer o ni siquiera han nacido. Michel de Certeau, en una parte

donde sigue a Jacques Lacan, dejó caer las siguientes palabras en *La escritura de la historia*: “El imperativo de escribir se apoya en la pérdida de la voz y en la ausencia del lugar. Su obligación es ser algo que pasa, que pasa indefinidamente. Es necesario lo que no deja de escribirse” (311).

Las universidades y el libro son instituciones ligadas históricamente. Hernán Lara Zavala comenta que, contra lo que suele imaginarse, las universidades en el mundo cuentan con una añeja trayectoria dentro de la industria editorial (119). Recordemos que las labores educativas, bibliotecarias y copia de manuscritos de los conventos medievales —ese afán de preservación y estudio—, dieron origen a las universidades y éstas nacieron articuladas al libro. No por nada las editoriales más antiguas que sobreviven son la Oxford University Press de 1478 y la Cambridge University Press de 1584. La primera publica 4,500 títulos al año y la segunda unos 2,500. La Biblioteca de la Universidad de Salamanca, conocida también como Antigua Librería, es la biblioteca universitaria más antigua, procede del siglo XIII. En el siglo XVIII Diego Torres Villarroel, escritor e hijo de un librero, compró para esa biblioteca unos globos terrestres con el dinero destinado para comprar libros. Ante las críticas, respondió que esos eran libros gordos y redondos (Vivas 141). Desde entonces, los libros esféricos han sido parte del acervo y la alegoría entre el mundo que se lee y el libro que se estudia, es, a todas luces, apropiada para la edición universitaria.

También la Universidad Nacional de México —como en su nacimiento se llamó la UNAM— siguió ese nexo. De hecho, el discurso brindado por Justo Sierra en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria fue publicado de manera suelta y en la *Crónica oficial de las fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*. Desde entonces, la Universidad Nacional ha estado ligada al libro por encontrarlo el medio idóneo para alcanzar su triple misión de docencia, investigación y difusión de la cultura.

Al conjuntarse en 1920 en José Vasconcelos los cargos de rector y de jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes —más tarde Secretaría de Educación Pública— y pasar en 1921 los Talleres Gráficos de la Nación a la Universidad, se dio un fuerte impulso a la lectura por medio de la campaña contra el analfabetismo; la creación de bibliotecas públicas, escolares, rurales y ambulantes; y la edición en grandes tiradas de clásicos como Homero, Sófocles, Eurípides, Dante, Esquilo o Platón. Por primera vez, el nuevo escudo de la Universidad, aprobado por el Consejo de Educación el 27 de abril de 1921, se fijó en lomos de libros. Ese mismo modelo vasconcelista de difusión de la cultura lo observó la Universidad cuando en 1934 se cubrió el pasivo de la empresa Editorial La Razón, propiedad de José Manuel Puig Cassauranc, a cambio de un linotipo, una prensa mecánica, una mesa de imposición y una cosedora de hilo. Bajo el esquema de cooperativa, esa imprenta universitaria se estableció en la calle de Bolivia del centro de la ciudad de México y comenzó a funcionar en 1935. Al año siguiente se fundó el Departamento de Acción Social con la extensión académica bajo su cargo y por lo tanto con la imprenta. Bajo la dirección de Francisco Monterde Fernández, los talleres universitarios de impresión iniciaron en 1939 la colección Biblioteca del Estudiante Universitario formada por obras de la cultura mexicana que los estudiantes debían conocer. Más adelante, en 1957, comenzó a imprimirse la colección *Nuestros Clásicos* con el propósito de llevar las obras consagradas de todos los tiempos a manos de la comunidad universitaria (Torres 67-96).

Vemos, pues, que “la Universidad ha sostenido el principio de que contribuir al desarrollo de los hábitos de lectura es esencial para la formación integral de las personas” (Souto 19). A fines de la década de 1970 hubo un giro en la estrategia editorial de la UNAM con la aparición de la colección Material de Lectura y sus dos series básicas: Cuento Contemporáneo y Poesía Moderna. Se trataba de proponer a los lectores expresiones literarias esenciales.

La colección Relato Licenciado Vidriera siguió esa línea con la particularidad de observar la elegancia en la forma que merecen los autores. Sus libros, como objetos, tienen la finalidad de combinar la legibilidad con una apariencia espléndida. La colección, obra de Ricardo Noriega y Moira de Chermont, fue diseñada para admirarse; en 2003 obtuvo el Premio al Arte Editorial otorgado por la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana. El tamaño de la colección, 11.5 x 17 centímetros, es de octavo menor; es decir que son libros de bolsillo o formato *enchiridi forma*, según la definición de su creador, el impresor, tipógrafo y filólogo renacentista Aldo Manuzio (Acín); su portabilidad va unida a lo asequible de su precio pues en sus terminados se ha empleado el encuadernado rústico. Los títulos se imprimen a una tinta frente y vuelta sobre papel bond ahuesado de 90 gramos y forros a 2 x 0 tintas en cartulina acremada de 216 gramos, y llevan encuadernación pegada y cosida con plecas laterales paralelas al lomo. Los tipos que se usan en la composición, sobre una caja de 8.5 x 13 centímetros más folio, son Times New Roman, tipografía con serifa diseñada por Stanley Morison, Starling Burgess y Victor Lardent en 1931. El lomo, la cubierta y cuarta de cubiertas tienen zonas de textos con letras blancas sobre un color que cambia cada título de la colección. La foliación usa números arábigos en la obra y romana en liminares. Es, además, una colección numerada.

Una de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra, publicada en 1613, dio nombre a la colección. En ella, el protagonista Tomás Rodaja, después del paroxismo que le produjo comer un membrillo toledano hechizado, despierta “loco de la más extraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto”, pues se creyó hecho de vidrio adquiriendo un insano temor a ser roto y cambiando su nombre a Licenciado Vidriera (12). Sergio Fernández escribe en el prólogo: “la novela es una alegoría de la vida ya que, bien visto, todos somos de vidrio” (XVI). Aunque la colección fue planteada como de novela corta, lo que

tiene connotaciones no sólo de extensión sino del tratamiento del tema y la configuración de personajes, se prefirió relato. La razón de llamar a la colección “relato”, nos dice Lara Zavala, “obedece también a un intento de bautizar, de una vez por todas, un género que en español ha requerido siempre de explicaciones o aproximaciones: cuento largo, noveleta y novela corta. Y ya que el cuento y la novela están perfectamente identificados ¿por qué no llamarle a este género a caballo simplemente relato?” (León).

El logotipo de la colección es una letra uve, sigla de Vidriera, sobre la que descansa la efigie de Cervantes, con golilla, reproducida del retrato al óleo sobre madera de Juan de Jáuregui y Aguilar, pintado en interiores aproximadamente en 1600 y que actualmente conserva la Real Academia Española por donativo de José Albiol. Mucha controversia ha suscitado la autenticidad tanto del personaje como de la autoría de ese retrato pero, sin duda, se ajusta a lo planteado por Cervantes en el prólogo a las *Novelas ejemplares* (2012 9):

Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro; los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes, ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño; la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies. Éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y de otras obras que andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre de su dueño; llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo; herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlos V, de felice memoria.

En los números 3 y 10 de la colección, se da a conocer al consejo editorial, situación que se vuelve regular a partir del 12. El primer consejo, formado por Hernán Lara Zavala, estuvo integrado por Emmanuel Carballo (México), Gonzalo Celorio (México), Ambrosio Fornet (Cuba), Noé Jitrik (Argentina), R. H. Moreno-Durán (Colombia) y Julio Ortega (Perú). A partir del número 37 el consejo editorial de la colección, ya dirigida por Álvaro Uribe, aumentó al integrarse José Emilio Pacheco, Antonio Saborit y Juan Villoro, todos mexicanos. Más tarde se integró temporalmente Gerardo Jaramillo. Del consejo han fallecido Rafael Humberto Moreno-Durán (21 de noviembre de 2005), José Emilio Pacheco (26 de enero de 2014) y Emmanuel Carballo (20 de abril de 2014). Finalmente, cabe señalar que quienes han intervenido en la colección son, en su mayoría, personal universitario pero también *freelance*.¹

Existen obras que no deben olvidarse, que son necesarias generación tras generación, y sirven no sólo para el enriquecimiento de la cultura general, sino para tener una vivencia literaria o artística. También hay escritos que necesitan recuperarse de la estantería de las bibliotecas, que están discontinuados de los catálogos de sus casas editoriales originales o son de difícil acceso para la comunidad universitaria y el público en general. Son historias como las que describe el prólogo de la novela histórica *Los libros del deseo*: “Cuando unos ojos se han posado sobre ellas, una especie de encantamiento se produce y el descubridor queda atrapado por su hallazgo” (Rubial 9). Esas son las que se escogen para Relato Licenciado Vidriera. La colección tiene como valores añadidos el que los textos son revisados para actualizar la ortografía y se ofrece a los lectores una presentación, de extensión variable, escrita por especialistas sobre el autor.

¹ La coordinación editorial de la colección estuvo a cargo de Elsa Botello López, Gerardo Cabello y Álvaro Uribe. Patricia Zama Garza ha sido la editora desde el principio. Patricia Parada, Fabián Guerrero, Judith Díaz y Mary Carmen García han llevado las labores de lectura y Moira de Chermont, Marco Antonio Pérez Landaverde, Inés Barrera y Dolores Rodríguez las de formación. Las cuestiones de derechos de autor las han resuelto Camilo Ayala Ochoa, Marisa Ramírez, Patricia Perea, Guadalupe Rodríguez y Lucrecia Iriarte.

Los primeros títulos tenían un mismo precio, sin importar el número de páginas, para facilitar que los lectores pudieran reunir una pequeña biblioteca completa. El gasto ocasionado por el pago de las licencias por uso de obras con derechos patrimoniales de autor vigentes fue compensado al publicarse obras de dominio público, así como equilibró los precios de servicios de impresión y de papel. El tiraje era de un mil ejemplares para todos, aunque algunos números de la colección requirieron dos o tres tirajes inmediatos. Sin embargo, la idea se cambió al establecerse un precio de venta al público diferente para cada título, precio ligado al costo de producción. Algunos títulos con derechos onerosos, como *Los diez mejores cuentos mexicanos del siglo xx*, que representa una enorme aportación literaria, ya no pudieron reimprimirse. Eso, amén de un lento suministro de nuevos títulos a las librerías universitarias, distribuidores y puntos de venta, causó que la colección perdiera presencia. Durante 2013, en el décimo aniversario de la colección, se relanzaron los títulos y se presentó una caja conmemorativa con diez títulos.

Relato Licenciado Vidriera se concibió para integrar textos escritos en lengua española entre el siglo xvi y las primeras décadas del xx. Cuando el escritor Álvaro Uribe asumió la dirección de la colección los lindes de las obras, tanto espaciales como geográficos, se disiparon y se han introducido textos contemporáneos y traducidos. No toda la colección es de novela corta. También han sido incorporados otro tipo de relatos: ejercicios de escritura con *50 topos* de Günter Eich, narración de vida con *Autobiografía* de Ignacio de Loyola y cuentos como “La mano gloriosa” de Marcel Schwob.

