

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1923-2017)

Volumen IV



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1923-2017)

Volumen IV



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

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

ÍNDICE ONOMÁSTICO
BRAULIO AGUILAR VELÁZQUEZ

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL
SERIE EL ESTUDIO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL



DIRECCIÓN DE LITERATURA
MÉXICO, 2019

Primera edición: diciembre de 2019

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

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, Ciudad de México, México.

ISBN: 978-607-30-2931-5

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

II. LECTURAS TRANSVERSALES

LA BREVEDAD COMO CENTRO DEL DISCURSO
DE INFANCIA EN *LA GIGANTA* DE PATRICIA LAURENT
KULLICK Y *EL CUERPO EN QUE NACÍ* DE GUADALUPE
NETTEL

BERENICE ROMANO HURTADO
Universidad Autónoma del Estado de México

La novela corta en México, quizás a raíz de una especie de *boom* del microrrelato, se ha vuelto un recurso frecuente entre los escritores. Como es natural, después de un tiempo considerable de reflexión crítica en torno al género, se ha llegado a algunas coincidencias. Una de ellas es que la extensión de los textos literarios no corresponde, desde luego, al mero gusto de escribir más o menos páginas, sino a una búsqueda por lograr ciertos efectos en el discurso. Algunas veces concentrados en la historia, otras en los personajes o incluso en la parte estructural del relato, los recursos narrativos se dirigen a elaborar un escrito breve que enfatice uno o varios de estos elementos. De ese modo, por ejemplo, se pueden encontrar textos cercanos por el tema, pero cuya intención al apostar por la brevedad tenga fines distintos.

Las dos novelas analizadas en este artículo ilustran lo antes dicho: *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel, y *La Giganta* (2015), de Patricia Laurent Kullick. Se trata de textos breves cuyo tema común es la infancia. Por un lado, el de Nettel se organiza en los parámetros de la autoficción y, por otro, el de

Laurent, se narra desde la ficción, pero esta yace en el manejo de un lenguaje rico en elementos retóricos. Es decir, en el texto de Nettel estamos frente a una narración que pretende, mediante un discurso objetivo, alcanzar la condición de verdad — desde luego con objeciones —, característica de los escritos autoficcionales; mientras el de Laurent es un texto meramente ficcional regodeado en los recursos narrativos de su naturaleza. Lo relevante es cómo ambos logran la intención de su discurso por medio de herramientas propias de la novela corta.

En este artículo muestro la condensación textual como un elemento capaz de producir distintos efectos en los escritos de estas autoras; además, señalo dos versiones de escritura e identidad femeninas y de relato de infancia.

LA VOZ INFANTIL

La Giganta es la tercera novela de Patricia Laurent Kullick. En ella se reafirman rasgos narrativos perfilados desde *El camino de Santiago*, por lo tanto, permiten hablar de un estilo y una prosa convincentes. Los textos de Laurent Kullick son un claro ejemplo de cómo la novela corta es una forma particular de narrar. Como dije antes, no se escribe poca cantidad de páginas, sino un texto organizado por medio de ciertas herramientas discursivas que apuntalan sus cualidades dramáticas.

En esta obra de Laurent Kullick se cuenta la historia de una familia pobre de México, compuesta por diez hijos y la madre, la Giganta, quien a lo largo de la narración oscila entre dar de comer a sus vástagos o matarlos para terminar con sus penurias. La narradora es una niña de once años, la sexta de los hermanos, con el tono preciso para conformar un personaje de esa edad y narrar las idas y venidas de una madre que en cada una de sus erráticas acciones demuestra la desesperación cotidiana.

La Giganta es el personaje alrededor del cual se mueve el resto de los caracteres y sucesos de la novela. Existe como personaje sólo mediante la mirada de su hija; es la columna vertebral de la historia porque en la madre convergen las funciones de personaje, espacio, incluso, la línea argumental del relato. Es decir, el personaje de la Giganta retrata de la mejor manera cómo en la novela corta los elementos del discurso se aprietan para cumplir con su función. En este caso, el nombre real del personaje se borra para dar lugar a un apelativo utilizado para designar y caracterizar. La narradora, desde su mirada infantil, muestra como heroicos cada uno de los actos desesperados que su madre intenta realizar, la mayoría de las veces sin éxito. En el sobrenombre se condensan tanto las hazañas de la madre por sobrellevar una vida llena de penurias como la perspectiva de la hija, quien la ve con admiración pero al mismo tiempo lejana, como un ser aguerrido, temeroso e inalcanzable. La atisba desde lejos, debajo de la cama, lugar donde se siente más segura, y desde ese rincón conjetura y ama a su madre.