¿Qué sucedió para que textos distintos a la novela corta formaran parte del elenco de la colección? Desde el principio se aceptó el texto de Ignacio de Loyola pensando que el fundador de la Compañía de Jesús, como lo dice Ignacio Solares, “pertenece a la estirpe de hombres que han salido al mundo a luchar contra molinos de viento a partir de sus lecturas” (Loyola XI). Don Qui-

jote lo hace a partir de novelas de caballería y la correspondencia con la vida de novela de san Ignacio se refleja en su lectura. Después vino un título que abriría la puerta a la narrativa corta y sólo es posible explicar esa incorporación usando las mismas palabras de Umberto Eco, quien contestaba a la pregunta efectuada por milésima vez sobre su motivo para escribir una novela: “Porque tuve ganas” (Tusquets 9). El proyecto fue *Los diez mejores cuentos mexicanos del siglo xx* que implicó un enorme gasto de recursos para conseguir los derechos y reunir textos de Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Elena Garro, Martín Luis Guzmán, José Martínez Sotomayor, Rafael F. Muñoz, José Emilio Pacheco, Alfonso Reyes, Juan Rulfo y José Vasconcelos. La calidad de cada cuento vuelve a la colección una auténtica joya literaria como indica en el epílogo Hernán Lara Zavala (Leal 143).

Johannes Gutenberg inventó la imprenta de tipos móviles, ligada a una prensa que aprisionaba el jugo a las uvas para obtener vino, en la ciudad alemana de Maguncia hacia 1440. La industrialización de las artes gráficas, durante el siglo XIX, posibilitó que grandes poblaciones atendidas se pusieran a leer. Ahora, con la ciberlectura, Lars Ole Sauerberg, de la Universidad del Sur de Dinamarca, formuló el concepto del paréntesis Gutenberg a partir de las ideas de Marshall McLuhan. Según esto, la impresión de textos sólo sería un tropiezo y las nuevas tecnologías de comunicación recuperarían los aspectos de oralidad, de creación colectiva, de conversación efímera, o de texto líquido (Sauerberg). Bajo esa lógica, los títulos de Relato Licenciado Vidriera se están distribuyendo en formato ePub con la posibilidad de compartirse, de comentarse, de socializarse.²

Javier Sierra en la novela *El maestro del Prado* nos habla de la antigua tradición en la que los símbolos no se interpretan o descifran sino que ocurre una asociación de imágenes, paisajes, estatuas y edificios, una lectura de imágenes. Ofrece un importante ejemplo en el *Mutus Liber*, el libro mudo, publicado en

² Varios de los títulos pueden descargarse en la dirección <www.libros.unam.mx>.

Francia en 1677 por el editor Pedro Savouret y atribuido a Isaac Baulot (Javier Sierra 239-40). Ese libro silente está compuesto por láminas y sólo hay una frase que dice: *Ora, Lege, Lege, Lege, Relege, Labora et Invenies* (Ora, lee, lee, lee, relee, trabaja y encontrarás). Ese trabajo de leer y encontrar es lo que hacen los lectores de la colección Relato Licenciado Vidriera. En unas cuantas páginas se tiene una historia de profunda significación, se tienen experiencias vitales y preciadas reflexiones. Son sus títulos una breva para los lectores, es decir una ventaja inesperada o un provecho logrado sin tanto sacrificio. Y no existen mejores ventajas que un camino abreviado, que los letreros que indican atajos, que los puentes comunicativos.

Colección Relato Licenciado Vidriera

1. *El Licenciado Vidriera* de Miguel de Cervantes Saavedra con introducción de Sergio Fernández.
2. *Dos novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega con introducción de Juan Coronado.
3. *Autobiografía* de san Ignacio de Loyola con introducción de Ignacio Solares.
4. *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda* de José Joaquín Fernández de Lizardi con introducción de María Rosa Palazón.
5. *Trinidad de Juárez* de Manuel Payno con introducción de Blanca Estela Treviño.
6. *El filibustero* de Justo Sierra O'Reilly con introducción de Hernán Lara Zavala.
7. *Tierra* de Gregorio López y Fuentes con introducción de Alfredo Reyes López.
8. *Mencía (Un sueño)* de Amado Nervo con introducción de Claudia Cabeza de Vaca.
9. *El hombre que parecía un caballo* de Rafael Arévalo Martínez con introducción de Rafael Humberto Morenodurán.

10. *El crimen de Tapuio* de José Veríssimo con introducción de Jorge Ruedas de la Serna.
11. *La guerra de tres años* de Emilio Rabasa con introducción de Emmanuel Carballo.
12. *Dama de Corazones* de Xavier Villaurrutia con introducción de Pedro Ángel Palou.
13. *El cristo negro* de Salarrué con introducción de Philippe Ollé.
14. *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier con introducción de Ambrosio Fornet.
15. *Return ticket* de Salvador Novo con introducción de Fernando Curiel.
16. *La amortajada* de María Luisa Bombal con introducción de Beatriz Espejo.
17. *Una Pascua en San Marcos* de Ramón de Palma y Romay / *El Ranchador* de Pedro José Morillas con introducción de Ambrosio Fornet.
18. *En la diestra de Dios Padre* de Tomás Carrasquilla con introducción de Rafael Humberto Moreno-Durán.
19. *Novela como nube* de Gilberto Owen con introducción de Vicente Quirarte.
20. *Los aborígenes* de Carlos Martínez Moreno con introducción de Rocío Antúnez.
21. *El diamante de la inquietud* de Amado Nervo con introducción de José Ricardo Chaves.
22. *Viaje a la isla Ricamea* de José Joaquín Fernández de Lizardi con introducción de Luis Leal.
23. *Polvos de arroz* de Sergio Galindo con introducción de Beatriz Espejo.
24. *Por donde se sube al cielo* de Manuel Gutiérrez Nájera con introducción de Belem Clark.
25. *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes Saavedra con introducción de Hernán Lara Zavala.

26. *La muerte de Pedro Canales* de Manuel Mejía Vallejo con introducción de Juan José Hoyos.
27. *El evangelista* de Federico Gamboa con introducción de Óscar Mata.
28. *Tata Casehua* de Miguel Méndez con introducción de Miguel Méndez.
29. *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet con introducción de Juan Coronado.
30. *Fotos* de Rodolfo Walsh con introducción de Guillermo Samperio.
31. *El secreto de Augusta* de Machado de Assis con introducción de Camilo Ayala Ochoa.
32. *Eugenia* de Eduardo Urzaiz con introducción de Carlos Peniche Ponce.
33. *Mors ex vita* de Clemente Palma con introducción de José Ricardo Chaves.
34. *Helena o el mar del verano* de Julián Ayesta con introducción de Adrián Curiel Rivera.
35. *Torotumbo* de Miguel Ángel Asturias con introducción de José Luis Balcárcel Ordóñez.
36. *Los diez mejores cuentos mexicanos del siglo xx* selección e introducción de Luis Leal y epílogo de Hernán Lara Zavala.
37. *La ilustre fregona* de Miguel de Cervantes Saavedra con introducción de David Huerta.
38. *La mano gloriosa y otros cuentos* de Marcel Schwob con introducción y traducción de Jaime Moreno Villareal.
39. *Dos falsas novelas* de Ramón Gómez de la Serna con introducción de Miguel Ángel Echegaray.
40. *Junto a los ríos de Babilonia* de Stephen Vincent Benét.
41. *50 topos* de Günter Eich con introducción de Víctor Herrera.
42. *Invitación al dancing* de Octavio N. Bustamante con introducción de Antonio Saborit.

43. *De obscuras extranjerías* de Yolanda Oreamuno Unger con introducción de José Ricardo Chaves.
44. *La hora y la oportunidad de Augusto Matraga* de João Guimarães Rosa con introducción y traducción de Valquiria Wey.
45. *La canción de la lluvia / La de los ojos oscuros* de Guillermo Jiménez con introducción de Antonio Saborit.
46. *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac con introducción de María Minera.
47. *De la leyenda al relato fantástico* de José María Roa Bárcena con introducción de Rafael Olea Franco.
48. *El barón Bagge* de Alexander Lernet-Holenia con introducción y traducción de Héctor Orestes Aguilar.
49. *La gitanilla* de Miguel de Cervantes Saavedra con introducción de Eduardo Contreras Soto.
50. *Un destripador de antaño* de Emilia Pardo Bazán con introducción de Camilo Ayala Ochoa.
51. *Las manos de Jacob* de Aldous Huxley y Christopher Isherwood con introducción de Ignacio Solares.
52. *Fortuna* de Arthur Schnitzler con introducción de Víctor Herrera.
53. *Leyenda de Buda en la literatura hispanoamericana, breve antología narrativa* de Vicente Blasco Ibañez *et al.*, con introducción de José Ricardo Chaves.
54. *Nostalgia de lo recóndito* de Ana de Gómez Mayorga con introducción de Reyna Paniagua.
55. *Un calvario. Memorias de una exclaustrada / María del Consuelo* de Alberto Leduc con introducción de Blanca Estela Treviño.
56. *Dos versiones de la muerte* de Pedro Antonio de Alarcón con introducción de Hugo Enrique del Castillo Reyes.
57. *Los maduros* de Pedro Castera con introducción de Dulce María Adame González.

58. *Superchería* de Leopoldo Alas Clarín con introducción de Camilo Ayala Ochoa.
59. *Confesiones de un pianista* de Justo Sierra Méndez con introducción de Blanca Estela Treviño.
60. *Un adulterio* de Ciro B. Ceballos con introducción de Carlos Alberto Gutiérrez Martínez.
61. *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes Saavedra con introducción de Ignacio Padilla.
62. *Dos cuentos de terror* de William Wymark Jacobs con introducción y traducción de Álvaro Uribe.
63. *Narrativa* de Augusto Monterroso con introducción de Juan Antonio Masoliver.
64. *Antonia* de Ignacio Manuel Altamirano con introducción de Gustavo Jiménez Aguirre.
65. *Amar sólo por vencer* de María de Zayas Sotomayor con introducción de Ely Treviño.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACÍN, RAMÓN. *Hermanos de sangre: la huella de Aldo Manuzio*. Madrid: Páginas de Espuma, 2007.
- AZANCOT, NURIA. “Jorge Herralde: ‘Un buen número de editores viven aterrorizados por su posible despido’”. *C El Cultural*. Web. 5 may 2014. <http://www.elcultural.es/version-papel/LETRAS/8603/Jorge_Herralde>.
- CERTEAU, MICHEL DE. *La escritura de la historia*. Jorge López Mottezuma, traducción. México: Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1999.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *Novelas ejemplares*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1613.
- _____. *El licenciado Vidriera*. México: UNAM, 2003.
- _____. *Novelas ejemplares*. Madrid: Red Ediciones, 2012.

- LARA ZAVALA, HERNÁN. "La edición universitaria". *Quehacer editorial* 8 (2009): 119-28.
- LEAL, LUIS, selección. *Los diez mejores cuentos mexicanos del siglo XX*. México: UNAM, 2007.
- LEÓN CRUZ, IRMA. "Relato hispanoamericano: Género predilecto para la imaginación". Colección Relato Licenciado Vidriera". *Revista Digital Universitaria*. Web. 10 sep 2004. <<http://www.revista.unam.mx/vol.5/num8/res/res3.htm>>.
- LOYOLA, SAN IGNACIO DE. *Autobiografía*. México: UNAM, 2004.
- PIZARRO, JERÓNIMO. *La mediación editorial: sobre la vida póstuma de lo escrito*. Madrid: Iberoamericana, 2012.
- RUBIAL GARCÍA, ANTONIO. *Los libros del deseo*. México: Grijalbo, 2004.
- SAUERBERG, LARS OLE. "The Encyclopedia and the Gutenberg Parenthesis". *Media in transition 6: Stone and papyrus storage and transmission*. Web. 24-26 abr 2009. <<http://web.mit.edu/comm-forum/mit6/papers/sauerberg.pdf>>.
- SIERRA, JAVIER. *El maestro del Prado y las pinturas proféticas*. México: Planeta, 2013.
- SIERRA, JUSTO. *Discurso pronunciado por el señor licenciado don Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en la apertura del Congreso Pedagógico*. México: Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910.
- SOUTO MANTECÓN, ARTURO, compilación. *La actividad editorial universitaria*. México: UNAM, 1988.
- TORRES VARGAS, GEORGINA ARACELI. *La Universidad en sus publicaciones: historia y perspectivas*. México: UNAM, 1995.
- TUSQUETS, ESTHER. *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona: Ediciones B, 2012.
- VIVAS MORENO, AGUSTÍN. *El Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca: historia y clasificación de sus fondos documentales*. Madrid: Ediciones Trea, 2003.

ÍNDICE ONOMÁSTICO¹

- 50 topos* (Günter Eich), 468, 472
Los aborígenes (Carlos Martínez Moreno), 471
A Companion to Cervantes's Novelas Ejemplares (Stephen Boyd),
264n
Los adioses (Juan Carlos Onetti), 9, 55, 72, 144, 146, 147, 166,
217
A pesar del oscuro silencio (Jorge Volpi), 88, 237n, 238
Abdul Bashur, soñador de navíos (Álvaro Mutis), 189n
Adame González, Dulce María, 434n, 473
Un adulterio (Ciro B. Ceballos), 474
Ahumada, Sofía, 434n
Al Champaquí (Angélica Gorodischer), 38
Alarcón, Pedro Antonio de, 401, 430, 434, 435, 436, 437n, 440n,
473
Alas, Leopoldo (Clarín), 82, 83, 84, 338, 474
Albiol, José, 466
Alcalde, Carlos, 426
“El Aleph” (Jorge Luis Borges), 73
Alighieri, Dante, 192, 464
Allá en el rancho grande (Fernando de Fuentes), 372
Allende, Salvador, 150, 157

¹ Se incluyen nombres de autores y seudónimos; colecciones, premios y concursos de novela corta mexicana; publicaciones periódicas, así como títulos de obras literarias, cinematográficas, plásticas y musicales.

El alma y las formas (Georg Lukács), 86
 Altamirano, Ignacio Manuel, 16, 17, 18, 19, 474
 Altman, Rick, 22
 Álvarez, Concepción, 446
Álvaro Mutis: una estética del deterioro (Consuelo Hernández),
 190
 Amador, Armando C., 449, 450, 450n, 458
El amante (Marguerite Duras), 38
El amor en los tiempos del cólera (Gabriel García Márquez), 212
Amar sólo por vencer (María de Zayas Sotomayor), 474
Amírbar (Álvaro Mutis), 189n
 “Amores románticos” (Jacinto Octavio Picón), 437
La amortajada (María Luisa Bombal), 9, 55, 131, 471
 Anda, José Guadalupe de, 366
 Andrés Niporesas (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
Andrés Pérez, maderista (Mariano Azuela), 17, 19
 Ángeles, Felipe, 315, 318
Anónimo (Ignacio Solares), 309, 312, 313
Antes (Carmen Boullosa), 27, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 296,
 299
Antígona (Sófocles), 224
 Antiguo Testamento, 353
 Antolín (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
La Atlántida (Pierre Benoît), 446
Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka (Mi-
 guel Vedda), 86
Antología de la prosa en México (Julio Jiménez Rueda), 11
Antonia (Ignacio Manuel Altamirano), 17, 19, 474
 Antúñez, Rocío, 471
El Año Nuevo (1837-1840) (anuarios), 17, 17n
Los años vacíos (Eduardo Ramos-Izquierdo) 62, 67
 “Los años vacíos” (Eduardo Ramos-Izquierdo), 62, 63, 65, 66
El apando (José Revueltas), 10, 26, 73, 74, 129, 131, 132, 133, 135,
 136, 137, 138, 139

“El apando como dispositivo distópico” (Rodrigo García de la Sienna), 132
El árbol del deseo (Ignacio Solares), 308, 308n, 309, 310, 313, 315
Archipiélago en línea (Come un arcipelago) (Eduardo Ramos-Izquierdo), 59, 59n, 66
 Arévalo Martínez, Rafael, 470
 Arreola, Juan José, 75, 469
 “El arte narrativo y la magia” (Jorge Luis Borges), 131
El asno de oro (Apuleyo), 127
 Asturias, Miguel Ángel, 472
 “Un asunto de familia” (Eduardo Ramos-Izquierdo), 62, 64, 65, 66
 Audiffred, Andrés, 451
Aura (Carlos Fuentes), 10, 39, 55-56, 72, 129, 130
 Aust, Hugo, 86
Autobiografía (san Ignacio de Loyola), 468, 470
 “La autopista del sur” (Julio Cortázar), 129
 Ayala Blanco, Jorge, 383, 384, 385
 Ayala Ochoa, Camilo, 28, 467n, 472, 473, 474
 Ayala, Francisco, 207
 Ayesta, Julián, 472
 Aza, Vital, 428n
 Azuela, Mariano, 8, 16, 17, 19, 22, 366, 455
El bachiller (Amado Nervo), 22
 Baetens, Jan, 333, 335, 336
 Bajtín, Mijaíl, 87, 88, 100, 106, 115, 170, 354, 390, 395n
 Balcárcel Ordóñez, José Luis, 472
 Balzac, Honoré de, 52, 181n, 366, 379n, 473
Los bandidos de Río Frío (Manuel Payno), 446
 Banville, Théodore de, 438, 438n
La barca o nueva visita a Venecia (Julio Cortázar), 72
El barón Bagge (Alexander Lernet-Holenia), 473
El barón rampante (Italo Calvino), 208
 Barrera, Carlos, 449, 450, 458

Barrera, Inés, 467n
Barthes, Roland, 218
Las batallas en el desierto (José Emilio Pacheco), 10, 55, 72, 108, 111, 112, 119
Baudelaire, Charles, 187, 188, 188n, 202
Baulot, Isaac, 470
Bauman, Zygmunt, 279
Bazin, André, 327
Beaujour, Michel, 282
El bebé de Rosemary (Roman Polansky), 152, 153, 158, 164
Bellatin, Mario, 38
Bellow, Saul, 47
Un bel morir (Álvaro Mutis), 189n
Beltrán, Rosa, 261, 263, 265, 266, 268, 270, 273, 274, 275, 276, 277
Bencomo, Anadelli, 16n, 171n
Benét, Stephen Vincent, 472
Benoît, Pierre, 446
Bergman, Ingmar, 164
Biblioteca del Estudiante Universitario (colección), 464
Biblos. Boletín Mensual, Órgano de la Biblioteca Nacional de México, 452
Bioy Casares, Adolfo, 8, 36, 72, 73, 239n, 256
Blacamán el bueno: vendedor de milagros (Gabriel García Márquez), 143
Blasco, Eusebio, 436, 437
Blasco Ibáñez, Vicente, 473
Boccaccio, Giovanni, 70, 363n
Boissière, Albert, 446
La bola (Emilio Rabasa), 405, 407
Bola de sebo (Guy de Maupassant), 453
Bolaño, Roberto, 26, 110, 143, 147, 148, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 164, 165, 166
Bombal, María Luisa, 9, 55, 131, 147, 471

Bonciani, Francesco, 84
 Booth, Wayne, 201n
 Borges, Jorge Luis, 11, 52, 73, 75, 131, 159, 200, 239n, 243, 280
 Botello López, Elsa, 467n
 Boulosa, Carmen, 10, 21, 23, 50, 283, 284, 285, 286, 290, 291, 293n, 295, 297, 298, 299
 Bourget, Paul, 438, 438n
 Boyd, Stephen, 264n
 Braudeau, Michel, 372n
 Brennan, Dylan, 384
En breve. La novela corta en México (Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave), 16n
 Broch, Hermann, 108
 Brontë, Emily, 243n
 Buñuel, Luis, 215
Buscar tres pies al gato (Alphonse Karr), 438
 Bustamante, Octavio N., 472
 Bustillo Oro, Juan, 458
 Cabello, Gerardo, 467n
 Cabeza de Vaca, Claudia, 470
Los cachorros (Mario Vargas Llosa), 36, 37, 72
 “Cada día la palabra pueblo se aproximará más a la significación de multitud: *La guerra de tres años* y *La hacienda*” (Leonardo Martínez Carrizales), 27
El café de nadie (Arqueles Vela), 144
 Calderón, Camilo, 225, 226
La callejuela tenebrosa (Jen Ray), 39
Un calvario. Memorias de una exclaustrada (Alberto Leduc), 473
 Calvino, Italo, 208
 Campbell, Federico, 345, 346, 347, 348, 351, 358
 Campo, Ángel de (Micrós), 16, 18, 428n, 433, 440
 “Campo de flores” (Xavier Icaza), 415
 Campos Alatorre, Cipriano, 21
 Camus, Albert, 8
La canción de la lluvia (Guillermo Jiménez), 473

Cantar de los cantares, 341
 “El canto de las sirenas” (Amparo Dávila), 285
El capitán veneno (Pedro Antonio de Alarcón), 435, 436n, 439-440, 440n, 442
 Caporali, Cesare, 261, 466
 Carballido, Emilio, 21
 Carballo, Emmanuel, 467, 471
 Cardona-López, José, 24, 26, 29
 Carling, John R., 446
 Carlos V, 466
 Carpentier, Alejo, 72, 471
 Carranza, Venustiano, 314
 Carrasquilla, Tomás, 471
 Carreño, Franco, 452, 453, 458
 Carrera, Carlos, 321, 326, 330, 336, 339
 Cas (seudónimo de Guillermo Castillo), 451, 456
La casa de cartón (Martín Adán), 8
La casa de las bellas dormidas (Yasunari Kawabata), 72
La casa que arde de noche (Ricardo Garibay), 345, 346n
Casas de encantamiento (Ignacio Solares), 310, 311, 312, 316
 Castera, Pedro, 16, 473
 Castillo Reyes, Hugo Enrique del, 473
 Castillo, Guillermo (Cas), 451
 Castro Leal, Antonio, 11, 399
 Castro, Miguel Ángel, 434, 434n
 “Cavallería rusticana” (José Vara), 438n
 “La caza literaria es una altanera fatalidad” (Ángel Rama), 230
 Cazals, Felipe, 321, 326
 Ceballos, Ciro B., 16, 18, 474
 Celano, Tommaso da, 249
 Celorio, Gonzalo, 305n, 307, 467
Cementerio de tordos (Sergio Pitó), 73
 La Centena (colección), 11
 Cepeda Samudio, Álvaro, 222, 225