Luz Aurora Pimentel define perspectiva como “un principio de selección y restricción de la información narrativa” en donde los hechos “están configurados por un principio de selección *orientada* [...]” (121). En la novela de Patricia Laurent la perspectiva es el recurso fundamental de su narración; con el relato de la niña de once años no sólo se tiene la historia de los otros nueve hermanos y el de la madre, sino el tono, la cadencia y la atmósfera de toda la historia. La voz narrativa cuenta desde una perspectiva particular, la cual dispone a su vez el espacio y el tiempo discursivos.

La niña caracteriza a su madre a lo largo de la novela y agrega hechos que van configurando esa imagen férrea y sólida de la Giganta:

las gigantas no lloran, solamente sonríen de medio lado, con un brillo de amargura que rápido se convierte en rayo fulgurante con dos

tragos de tequila (11) [...] Las gigantas no necesitan profesión, la tienen de nacimiento: perdonan fácilmente y aparte sonríen (13). Ya sabías, porque las gigantas saben todo esto, que ese hijo que ahora derrama lágrimas como enredaderas desquiciadas, no iba a volver jamás [...] No se puede ser hijo de giganta y mearse en la cama (29). No sabes manejar porque a las gigantas las llevan de copilotos, son tan divertidas y tan hermosas. El pelo de la nuca latiguea el aire. Una pañoleta roja que combina con su labial carmesí (35) [...] Las gigantas son así. Confían. Cada hijo volverá a casa y juntos haremos el gran viaje, ese viaje que tan prometido nos tienes (47). La perra Yini tuvo nueve cachorritos y con una frialdad inaudita, que en las gigantas siempre parece justicia divina, los ahogas a todos en una tina con agua (68).

En este caso, la mirada infantil filtra rasgos de la Giganta sin mostrar la imagen completa, es decir, la esencia del personaje. La niña la crea y la hace suya, no pretende describirla o juzgarla, sino amarla, y en ese relato de amor, se asoman las circunstancias que mantienen a la madre a distancia, como en una burbuja donde se muestra, pero se impide tocarla. Dice la niña: “yo nací para mirarte siempre, para vigilar tu sueño, acompañarte y cuidarte en la cantina de los soldados” (69). La perspectiva presentada por la novela, a partir de una voz infantil, pero con la presencia de la adulta aparentemente capaz de recordar todo aquello narrado como si fuera un presente, en realidad surge de la memoria de aquella niña, ya crecida. Esta voz, fluctuante entre una mirada infantil y otra adulta, funciona dentro de la historia como elemento condensador. No es la perspectiva madura que debe recordar eventos concretos, sino la evocación infantil presente en la memoria, guardando la sustancia íntima de sus vivencias de niña.

Al respecto, Laurent Kullick señala: “pienso que la memoria es la más grande ficción que tenemos todos los seres humanos, por eso los hermanos, hijos de los mismos padres, somos bien diferentes y vemos las cosas de manera distinta porque la memoria está aderezada con los cinco sentidos y no sabemos si uno oye más o el otro es más auditivo, sensorial o visual” (Rodríguez 7).

Por eso esta niña, la sexta de la familia, está situada en medio y desde ahí da su versión de lo vivido; desde luego, la determinan sus propias y particulares formas de ver y sentir el mundo.

A partir de esta perspectiva infantil en primer plano, se suman todas las miradas de los personajes. Así como no se tiene noticia de la Giganta desde sí misma, tampoco se sabe algo más de los hermanos o del padre ausente —el ingeniero francés que sólo embaraza a la Giganta una y otra vez—, si no es desde la voz de la niña narradora. En su visión se funden las imágenes más crudas, con situaciones de profunda ternura, capaces de generar compasión. En este sentido, la novela es el retrato de una familia numerosa, encabezada por una madre mexicana, india, quien oscila continuamente entre seguir esforzándose en mantener a sus hijos, con muy pocas opciones para hacerlo, o matarlos y quitarse después la vida para terminar con tanto padecer.

El ritmo de la novela se marca por la cadencia en la voz de la niña, escondida bajo la cama porque tiene miedo, desde ahí observa y narra lo que ve; y por los puntos de ruptura, cuando la Giganta pierde el control y se deja arrastrar por la angustia. Esos momentos rasgan la narración y el tiempo infantil: la madre desea matarlos a todos, pretende conseguir veneno, abre el gas para explotar la casa y les pone bolsas de plástico en la cabeza a cada uno, quiere hacer un viaje a Mazatlán con sus hijos para estrellar el coche a la mitad de la carretera.

Luis Arturo Ramos, en relación con la novela corta, escribió que “la función determina la forma” (40); en este caso no se trata sólo de la intención de hacer un texto breve, sino una novela corta, porque parte de su función es conmover al lector con una suerte de golpes emocionales no desarrollados —de ahí su impacto— sino condensados en imágenes vibrantes, desembocando así, escenas significativas en un nivel profundo y no en uno horizontal.