Certeau, Michel de, 462
 Cervantes, Miguel de, 72, 73, 74, 83, 181n, 209, 211, 216, 261, 264, 264n, 265, 266, 267, 269, 271, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 465, 466, 470, 471, 472, 473, 474
 Chaucer, Geoffrey, 363n
 Chaves, José Ricardo, 16n, 24, 432, 471, 472, 473
 Chávez Castañeda, Ricardo, 235n, 236n
 “*Che*” Ferrati, inventor (Carlos Noriega Hope), 455, 456
 Chéjov, Antón, 387, 446
 Chevalier, Maxime, 83, 85, 98, 99
 Chimal, Alberto, 8, 23
El Chisme (periódico), 425n
Cien años de soledad (Gabriel García Márquez), 208, 209, 212, 217, 231, 369n
Círculos (Aline Pettersson), 56
 “La ciudad” (Ignacio Solares), 311, 313
 Clark, Belem, 471
La clave Morse (Federico Campbell), 345
 “*La clave Morse*, de Federico Campbell” (Ana María Jaramillo), 347
 Clavel, Ana, 8, 23, 146, 297
 Clarín (seudónimo de Leopoldo Alas), 82, 83, 84, 338, 474
 “Cojitranco” (Carlos Barrera), 449
 Coleman, Alexander, 322n, 325, 325n
 Colón, Cristobal, 314
El coloquio de los perros (Miguel de Cervantes), 266, 471
Columbus (Ignacio Solares), 306, 313, 314, 315
Cómico (revista), 18, 18n, 28, 426, 427, 427n, 428, 429, 429n, 430, 431, 431n, 432, 433, 433n, 434, 435, 437n, 438, 439, 441, 442
Concierto barroco (Alejo Carpentier), 72
Confesiones de un pianista (Justo Sierra), 10, 16, 474
Los colores ocultos (Aline Pettersson), 56
 “Una confusión cotidiana” (Franz Kafka), 37
 “El congreso” (Jorge Luis Borges), 73

El congreso de futurología (Stanislaw Lem), 8, 36
 Conrad, Joseph, 9, 192n
La conspiración idiota (Ricardo Chávez Castañeda), 235n
La Constitución de 1857 y sus críticos (Daniel Cosío Villegas), 403n
La Constitución y la dictadura (Emilio Rabasa), 404n, 407
El contacto Bella Rosa (Saul Bellow), 47
 Contreras Soto, Eduardo, 473
Conversaciones de emigrados alemanes (Johann Wolfgang Goethe), 85
 C. Pillo (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
El corazón de las tinieblas (Joseph Conrad), 217
Un corazón sencillo (Gustave Flaubert), 72
 Córdova, Arnoldo, 408n
 Coronado, Juan, 470, 472
El coronel no tiene quien le escriba (Gabriel García Márquez), 8, 72, 74, 145, 146, 147, 369n
El corregidor y la molinera (Pedro Antonio de Alarcón), 435
 Cortázar, Julio, 8, 36, 59, 72, 75, 129, 139, 143, 153
 Cosío Villegas, Daniel, 403n, 409, 410, 411, 412
 Crick (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
El crimen de Tapuio (José Veríssimo), 471
El crimen del padre Amaro (Carlos Carrera), 321, 335
El crimen del padre Amaro (Eça de Queiroz), 321, 322, 324, 325, 326
El cristo negro (Salarrué), 471
Crónica de una muerte anunciada (Gabriel García Márquez), 26, 27, 72, 118, 206, 216, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 229-230, 231
Crónica del reinado de Carlos IX (Prosper Mérimée), 446
Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la Independencia de México (Genaro García), 463
 Crosthwaite, Luis Humberto, 26, 172, 175, 183
Cuaderno de estampas (Francisco Monterde), 13

El cuarto poder (Emilio Rabasa), 405
 Cuéllar, José Tomás de, 16
 Cuento Contemporáneo (serie de la colección Material de Lectura), 464
Cuento de amor (Luciano Joublanc Rivas), 456
 “El cuervo” (Edgar Allan Poe), 70
 Cuesta, Jorge, 88
 “La cuesta de las comadres” (Juan Rulfo), 363n, 377
 Cuevas Velasco, Norma Angélica, 27, 313n
Culto a Mallarmé (Alfonso Reyes), 14
 Cunqueiro, Álvaro, 206
 Curiel, Fernando, 471
 Curiel Rivera, Adrián, 472
Cvltvra (revista), 445
 Dalí, Salvador, 94
Dama de corazones (Xavier Villaurrutia), 21, 73, 471
La dama sombría (Eduardo Ramos-Izquierdo), 62
 Danner, Mark, 279
Dantón (Francisco Monterde), 455
 Darío, Rubén, 70, 286
 Daudet, Alphonse, 430, 438, 438n
 Dávila, Amparo, 285
 De Cuerpo Entero (colección), 293n
De la leyenda al relato fantástico (José María Roa Bárcena), 473
 “De la novela corta a la novela: apuntes sobre el taller literario de Manuel Gutiérrez Nájera” (Andreas Kurtz), 16n
Un delincuente extraordinario (John R. Carling), 446
De obscuras extranjerías (Yolanda Oreamuno Unger), 473
Decamerón (Giovanni Boccaccio), 61, 338, 453
 Degollado, José Santos, 401
 Delgado, Rafael, 16, 366
 Delgado, Sinesio, 428n
Delirium tremens (Ignacio Solares), 309

- “Descripción, intención, interpretación, argumentación y denominación en *El gallo de oro*, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*” (Alberto Vital), 27
- El desquite* (Mariano Azuela), 366
- Un destripador de antaño* (Emilia Pardo Bazán), 473
- Los detectives salvajes* (Roberto Bolaño), 159
- El diablo meridiano* (Luis Mateo Díez), 96
- El diamante de la inquietud* (Amado Nervo), 471
- El Diario del Hogar* (periódico), 425n
- Diario de un loco* (Nicolái Gógol), 95
- Días de ira* (Jorge Volpi), 235, 235n, 236, 237, 237n, 238, 238n, 240n, 248, 249, 252, 253, 254
- Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie* (Jorge Volpi), 88, 89, 91, 237n, 255, 256
- Díaz, Judith, 467n
- Díaz, Porfirio, 276, 318, 425
- Diccionario de la lengua española*, 195
- Diccionario enciclopédico Quillet*, 194n
- Dickens, Charles, 53, 187, 324, 325
- Díez, Luis Mateo, 25, 96, 98, 99
- Los diez mejores cuentos mexicanos del siglo xx* (Luis Leal), 468, 469, 472
- “Diez tendencias de la teoría de los géneros literarios” (Rick Altman), 22
- Divina comedia* (Dante Alighieri), 61
- El Domingo. Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales* (periódico), 17
- Dominique* (Eugène Fromentin), 401
- Domitilo quiere ser diputado* (Mariano Azuela), 19
- El donador de almas* (Amado Nervo), 18, 432, 433, 440, 442, 446, 449
- Dos cuentos de terror* (William Wymark Jacobs), 474
- Dos falsas novelas* (Ramón Gómez de la Serna), 472
- Dos novelas a Marcia Leonarda* (Lope de Vega), 470

Dos versiones de la muerte (Pedro Antonio de Alarcón), 473
 Dostoievski, Fiódor, 181n, 187, 312, 389
 Drieu La Rochelle, Pierre, 192n
Los duelistas (Joseph Conrad), 9
El dueño del secreto (Antonio Muñoz Molina), 97
 Duhart, Jorge, 451
 Duras, Marguerite, 38
 Earhart, Amelia, 35
 Echegaray, Miguel Ángel, 472
 Eco, Umberto, 469
Edipo alcalde (Jorge Alí Triana), 224
Edipo rey (Sófocles), 224, 229
 Edison, Thomas Alva, 213
Educación a los topos (Guillermo Fadanelli), 46, 283, 293, 295, 296, 299
Efectos secundarios (Rosa Beltrán), 261, 263, 264, 265, 267, 268, 270, 273, 275, 276, 277, 279, 280
 Eich, Günter, 468, 472
El de los claveles dobles, entretenimiento novelesco de buen humor, en varios cuadros y algunos coloquios a manera de apuntes, para un libreto del género mediano (Ángel de Campo, Micrós), 18, 433, 440
 “Elogio de la media distancia” (Jorge Volpi), 237n, 253
 “En la colonia penitenciaria” (Franz Kafka), 37
 Elizondo, Salvador, 25, 47, 56, 57, 92, 113, 237, 237n, 239, 244, 253, 254, 256
Ellos (Carmen Boullosa), 289
Elsinore: un cuaderno (Salvador Elizondo), 47, 56, 92, 113
 “La elusiva ‘novela corta’ o la *nouvelle* moderna” (José Cardona-López), 24
Emilio Rabasa y la supervivencia del liberalismo porfiriano (Charles A. Hale), 404n
En busca del tiempo perdido (Marcel Proust), 108

“En busca de una poética de las novelas cortas de Amado Nervo”
 (Ana Vigne Pacheco), 16n
Los enemigos (Alberto Chimal), 41
En la diestra de Dios Padre (Tomás Carrasquilla), 471
En las ruinas (Manuel de la Parra), 456
En la zona prohibida (Eduardo Ramos-Izquierdo), 59n, 62, 63, 65,
 66, 67
 “En memoria de Paulina” (Adolfo Bioy Casares), 73
 Enrique, Álvaro, 23
 “Epílogo” (Eduardo Ramos-Izquierdo), 67
 Escalante Palma, Pedro (Pierrot), 426, 427, 428n, 431n
Los esclavos (Alberto Chimal), 41
 Escobar, Pablo, 178, 273
La escritura de la historia (Michel de Certeau), 463
 Espejo, Beatriz, 471
El espía del aire (Ignacio Solares), 308, 315, 316
 “Los espejos de la voz” (Guillermo Castillo), 456
 “Esperanza y muerte en Laura Méndez de Cuenca” (Mary Car-
 men Sánchez Ambriz), 16n
 Esquilo, 464
 “El estatuto incierto de la novela corta” (Antonio Garrido Domín-
 guez), 24
Éstos son los días (Alberto Chimal), 41
Estrella distante (Roberto Bolaño), 147, 148, 149, 150, 152, 153,
 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166
 Eudave, Cecilia, 16n
Eugenia (Eduardo Urzaiz), 472
 Eurípides, 122, 464
El evangelista (Federico Gamboa), 21, 472
 “La evolución literaria” (Yuri Tyniánov), 87
El extranjero (Albert Camus), 8
El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde (Robert Louis Ste-
 venson), 8, 36, 72, 446
 Ezquerro, Milagros, 384

Fadanelli, Guillermo, 8-9, 10, 23, 283, 290, 291, 293n, 295, 297, 298, 299

“El fantasma del buque de carga” (Pablo Neruda), 193

Farabeuf (Salvador Elizondo), 56, 237n, 253, 254

Farmer, Philip José, 39

Faulkner, William, 118, 146, 164, 354, 356, 359

Fe, Fernando, 437n

Fernández, Justino, 425n

Fernández, Sergio, 465, 470

Fernández de Lizardi, José Joaquín, 470, 471

Fernández Prieto, Celia, 288

Figueroa, Gabriel, 385

El filibustero (Justo Sierra O’Reilly), 470

“Filosofía de la composición” (Edgar Allan Poe), 67, 67n

Fitzgerald, F. Scott, 54, 118

Flaubert, Gustave, 72, 365, 401

Flores, Manuel M., 453

La formación del poder político en México (Arnoldo Córdova), 408n

La fórmula de la inmortalidad (Ignacio Solares), 308n, 310

“La fórmula secreta” (Juan Rulfo), 384

Fornet, Ambrosio, 467, 471

Fortuna (Arthur Schnitzler), 473

Fotos (Rodolfo Walsh), 472

Fowler, Alastair, 17

Fowler, Henry Watson, 23

“Francisco Monterde y el colonialismo” (José Emilio Pacheco), 13

Fray Trucha (seudónimo, revista *Cómico*), 428n

Frías Fernández, Luis, 428n

Frías, Heriberto, 16

Fromentin, Eugène, 401

“Fronteras abolidas en *La clave Morse* y *La casa que arde de noche*” (Ana Vigne Pacheco), 27

Fuentes, Carlos, 39, 55, 72, 83, 129, 218, 379n, 385, 469
Los fusilados (Cipriano Campos Alatorre), 21
Gabriel García Márquez: para una literatura menor (Rafael Olea Franco), 229
 Gadamer, Hans Georg, 375
 Gaitán, Jorge Eliécer, 205
La Galatea (Miguel de Cervantes), 261, 466
 Galindo, Marco Aurelio, 458
 Galindo, Sergio, 21, 471
 “El gallero” (Juan Rulfo), 384
El gallo de oro (Juan Rulfo) 33, 361, 362, 363, 363n, 364, 365, 366, 367n, 368, 369, 370, 371, 371n, 372, 376, 377, 378, 379, 383, 384, 385, 386, 387, 390, 393, 394, 395
 “*El gallo de oro* de Juan Rulfo: un asunto de forma artística” (Françoise Perus), 27
 “*El gallo de oro* o el texto enterrado” (Milagros Ezquerro), 384
 Gamboa, Federico, 8, 16, 21, 22, 472
 Gámez, Rubén, 384
 García de la Sienra, Rodrigo, 132
 García Gutiérrez, Rosa, 409n
 García Márquez, Gabriel, 8, 26, 59, 72, 83, 118, 143, 145, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215-216, 217, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 369n, 385, 386
 García Ponce, Juan, 21
 García, Mary Carmen, 467n
 Garibay, Ricardo, 48, 345, 346, 351, 353, 358, 358n, 359
 Garrido Domínguez, Antonio, 24, 25
 Garrido, Luis, 452
 Garro, Elena, 469
 Gavaldón, Roberto, 380, 385, 386
 “Genealogías de la novela corta en la encrucijada del romanticismo y el decadentismo mexicano”(Christian Sperling), 16n
 Genette, Gérard, 116, 118

Gente mexicana (Xavier Icaza), 399-400, 400, 411, 411-412, 415
 Gentile Chimento, Cayetano, 222
Gil Blas (periódico), 425n
 Gilard, Jacques, 205
 Gilly, Adolfo, 408n
 Giner de los Ríos, Francisco, 14
La gitanilla (Miguel de Cervantes), 72, 473
El Globo (periódico), 425n
 Goethe, Johann Wolfgang, 70, 83, 85, 86
 Gógol, Nikolái, 95
 Gómez de González, Blanca Inés, 199
 Gómez de la Serna, Ramón, 206, 472
 Gómez de Tagle, L., 426
 Gómez Mayorga, Ana de, 473
 González Boixo, Carlos, 383, 384
 González Carrasco, Aurelio, 428n
 González de Mendoza, José María, 458
 González Martínez, Enrique, 448
 González, Arturo, 426
 Gorki, Máximo, 446
 Gorodischer, Angélica, 38
 Goyet, Florence, 86, 387, 388, 389, 390, 391
 Gracián, Baltasar, 57
 Gracq, Julien, 237n, 243n
La gran ciencia (Emilio Rabasa), 405
El gran elector (Ignacio Solares), 311, 312
El gran Gatsby (F. Scott Fitzgerald), 54, 118, 217
El gran preténder (Luis Humberto Crosthwaite), 26, 172, 174, 176, 177, 182, 183
 “El grito y sus ecos” (Ignacio Solares), 305, 309
 Grojnowski, Daniel, 363n, 372n
La guerra de tres años (Emilio Rabasa), 24, 27, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 407, 471
La guerra y la paz (León Tolstoi), 53, 366

Guerrero, Fabián, 467n
Guimarães Rosa, João, 473
Gullón, Ricardo, 84, 99
Gutenberg, Johannes, 469
Gutiérrez Martínez, Carlos Alberto, 474
Gutiérrez Nájera, Manuel, 15, 16, 437n, 471
Guzmán, Martín Luis, 469
“La hacienda” (Xavier Icaza), 411, 412, 413, 414, 415, 416
Hadatty Mora, Yanna, 28, 411n
Hale, Charles A., 403n, 404n
Hamburguer, Käte, 116n
Handke, Peter, 369n
“El hecho literario” (Yuri Tyniánov), 87
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 87
Helena o el mar del verano (Julián Ayesta), 472
Helú, Antonio, 458
Hemingway, Ernest, 8, 36, 55, 72, 73
Henríquez Ureña, Pedro, 399, 409, 409n, 410
El Herald (periódico de Barranquilla, Colombia), 216, 224
Los hermanos Karamazov (Fiódor Dostoievski), 312
Hernández Catá, Alfonso, 446
Hernández, Consuelo, 190
Hernández, Efrén, 21
Hernández, Felisberto, 8
Hernández, Luisa Josefina, 21
Hernández, Luz, 358n
Herralde, Jorge, 462
Herrera, Víctor, 472, 473
Herrera, Yuri, 38
Herrera Montero, Bernal, 24, 25, 26
La hija del oidor (Ignacio Rodríguez Galván), 17
El Hijo del Ahuizote (periódico), 425n
El hipogeo secreto (Salvador Elizondo), 237, 239, 244, 245, 254
Hoffmann, E. T. A., 70

La hojarasca (Gabriel García Márquez), 143, 145, 205, 224
 Hölderlin, Friedrich, 44
 Homero, 464
El hombre habitado (Ignacio Solares), 304, 311, 313
 “El hombre habitado” (Ignacio Solares), 305, 309
 “El hombre muerto” (Horacio Quiroga), 130
El hombre que parecía un caballo (Rafael Arévalo Martínez), 470
 Hopper, Edward, 188
La hora y la oportunidad de Augusto Matraga (João Guimarães Rosa), 473
El Horla (Guy de Maupassant), 401
 Horta, Manuel, 458
Las Hortensias (Felisberto Hernández), 8
 Hoyos, Juan José, 472
 Hoyos, Ramón, 215
 Hrabal, Bohumil, 45
 “Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX” (José Ricardo Chaves), 16n, 24
 Huerta, David, 472
 Huerta, Victoriano, 408n
 Huizinga, Johan, 375
 Huxley, Aldous, 473
 Ibarigüengoitia, Jorge, 8, 119
 Icaza, Xavier, 399, 400, 412, 413, 414, 415, 419, 458
 Ida y Regreso al Siglo XIX (colección), 17n
Ifigenia en Áulide (Eurípides), 122
Ifigenia en Táuride (Eurípides), 122
 “Ignacio Padilla y Jorge Volpi: la arquitectónica del mal y la conexión Elizondo” (Juan Tomás Martínez), 27
Ilona llega con la lluvia (Álvaro Mutis), 189n
 Isherwood, Christopher, 473
Las ilusiones perdidas (Honoré de Balzac), 379n
La Ilustración de Madrid (revista), 437n
La ilustre fregona (Miguel de Cervantes), 472

El Imparcial (periódico), 425n, 426
El imperio de la fortuna (Arturo Ripstein), 385
Imposibilidad de los cuervos (Ignacio Padilla), 235, 235n, 236, 237, 237n, 238, 238n, 239, 240n, 243, 245, 247, 248, 254, 256
El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (Miguel de Cervantes), 60, 207, 208, 261, 265, 280, 315, 376, 466
“La instrucción” (Ignacio Solares), 315
La instrucción y otros cuentos (Ignacio Solares), 315
La invasión (Ignacio Solares), 306
La invención de Morel (Adolfo Bioy Casares), 72, 74
La invención del Quijote (Francisco Ayala), 207
Invitación al dancing (Octavio N. Bustamante), 472
Iriarte, Lucrecia, 467n
La isla a mediodía (Julio Cortázar), 143
Iván el tonto y otros cuentos (León Tolstoi), 446
Jack (Lorenzo Turrent Rosas), 21
Jackson Veyán, José, 428n
Jacobs, William Wymark, 474
Jakob von Gunten (Robert Walser), 37
James, Henry, 71, 83, 119, 187n, 189, 189n, 256, 387
Jaramillo, Ana María, 347
Jaramillo, Gerardo, 467
Jáuregui, Juan de, 466
Jiménez, Guillermo, 473
Jiménez Aguirre, Gustavo, 7, 8, 10, 11, 106, 474
Jiménez Rueda, Julio, 11, 13, 16, 18, 21
Jinetes del salario púrpura (Philip José Farmer), 39
Jitrik, Noé, 467
Jolles, André, 86
José 8 Calvo (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
José Agustín, 132, 133
Joubanc Rivas, Luciano, 456
El joven (Salvador Novo), 21
Joyce, James, 106, 108, 387

Juan Palomo (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
Juan Rulfo, el arte de narrar (François Perus), 366
Juan Rulfo, El gallo de oro y otros textos para cine (Jorge Ayala Blanco), 383
Juárez, Benito, 403n, 404n, 429
Juárez. El mito de la legalidad (Carmen Suárez Pueyo), 404n
“El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento” (Ricardo Piglia), 51
El juego del apocalipsis. Un viaje a Patmos (Jorge Volpi), 90, 237n, 238
Junto a los ríos de Babilonia (Stephen Vincent Benét), 472
Juvenalito (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
Kafka, Franz, 8, 36, 72, 83, 94, 208, 210, 211, 239
Karr, Alphonse, 438
Kawabata, Yasunari, 72
Kellermann, Bernhard, 445
Klein, Johannes, 86
Kleist, Heinrich von, 8
Kurtz, Andreas, 16n
Labastida, Jaime, 235n
Lacan, Jacques, 463
Lacunza, José María, 17
La de los ojos oblicuos (Guillermo Jiménez), 473
Laffitte, Pierre, 271
“Lanchitas” (José María Roa Bárcenas), 247n
Landolfi, Tommaso, 25, 95, 99
Lara Zavala, Hernán, 462, 463, 466, 467, 469, 470, 471, 472
Larbaud, Valery, 192n
Lausberg, Heinrich, 14
Le Guin, Ursula K., 37, 38
Leal, Luis, 384, 471, 472
Leduc, Alberto, 473
Leduc, Renato, 21
Leibowitz, Judith, 146, 169, 171, 197, 197n, 241, 248, 257
Lejeune, Philippe, 281n

Lem, Stanislaw, 8, 36
 Lemaitre, Henri, 188n
 Lemaître, Jules, 448
Lenguaje y poder en Pedro Páramo (Alberto Vital), 374
 Leñero, Vicente, 321, 322, 326, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342
El leproso de la ciudad de Aosta (Xavier de Maistre), 401
 Lernet-Holenia, Alexander, 473
 Levrero, Mario, 39
 Levy, Kurt, 193, 196, 200
Leyenda de Buda en la literatura hispanoamericana, breve antología narrativa (José Ricardo Chaves), 473
 “La leyenda de la calle Olmedo. De Roa Bárcena a Valle-Arizpe” (Rafael Olea Franco), 247n
La leyenda de san Julián el hospitalario (Gustave Flaubert), 401
La leyenda del Santo Bebedor (Joseph Roth), 44
 Lezama Lima, José, 68
El Liberal (periódico), 425n
Libro del cielo y del infierno (Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares), 239n
Los libros del deseo (Antonio Rubial García), 467
El licenciado Vidriera (Miguel de Cervantes), 73, 470
Lire la nouvelle (Daniel Grojnowski), 363n
La literatura nazi en América (Roberto Bolaño), 147, 148, 150, 152, 153, 155, 157, 158, 161, 165
Llamadas de Ámsterdam (Juan Villoro), 108, 146
 “El llano en llamas” (Juan Rulfo), 369
El llano en llamas (Juan Rulfo), 361, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 372, 377, 378, 379, 380, 383, 394
 Lomelí, Francisco A., 343, 344
 Lopes, Ana Cristina M., 85
 López Castro, Rafael, 346n, 351
 López Evia, Lorenzo (Cascabel), 426
 López Velarde, Ramón, 109