La historia contada en *La Giganta* es simple: la madre, los hijos, la pobreza, el abuso y el abandono. Es emocionalmente compleja a causa de las marcas que la fortuna ha trazado para cada

uno de los hijos: Alberto, el mayor, quien se orina en la cama a pesar de ser un adolescente, se involucrará en algún movimiento social y terminará desaparecido en la cajuela de un auto judicial; Efraín se irá de la casa, para siempre, después de golpear a su padre; Felipe se entregará a la pederastia de un médico a cambio de la ilusión proporcionada por todos los objetos ofrecidos, nunca antes poseídos; Susana vive enamorada del hijo del zapatero, un joven asesinado en una pelea callejera; Violeta, la favorita de Etienne, el padre, estudiará en La Sorbona. Carlos, Yasmín, Óscar y Valeria, menores que la narradora de once años, figuran en una mezcla de miedos, llantos y anhelos simbolizada en la más pequeña, Valeria, bebé que aún no camina.

Parte de las cualidades de la escritura de Laurent Kullick queda bien ilustrada en el personaje de Valeria, representante en sí misma de la forma en cómo se densifica el sentido al acumularse en un solo recurso, en este caso, un personaje. Orlando Ortiz escribió en *La Jornada*:

Todos los narradores mencionan que contar una historia desde el punto de vista de un infante es un verdadero reto. Los peligros son muchos. Que se trasluzca la mentalidad del adulto, que se confunda infancia con retraso mental, que el infante parezca enano, en fin, los riesgos son muchos. Patricia Laurent aceptó el reto en esta novela, cuya voz narrativa es la de una niña de once años, y estoy convencido de que superó la prueba con éxito (11).

Y no sólo porque sortea muy bien los peligros apuntados por Ortiz, sino porque es capaz de crear, a partir de la voz narradora, una polifonía que da cuenta del resto de los personajes también infantiles. El de Valeria merece una mención aparte al funcionar como herramienta discursiva: es un personaje condensador de las emociones y las vivencias de sus hermanos, aunque, por el contexto, ninguno de los niños parece precoz en sus observaciones y más bien domina una perspectiva ingenua. Valeria, al ser una bebé, es la suma de esos puntos de vista pues, en su caso, sólo pueden externarse por medio de la mirada y el cuerpo.

En ella no se encubren los deseos y las necesidades, tampoco se han revelado aún los miedos. Valeria es puro anhelo y usa todo su cuerpo para representar esas ansias. Así lo muestra cada vez que señala ávida su vestido rojo, usado por todas las niñas de la familia, y que para la bebé representa los días de fiesta, los paseos fuera de la casa oprimente. Lo mismo pasa cuando los niños le dan a probar la crema de cacahuete robada a su papá. Ella no puede arrebatarse ni exigir el tarro con el preciado dulce como hacen sus hermanos, pero sí deja ver, con todo el cuerpo, la zozobra, el gusto y hasta la angustia de tener y no tener el anhelado sabor en su boca. Ocurre lo mismo con sus hermanos, pero en Valeria se representa de tal forma que logra transmitir al lector las carencias de cada uno de ellos. Esta situación tiene su punto más dramático en otra escena, cuando participan en un concurso de talentos para tratar de conseguir algún premio. Como no logra ponerse de acuerdo con Violeta, decide llevar a la bebé Valeria. La narradora describe el “número”:

Yo pongo a Valeria en el suelo y extraigo del bolsillo secreto del saco de Etienne el tarro vacío de crema de cacahuete. Lo pongo en la otra esquina del foro y hago ruido para llamar la atención de la bebé, pero ella está apuntando con su dedito a la multitud que está boquiabierta [...] Finalmente voltea y descubre el tarro sobre el escenario. Gatea a toda velocidad para tomarlo. Con una toalla lo cubro y hago como torero y le quito el tarro para depositarlo en la otra esquina. Valeria vira y vuelve a gatear desahogada hacia el tarro [...] Toreo a la bebé por todas las esquinas del foro [...] hasta que Valeria suelta un grito de llanto y empieza a patallar desquiciada (87).

El cuerpo de Valeria expresa mucho más que palabras. Ella no puede hablar ni caminar aún, sin embargo es puro movimiento, es decir, pura expresión física. De forma análoga, toda la novela no se detiene en la descripción de escenas o personajes, sino en “mostrar el movimiento”: el sentimiento encarnado en los hijos de la Giganta, las acciones reprochables pero conmovedoras de

ésta, la memoria al servicio de recuerdos encapsulados. Es decir, apenas los pincelazos necesarios para contar, pero sobre todo, para hacer experimentar al lector.