López y Fuentes, Gregorio, 458, 470
 López-Portillo y Rojas, José, 402, 404, 412
Los de abajo (Mariano Azuela), 455, 456
 Loyola, san Ignacio de, 305n, 468, 469, 470
 Lucha Villa, 380
La luciérnaga (Mariano Azuela), 366
 Lukács, Georg, 86, 99
 “Luvina” (Juan Rulfo), 366, 369
 Lyotard, Jean-François, 43, 47
 Machado de Assis, Joaquim, 472
 Machado, Antonio, 15, 181n
Madame Bovary (Gustave Flaubert), 365
 “Una madeja de varios hilos: ficción y violencia en *El último lector* y *Efectos secundarios*” (Raquel Velasco), 27
Madero, el otro (Ignacio Solares), 313
 Madero, Francisco I., 311, 314, 315
El madrigal de Cetina (Francisco Monterde), 13, 19
Los maduros (Pedro Castera), 473
El maestro del Prado (Javier Sierra), 469
Magazín al Día (revista), 225
Magnavoz (Xavier Icaza), 399
 Maistre, Xavier de, 401
La Malhora (Mariano Azuela), 366
Mallarmé entre nosotros (Alfonso Reyes), 14
 Mallarmé, Stéphane, 14, 28, 275
 Malraux, André, 192n
 Man, Paul de, 281
El mandarín (Eça de Queiroz), 446
 “Manifiesto del *crack*”, 236n
 Mann, Thomas, 9, 70, 83, 117
La mano gloriosa (Marcel Schwob), 468
La mano gloriosa y otros cuentos (Marcel Schwob), 472
Las manos de Jacob (Aldous Huxley y Christopher Isherwood), 473

La mansión de Araucaíma (Álvaro Mutis), 189n
Manuzio, Aldo, 465
La máquina del tiempo (H. G. Wells), 36, 433, 440
Maravelo (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
Margarita de niebla (Jaime Torres Bodet), 472
María del Consuelo (Alberto Leduc), 473
María Enriqueta, 16
María Félix, 373
“María Sofía” (Eduardo Ramos-Izquierdo), 62, 64, 65, 66
El mar interior (José María Merino), 96, 98
Márquez Mejía, Nicolás, 231
Martín Adán, 8
Martínez, Juan Tomás, 27
Martínez Carrizales, Leonardo, 13, 16n, 27, 409n
Martínez Luna, Esther, 18n, 28
Martínez Moreno, Carlos, 471
Martínez Sotomayor, José, 21, 469
Martínez, José Luis, 14
Los mártires (Ignacio Solares), 313
Marx, Carlos, 110
Masoliver, Juan Antonio, 474
Mata, Óscar, 17n, 472, 324, 325
Mata, Rodolfo, 144
Mateos, Juan Antonio, 426, 428n
Materia dispuesta (Juan Villoro), 299
Material de Lectura (colección), 464
Maupassant, Guy de, 61, 387, 401
McLuhan, Marshall, 469
Mejor desaparece (Carmen Boullosa), 285, 289
Memorias de los días (Pedro Ángel Palou), 235n
Mencía (Un sueño) (Amado Nervo), 19, 470
Méndez de Cuenca, Laura, 8, 16, 17, 18
Méndez Tamargo, Consuelo, 369n
Méndez, Miguel, 472

Mérimée, Prosper, 446
 Merino, José María, 25, 96, 98, 99
 “La mesita del fondo” (Ignacio Solares), 311, 313
La metamorfosis (Franz Kafka), 8, 36, 37, 72, 208, 309
México Moderno. Revista de Letras y Arte, 445, 448
Miau (Benito Pérez Galdós), 440n
Michael Kolhaas (Heinrich von Kleist), 8
 Micrós (seudónimo de Ángel de Campo), 431n, 433, 434
 Miguel, Pedro J., 190
Las mil y una noches, 60, 195
 Minera, María, 473
Miniaturas mexicanas. Viajes, estampas, teorías (Daniel Cosío Villegas), 410
 “La mirada en la sombra” (Eduardo Ramos-Izquierdo), 62, 64, 65, 66
 Miranda Cárabes, Celia, 17n
Los miserables (Victor Hugo), 157-58, 315
El misterio Vallota (José María Merino), 97
 Moctezuma, 312
 Molina Enriquez, Andrés, 408n
Moneda falsa (Emilio Rabasa), 405
El Monitor Republicano (periódico), 425n
 “Monólogo”, 431n
 Monsiváis, Carlos, 384
 Monterde, Francisco, 13, 16, 455, 458, 464
 Monterroso, Augusto, 74, 474
 Moreno Villarreal, Jaime, 472
 Moreno-Durán, Rafael Humberto, 467, 470, 471
 Morillas, Pedro José, 471
Mors ex vita (Clemente Palma), 472
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 249
Muérete y sabrás (Ignacio Solares), 313
La muerte de Babette (Pierre Laffitte), 271, 272, 273
La muerte de Iván Ilich (León Tolstoi), 9, 53

La muerte de Pedro Canales (Manuel Mejía Vallejo), 472
La muerte de Virgilio (Hermann Broch), 108
Muerte en Venecia (Thomas Mann), 9, 70, 117
 “La mujer alta” (Pedro Antonio de Alarcón), 437n
La mujer zurda (Peter Handke), 369n
El Mundo (periódico), 425n, 426
El Mundo Ilustrado (periódico), 426
 Mundt, Theodor, 86
 Munguía Zatarain, Martha Elena, 25, 108
 Munro, Alice, 52
 Muñoz Molina, Antonio, 25, 96, 97, 98, 99
 Muñoz, Rafael F., 366, 469
 Murguía, Ramón, 427, 435, 441
 Mutis, Álvaro, 26, 187, 188, 189, 190, 192, 192n, 193, 196, 199, 201, 202
Mutus Liber (Isaac Baulot), 469
 Nabokov, Vladimir, 194, 275
El Nacional (periódico), 425n
La nariz (Nikolái Gógol), 94
Narrativa (Augusto Monterroso), 474
Narrative Purpose in the Novella (Judith Leibowitz), 169, 197
Nella zona proibita (Eduardo Ramos-Izquierdo), 59n
 Nemerov, Howard, 187, 187n
Nen, la inútil (Ignacio Solares), 312, 314
 Neruda, Pablo, 193
 Nervo, Amado, 8, 16, 18, 22, 428n, 431n, 432, 433, 440, 446, 449, 470, 471
Netzula (José María Lacunza), 17
Nick Carter (se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo) (Mario Levrero), 39
 Nietzsche, Friedrich, 88, 199
La nieve del almirante (Álvaro Mutis), 189n
Las nieves del Kilimanjaro (Ernest Hemingway), 73
El niño de la bola (Pedro Antonio de Alarcón), 436, 440n, 442

La noche de Felipe Ángeles (Ignacio Solares), 306, 313, 315, 318
La noche de las hormigas (Aline Pettersson), 25, 52, 56, 108, 120, 121n, 124
 “No era una vaca cualquiera” (Gabriel García Márquez), 206, 209, 217
No hay tal lugar (Ignacio Solares), 308, 315, 316, 317
No sé quién soy (Lino Novás Calvo), 145
Nocturno de Chile (Roberto Bolaño), 26, 110, 143, 159
 Noriega Hope, Carlos, 16, 411n, 450, 454, 455, 456, 458
 Noriega y Moira de Chermont, Ricardo, 465, 467n
 Nostalgia de lo recóndito (Ana de Gómez Mayorga), 473
 “Notas largas para novelas cortas” (Luis Arturo Ramos), 23, 255
El Noticioso (periódico), 425n
La nouvelle 1870-1925. Description d’un genre à son apogée (Florence Goyet), 387
 Novás Calvo, Lino, 145
Novela como nube (Gilberto Owen), 21, 471
En breve. La novela corta en México (Anadelli Bencomo y Cecilia Eudave), 16n
 “¿Novela corta o cuento? Un deslinde. El caso de ‘El Apando’ ” (Bernal Herrera Montero), 25
La novela corta: una biblioteca virtual (portal web), 16, 17, 20, 22, 434n, 452n
La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez (Miguel de Unamuno), 144
La novela de la revolución mexicana (Antonio Castro Leal), 11
La novela en el tranvía (Benito Pérez Galdós), 437, 437n, 440n, 442
La Novela Quincenal. Revista Literaria (colección), 445, 446, 446n, 447, 447n, 448, 449
La Novela Semanal (colección, Ciudad de México), 411, 411n, 412, 447n, 450, 451, 453, 458
 “Novela corta y noveladores en México” (Franco Carreño), 452
 “La novela estridentista y sus etcéteras” (Rodolfo Mata), 144

“*La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925)*”
 (Yanna Hadatty Mora), 28
Novelas ejemplares (Miguel de Cervantes), 61, 261, 264n, 266,
 278, 279, 465, 466
 Novell, Noemí, 23n
Novelle (Johann Wolfgang Goethe), 70
 Novo, Salvador, 21, 471
Nuestro pobre amigo (Daniel Cosío Villegas), 410, 411
 Nuestros Clásicos (colección), 464
 Nunes, Maria Luísa, 322, 324
 Núñez Cabeza de Vaca, Álvar, 344
La obra maestra desconocida (Honoré de Balzac), 473
Obras completas (Alfonso Reyes), 14
 Obregón, Álvaro, 416
 Ocampo, Melchor, 401
 Olea Franco, Rafael, 229, 230, 241n, 247n, 473
 Ollé, Philippe, 471
 Olvera, Eugenio, 426
 Onetti, Juan Carlos, 9, 55, 72, 73, 83, 144, 145, 166, 256
 Oreamuno Unger, Yolanda, 473
 Orestes Aguilar, Héctor, 473
 Ortega, Julio, 467
 Orwell, George, 36
 Othón, Manuel José, 8, 16, 18
Othón (Enrique Pereda), 455
El otoño del patriarca (Gabriel García Márquez), 212
La otra cara de Rock Hudson (Guillermo Fadanelli), 46
Otra vuelta de tuerca (Henry James), 71
 Owen, Gilberto, 21, 458, 471
El Pabellón Nacional (periódico), 440n
 Pabst, Walter, 81
 Pace, Riccardo, 26
 Pacheco, José Emilio, 10, 13, 14, 55, 72, 111, 237n, 247n, 384,
 467, 469

El padre Amaro (Vicente Leñero), 321, 332, 335, 336, 340
 “*El padre Amaro: de la página a la pantalla y viceversa*” (Stefano Tedeschi), 27
 El Padre Coloma (Luis Coloma Roldán), 401
 Padilla, Ignacio, 235, 235n, 237, 237n, 238n, 247, 256, 474
La palabra sagrada (José Revueltas), 132
 Palazón, María Rosa, 470
 Palma y Romay, Ramón de, 471
 Palma, Clemente, 472
 “La Palma de Oro” (Enrique Serna), 91, 92
 Palou, Pedro Ángel, 235n, 471
Panchatantra (Vishnú Sharma), 75
Panchito Chapopote (Xavier Icaza), 399
 Paniagua, Reyna, 473
Los papeles de Aspern (Henry James), 71, 73, 74, 119, 217
Para una tumba sin nombre (Juan Carlos Onetti), 72, 144
 Parada, Patricia, 467n
La parcela (José López-Portillo y Rojas), 402
 Pardo Bazán, Emilia, 82, 401, 473
 Parra, Manuel de la, 446, 456
Una Pascua en San Marcos (Ramón de Palma y Romay), 471
 “Patria de la justicia” (Pedro Henríquez Ureña), 409n
 Payno, Manuel, 446, 470
El pecado del abate Mouret (Émile Zola), 338
El pecho (Philip Roth), 94
 “Pedro Henríquez Ureña: hacer legible la Revolución” (Liliana Weinberg), 409n
Pedro Páramo (Juan Rulfo), 9, 55, 60, 71, 108, 276, 347, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 373, 374n, 376, 378, 379, 380, 383, 384, 394
 Peniche Ponce, Carlos, 472
 Perea, Patricia, 467n
 Perec, Georges, 207
 Pereda, Enrique, 455

Pereda, José María de, 401
 Pérez Galdós, Benito, 401, 430, 437, 437n, 440n
 Pérez Landaverde, Marco Antonio, 467n
 Pérez Zúñiga, Juan, 428n
 Pérez-Rulfo Aparicio, Juan Francisco, 387n
El perjurio de la nieve (Adolfo Bioy Casares), 73
El perseguidor (Julio Cortázar), 8, 36, 72, 74, 129, 139, 143
 Perus, Françoise, 27, 366
 Pessoa, Fernando, 46, 192n, 461
 Pettersson, Aline, 9, 23, 25, 108, 120, 122, 125
 Peza, Juan de Dios, 453
 Picón, Jacinto Octavio, 437, 437n
 Pierrot (seudónimo de Pedro Escalante Palma), 426
 “Piglia, Bolaño, el hipercuento” (László Scholz), 25
 Piglia, Ricardo, 26, 51, 143, 144, 145, 146, 147, 165, 166, 217,
 218, 247, 256, 257, 282, 283, 292, 296, 299
 Pimentel, Luz Aurora, 24, 25, 52
 Pinochet, Augusto, 110, 161
 Pitol, Sergio, 21, 73
 Pla, Josep, 206, 207
 Platón, 277, 464
Las plegarias del cuerpo (Eloy Urroz), 235, 235n, 236
 Plutarquillo (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
 Poco (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
 Poe, Edgar Allan, 53, 61, 67, 67n, 70, 86, 188n, 243n, 387
 Poesía Moderna (serie de la colección Material de Lectura), 464
 Polansky, Roman, 158, 164
Polvos de arroz (Sergio Galindo), 471
El Popular (periódico), 425n
Por donde se sube al cielo (Manuel Gutiérrez Nájera), 471
Por un cigarro (novela colectiva, revista *Cómico*), 431, 431n,
 440, 442
El pozo (Juan Carlos Onetti), 73, 74

P. Pino (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
 PP. Nando (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
 Prada Oropeza, Renato, 308n
 Premio Bellas Artes de Cuento San Luis Potosí, 236
 Premio Xavier Villaurrutia, 284
 “El principio poético” (Edgar Allan Poe), 188n
La procesión (Ignacio Rodríguez Galván), 17
Una propuesta de trilogía en la novelística de Ignacio Solares
 (Norma Angélica Cuevas Velasco), 313n
 “La prosa de la desesperanza” (Eduardo García Aguilar), 192n
 Proust, Marcel, 56, 108, 187
 “La prueba de un alma” (Jacinto Octavio Picón), 437
Puerta del cielo (Ignacio Solares), 308
 Puig Casauranc, José Manuel, 464
 Pujante Segura, Carmen M., 297, 298, 454
 Pynchon, Thomas, 36
 Queiroz, Eça de, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 335, 336,
 338, 446
¿Qué tal día has pasado? (Saul Bellow), 47
 Quirarte, Vicente, 471
 Quiroga, Horacio, 130
 Rabasa, Emilio, 16, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 404n, 405, 407,
 408, 409, 419, 471
 Rabelais, François, 74
 Rama, Ángel, 230
 Ramírez, Marisa, 467n
 Ramos-Izquierdo, Eduardo, 9, 23, 24
 Ramos, Luis Arturo, 8, 9, 10, 21, 23, 25, 105, 169, 171, 255, 257,
 284
El Ranchador (Pedro José Morillas), 471
 “Rasgos autobiográficos en dos formas de novela corta: *Antes y*
Educación a los topos” (Berenice Romano Hurtado), 27
 Ray, Jen, 39
Rebelión en la granja (George Orwell), 36

Rebolledo, Efrén, 16, 18
La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963) (Jorge Zepe-
 da), 367n
 “La recompensa” (Jacinto Octavio Picón), 437
 “Reflexiones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y el verdadero
 camino” (Franz Kafka), 239n
 Regalado, Tomás, 237n, 238n
La regenta (Leopoldo Alas, Clarín), 338
La región más transparente (Carlos Fuentes), 379n
 Reid, Anna, 284
Reina de Cáncer (Tommaso Landolfi), 95
El reino de este mundo (Alejo Carpentier), 471
 “Un reino próximo. Narración y enunciación en la novela corta
 mexicana de asunto virreinal” (Leonardo Martínez Carriza-
 les), 13, 16n
Los relámpagos de agosto (Jorge Ibargüengoitia), 8, 45, 119
 Relato de un naufrago (Gabriel García Márquez), 215, 216, 218
El relato en perspectiva (Luz Aurora Pimentel), 52
 Relato Licenciado Vidriera (colección), 11, 28, 462, 465, 467,
 468, 469, 470
Relato soñado (Arthur Schnitzler), 39
 “Los relatos de José Revueltas” (José Agustín), 132
Las rémoras (Eloy Urroz), 235n, 236
Residencia en la tierra (Pablo Neruda), 193
La resurrección de los ídolos (José Juan Tablada), 456, 457
Retrato del artista adolescente (James Joyce), 106
Return Ticket (Salvador Novo), 471
Revista Europea, 434n
Revista Hispano Americana, 436n
La revoltosa (José López Silva, Carlos Fernández Shaw y Ruperto
 Chapí), 434
La revolución agraria de México. 1910-1920 (Andrés Molina En-
 riquez), 408n
La revolución interrumpida (Adolfo Gilly), 408n

“La Revolución Mexicana en el orden del discurso. El caso de Pedro Henríquez Ureña. 1924-1925” (Leonardo Martínez Carrizales), 409n
 Revueltas, José, 73, 129, 131, 132, 134, 136, 137, 138, 139
 Reyes López, Alfredo, 470
 Reyes Spíndola, Rafael, 425, 425n, 426, 430, 440n, 442
 Reyes, Alfonso, 14, 469
 Reyes, Bernardo, 318
 Rilke, Rainer Maria, 94
 Rimbaud, Arthur, 89
 Rincones Díaz, Rosix E., 196
Rinconete y Cortadillo (Miguel de Cervantes), 474
 Ripstein, Arturo, 326, 385, 386
 Roa Bárcena, José María, 473
Robinson Crusoe (Luis Buñuel), 215
 Roca, Julio, 225, 226
 Rodríguez Galván, Ignacio, 17
 Rodríguez, Dolores, 467n
 Rodríguez, Guadalupe, 467n
 Rohde, Erwin, 81
 Romano Hurtado, Berenice, 27
Una rosa para Emily (William Faulkner), 118
 Roth, Philip, 25, 94, 98
La rueca de aire (José Martínez Sotomayor), 21
 Ruedas de la Serna, Jorge, 471
 Ruiz, José S., 175n
 “Rule of Life” (Fernando Pessoa), 461
 Rulfo, Juan, 9, 25, 55, 60, 71, 75, 83, 93, 98, 99, 256, 276, 347, 361, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370-371, 373, 374n, 376, 377, 378, 379, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 393, 394, 395, 396, 469
La ruta de las ánimas (Franco Carreño), 452
 Sábato, Ernesto, 55, 71
 Saborit, Antonio, 425n, 467, 472, 473

Sáez Pueyo, Carmen, 404n
 Salado Álvarez, Victoriano, 401, 405
La sala número seis (Antón Chéjov), 446
Salamandra (Efrén Rebolledo), 19
 Salarrué, 471
 Salgari, Emilio, 53, 55
Salón de belleza (Mario Bellatin), 38
 Samperio, Guillermo, 472
 Sánchez Ambriz, Mary Carmen, 16n
El satiricón (Petronio), 127
 Sauerberg, Lars Ole, 469
 Savouret, Pedro, 470
 Schlegel, August Wilhelm von, 86
 Schlegel, Friedrich von, 83, 86
 Schnitzler, Arthur, 39, 473
 Scholz, László, 25, 26
 Schönberg, Arnold, 181n
 Schulz, Bruno, 164
 Schwob, Marcel, 468, 472
El secreto de Augusta (Joaquim Machado de Assis), 472
 “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*” (Ricardo Piglia),
 26, 143, 165, 247, 282
 Segre, Cesare, 15
Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)
 (Gustavo Jiménez Aguirre, Gabriel M. Enríquez Hernández,
et al.), 7, 10, 13, 16n, 20, 23, 24, 25, 26, 28
Señales que precederán al fin del mundo (Yuri Herrera), 38
Una señora comprometida (Eusebio Blasco), 436, 437, 437n, 440,
 440n
La Señora de la Fuente (Luis Arturo Ramos), 10
El señor de los anillos (J. R. R. Tolkien), 109
La señorita de Scuderi (E. T. A. Hoffmann), 70
La señorita Etcétera (Arqueles Vela), 21, 144, 455, 456
Serafín (Ignacio Solares), 308, 310, 311, 313, 315

Serna, Enrique, 25, 91, 92, 98
 Shakespeare, William, 356
Shanté (Alberto Chimal), 41
Si volviessen sus majestades (Ignacion Padilla), 235n
 Sierra, Javier, 469
 Sierra, Justo, 8, 10, 16, 17, 19, 403n, 463, 474
 Sierra O'Reilly, Justo, 470
El sitio (Ignacio Solares), 305n, 306, 307, 313
 "El sitio" (Ignacio Solares), 313
 Sobejano, Gonzalo, 84
 Sófocles, 224, 230, 464
 "Solares, escritura en resonancia: de *El árbol del deseo* a *Un sueño de Bernardo Reyes*" (Norma Angélica Cuevas Velasco), 27
 Solares, Ignacio, 304, 305, 305n, 306, 307, 308, 308n, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 468, 470, 473
Una soledad demasiado ruidosa (Bohumil Hrabal), 45
Sombra ella misma (Aline Pettersson), 56
El sombrero de tres picos (Pedro Antonio de Alarcón), 434, 434n, 435, 439, 442
Sor Adoración del Divino Verbo (Julio Jiménez Rueda), 13, 21
 Sosa, Francisco, 440n
 Sperling, Christian, 16n, 363n
 Stendhal, 366
 Stevenson, Robert Louis, 8, 36, 72, 446
La subasta del lote 49 (Thomas Pynchon), 36
La sucesión presidencial (Francisco I. Madero), 315
Un sueño de Bernardo Reyes (Ignacio Solares), 306, 308, 313, 318
Superchería (Leopoldo Alas, Clarín), 474
 Tablada, José Juan, 456, 457
 "Talpa" (Juan Rulfo), 369
 Tario, Francisco, 21
 Tassi, Loris, 59n
Tata Casehua (Miguel Méndez), 472

Tedeschi, Stefano, 27
El temperamento melancólico (Jorge Volpi), 235n
 “Tenga para que se entretenga” (José Emilio Pacheco), 247n
Teoría y estética de la novela (Mijaíl Bajtín), 395n
El testigo (Juan Villoro), 108, 109
 “ ‘Texto para cine’: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo” (Douglas J. Weatherford), 383
 “There are more things” (Jorge Luis Borges), 243
 Tieck, Ludwig, 86, 197n
El Tiempo (periódico), 425n
Tiempo de morir (Jorge Alfí Triana), 231
Tiempo robado (Aline Pettersson), 122
Tierra (Gregorio López y Fuentes), 470
 “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (Jorge Luis Borges), 73
Todos estábamos a la espera (Álvaro Cepeda Samudio), 222
 “El Tolbache” (Armando C. Amador), 449
 Tolstoi, León, 9, 53, 366, 438, 438n, 446
Torotumbo (Miguel Ángel Asturias), 472
 Torreblanca (caricaturista), 426
 Torres Bodet, Jaime, 22, 452, 472
 Torres Villarroel, Diego, 463
 Torres, Elías, 428n
 Torres, Miguel, 369n
 Toscana, David, 261, 263, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 273, 275, 276, 277
 Toussaint, Manuel, 446
La trágica aventura del mimo Propercio (Albert Boissière), 446
La trama celeste (Adolfo Bioy Casares), 8, 36, 72, 73
La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX (Charles A. Hale), 403n
Tres bosquejos del mal (Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla), 235, 235n, 236, 237n
Tres mujeres (Jacinto Octavio Picón), 437, 440n, 442
 Treviño, Blanca Estela, 470, 473, 474

Treviño, Ely, 474
Trinidad de Juárez (Manuel Payno), 470
 “El triple campeón revela sus secretos” (Gabriel García Márquez), 215
Tríptico de mar y tierra (Álvaro Mutis), 189n
Tríptico para Juan Rulfo (Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda), 385
La tumba (José Agustín), 10
Las tumbas de Atuan (Ursula K. Le Guin), 37
El túnel (Bernhard Kellermann), 445
El túnel (Ernesto Sábato), 55, 71, 73
 Turrent Rozas, Lorenzo, 21
 Twain, Marc, 53
 Tyniánov, Yuri, 19, 87
Ulises (James Joyce), 108
La última escala del Tramp Steamer (Álvaro Mutis), 26, 188, 189, 189n, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 201, 202
La última niebla (María Luisa Bombal), 147
El último lector (David Toscana), 261, 263, 264, 265, 266, 270, 271, 276, 277, 279, 280
El último explorador (Alberto Chimal), 41
 Ulma, Javier de, 428n
 Unamuno, Miguel de, 144, 145
El Universal (periódico de la Ciudad de México), 401, 425n, 430, 440n
El Universal (periódico de Cartagena, Colombia), 206, 216
El Universal Ilustrado (periódico de la Ciudad de México), 411, 411n, 412, 447n, 449, 450, 451, 454
 Uribe, Álvaro, 467, 467n, 468, 474
 Urroz, Eloy, 235, 235n, 236
 Urzaiz, Eduardo, 472
 “Utopía de América” (Pedro Henríquez Ureña), 409n
 Valenzuela Arce, José M., 175n
 Valera, Juan, 401

Valero Méndez, Agustín (Maravelo), 428n
 Valéry, Paul, 54
 Vallejo, César, 164, 177, 181n,
 Vallejo, Fernando, 26, 172, 174, 178, 179, 180
 Vara, José, 438, 438n
Varenka Olesova (Máximo Gorki), 446
 Vargas Llosa, Mario, 36, 37, 52, 72
Variaciones sobre un tema de Faulkner (Alejandro Estivill, Ignacio Padilla, Eloy Urroz y Jorge Volpi), 236, 236n
 Vasconcelos, José, 464, 469
 Vedda, Miguel, 86
 Vega y Carpio, Félix Lope de, 470
 Vela, Arqueles, 21, 144, 455, 456, 458
 Velasco Garza, Napoleón, 358n
 Velasco, Raquel, 27
La Venta del Chivo Prieto (Laura Méndez de Cuenca), 17
 Verga, Giovanni, 387
 Veríssimo, José, 471
Viaje a la isla Ricamea (José Joaquín Fernández de Lizardi), 471
Viaje del Parnaso (Miguel de Cervantes), 210, 261, 466
Los viajes de Gulliver (Jonathan Swift), 94
 Víctor Hugo, 87
Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda (José Joaquín Fernández de Lizardi), 470
Vida y muerte del capitán Renaud o el bastón de junco: recuerdos de grandeza militar (Alfred de Vigny), 446
El viejo y el mar (Ernest Hemingway), 8, 36, 44, 54, 56, 72
 Vigne Pacheco, Ana, 16n, 27
 Vigny, Alfred de, 446
 Villa, Francisco, 314, 408n
 Villasana, José María, 426
 Villaurrutia, Xavier, 21, 22, 73, 471
 Villoro, Juan, 8, 9, 23, 25, 26, 27, 108, 109, 110, 146, 171n, 298, 299, 467

La virgen de los sicarios (Fernando Vallejo), 26, 172, 173, 179, 182, 183,
Vital, Alberto, 27, 87, 385, 386
Volpi, Jorge, 25, 82, 88, 89, 90, 98, 235, 235n, 237, 237n, 238, 238n, 248, 249, 251, 253, 253n, 254, 255, 256
Voltaire, 61
La voz del mar (Eduardo Ramos-Izquierdo), 62
“Voz y perspectiva en la novela y en la novela corta” (Luz Aurora Pimentel), 25
Walpole, Horace, 243n
Walser, Robert, 37
Weatherford, Douglas J., 383, 384, 385
Weinberg, Liliana, 409n
Wells, H. G., 36, 433, 440
Wey, Valquiria, 473
Wiese, Benno von, 86
Wilde, Oscar, 448, 449
Wittgenstein, Ludwig, 375
Woolf, Virginia, 267
XYZ (seudónimo, revista *Cómico*), 428n
“¿Y la novela corta qué?” (Aline Pettersson), 25
Zama Garza, Patricia, 467n
Zapata, Emiliano, 408n
Zaratustra, 199
Zayas Sotomayor, María de, 474
Zepeda, Jorge, 367n, 385
Zola, Émile, 338

ÍNDICE

<i>Rosa Beltrán</i> . Por un género mayor.	7
<i>Gustavo Jiménez Aguirre</i> . NC/2014: algunas tareas cumplidas.	13

I. NOTICIAS (IN)CIERTAS DESDE LA FRONTERA

<i>Alberto Chimal</i> . Una exploración.	35
<i>Guillermo Fadanelli</i> . El orden perdido.	43
<i>Carmen Boullosa</i> . Premisas (involuntarias) de la novela corta.	49
<i>Aline Pettersson</i> . ¿Y la novela corta qué?	51
<i>Eduardo Ramos-Izquierdo</i> . <i>En el medio del camino</i> : algunas pistas personales sobre la novela corta.	59

II. TERRITORIOS DEL GÉNERO

<i>Antonio Garrido Domínguez</i> . El estatuto incierto de la novela corta.	81
<i>Luz Aurora Pimentel</i> . Voz y perspectiva en la novela y en la novela corta.	105
<i>Bernal Herrera Montero</i> . ¿Novela corta o cuento? Un deslinde. El caso de “El Apando”.	127

III. TRAVESÍA MEXICANA

<i>László Scholz</i> . Piglia, Bolaño, el hipercuento.	143
<i>Riccardo Pace</i> . Las formas de la violencia: <i>El gran preténder</i> y <i>La virgen de los sicarios</i> .	169
<i>José Cardona-López</i> . <i>La última escala del Tramp Steamer</i> , o “cuando escriba algo romántico me lo manda, ¿no?”.	187
<i>Juan Villoro</i> . Lo que pesa un muerto. La función del narrador en <i>Crónica de una muerte anunciada</i> .	205

IV. LECTURAS TRANSVERSALES

<i>Juan Tomás Martínez</i> . Ignacio Padilla y Jorge Volpi: la arquitectónica del mal y la conexión Elizondo.	235
<i>Raquel Velasco</i> . Una madeja de varios hilos: ficción y violencia en <i>El último lector</i> y <i>Efectos secundarios</i> .	261
<i>Berenice Romano Hurtado</i> . Rasgos autobiográficos en dos formas de novela corta: <i>Antes</i> y <i>Educación a los topos</i> .	281
<i>Norma Angélica Cuevas Velasco</i> . Solares, escritura en resonancia: de <i>El árbol del deseo</i> a <i>Un sueño de Bernardo Reyes</i> .	303
<i>Stefano Tedeschi</i> . <i>El padre Amaro</i> : de la página a la pantalla y viceversa.	321
<i>Ana Vigne Pacheco</i> . Fronteras abolidas en <i>La clave Morse</i> y <i>La casa que arde de noche</i> .	343
<i>Alberto Vital</i> . Descripción, intención, interpretación, argumentación y denominación en <i>El gallo de oro</i> , <i>El llano en llamas</i> y <i>Pedro Páramo</i> .	361
<i>Françoise Perus</i> . <i>El gallo de oro</i> , de Juan Rulfo: un asunto de forma artística.	383

<i>Leonardo Martínez Carrizales. Cada día la palabra pueblo se aproximará más a la significación de multitud: La guerra de tres años y La hacienda.</i>	399
---	-----

V. ESPACIOS EDITORIALES

<i>Esther Martínez Luna. Un cupón y diez centavos: las novelas de Cómicó (1898-1901).</i>	425
<i>Yanna Hadatty Mora. El triunfo de la brevedad: La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925).</i>	445
<i>Camilo Ayala Ochoa. Lecturas en el campus. La colección Relato Licenciado Vidriera (2003-).</i>	461
Índice onomástico	477
Índice	515

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

José Narro Robles
Rector

Ma. Teresa Uriarte
Coordinadora de Difusión Cultural

Rosa Beltrán
Directora de Literatura

Víctor Cabrera
Martha Angélica Santos Ugarte
Editores

FUNDACIÓN PARA LAS LETRAS MEXICANAS

Miguel Limón Rojas
Presidente

Eduardo Langagne
Director General

Jorge Mendoza Romero
Coordinador General
Enciclopedia de la Literatura en México

Una selva tan infinita.

La novela corta en México (1891-2014). III, editado por la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se terminó de imprimir el 3 de diciembre de 2014 en los talleres de Navegantes de la Comunicación Gráfica S.A. de C.V., en Pascual Ortiz Rubio no. 40, col. San Simón Ticumac, del. Benito Juárez, C.P. 03660. México, D.F. Se tiraron 1000 ejemplares en papel cultural de 90 g. Se utilizaron en la composición tipos Times de 11, 9 y 8 puntos. Lectura y cotejo de pruebas realizados por Américo Luna y Guadalupe Martínez Gil. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Víctor Cabrera, Gabriel Enríquez Hernández y Gustavo Jiménez Aguirre.