En este sentido, la novela de Laurent Kullick se diferencia de la de Nettel en que, dado su carácter meramente ficcional, en lugar de privilegiar los elementos narrativos, los entrelaza; uno enriquece a los otros, como el personaje de Valeria, quien al ser representación, carga con las emociones de todos los hermanos. No es una novela cuya ficción sólo se registra en lo literario, sino a causa de la poetización realizada mediante los distintos componentes narrativos. Es un espacio metafórico íntegro cuya finalidad radica en alcanzar la mayor significación en cada uno de sus elementos.

El personaje de la Giganta es una suma de contradicciones, traducido en la mirada infantil como un ser poderoso, inmenso y protector. Sobre ella comenta la autora: “mi intención con este personaje femenino fue quitar la idea de la mujer mexicana sumisa y mostrar una más fuerte que vive su sexualidad a plenitud, además de que acepta su parte infantil, su fragmentación y pertenencia” (Rodríguez 7). La Giganta cohesiona en su imagen, en su cuerpo de india hermosa, lo que realmente es y lo que la mirada infantil hace parecer. El resultado es un símbolo de la opresión y de la desigualdad de una conciencia femenina inquebrantable.

En un primer acercamiento, *La Giganta* pudiera sugerir leerse como un texto autoficcional porque la historia comparte con la realidad de la autora la familia numerosa y los rasgos físicos de los hijos de la madre, tan importantes en la narración;⁸ sin embargo, no es posible sostener tal afirmación. Patricia Laurent menciona: “podría decirse que [*La Giganta*] es autobiográfica,

⁸ También pequeños detalles como el hecho de que Etienne, el padre de los hijos de la Giganta, tiene un telescopio para mirar las estrellas, igual que hacía el propio padre de Patricia Laurent, quien publicó en su página de *Facebook* el 16 de junio de 2016: “mi padre no se dejaba observar. Se ponía tras un astrolabio para espiar a los cielos”.

pero no en el sentido estricto. Sólo retomé situaciones que me tocaron ver o vivir y las utilicé para recrear la trama” (7).

En otra dirección, el texto de Nettel, *El cuerpo en que nací*, sí se enmarca en los parámetros de la autoficción y además se refuerza gracias a los medios que le proporciona la novela corta.

LA NARRACIÓN DE LA INFANCIA

El cuerpo en que nací es un texto autoficcional, es decir, en él se cuenta parte de la vida de la autora con la intención de crear un escrito donde el lector vincule al narrador con el autor real, pero sin afirmar que se trata de una autobiografía. Aunque no existe una referencia explícita de estar haciendo un relato de la propia vida, la narración proporciona signos directos de la identidad real de quien relata. No se trata de una novela, pero tampoco es una autobiografía; la autoficción se encuentra a caballo entre estas dos formas narrativas que combinadas la proveen de rasgos particulares.

En este sentido, se debe entender la autoficción como un acto consciente de los escritores para hacer una autorrepresentación. Por ello, la diferencia central entre los autores que dicen —o decían— escribir autobiografías y quienes escriben autoficciones, radica en admitir —después de toda la reflexión crítica al respecto— que aunque se escriba de la propia vida, incluso con la buena voluntad de contar sólo la verdad, siempre se tratará de un discurso, es decir, de una representación de sí mismo. Así, los escritores, como parte del estilo en este tipo de textos, omiten señalar si están escribiendo una autobiografía, con la intención de decantarse por una narración más parecida a una novela, pero escrita en primera persona y con momentos o elementos dentro del discurso en correspondencia con su propia vida. El texto puede definirse como autoficción por las coincidencias inequívocas entre el narrador y el escritor real y por no nombrarlo autobiográfico. Al respecto dice Manuel Alberca:

Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprehensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria (31).

Por otro lado, al reconocer que se escribe una autorrepresentación, se descartan las formas más objetivas y se eligen, deliberadamente, otras más útiles a este propósito. La novela corta es una de estas estructuras, empleada con frecuencia en autoficciones.

En el caso de Guadalupe Nettel y *El cuerpo en que nació*, el texto se narra como una autobiografía, pero sin decir que se trata de una. No se hace aclaración alguna acerca del texto ni se habla de los propósitos de esta escritura. Comienza como lo haría cualquier novela donde el protagonista es el narrador:

Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho. No habría tenido ninguna relevancia de no haber sido porque la mácula en cuestión estaba en pleno centro del iris, es decir justo sobre la pupila por la que debe entrar la luz hasta el fondo del cerebro (11).

A lo largo de la historia, la narradora se cuida de no decir su nombre, pero cuenta detalles vinculados con la autora real; los eventos de vida de la historia corresponden con los que se pueden rastrear en la existencia real de la escritora. Incluso en relación con el nombre, hay un guiño al lector para suponer, nunca afirmar, la correlación entre narradora y autora. Respecto de su vida en Francia cuando era niña, comenta rasgos de sí misma que la marginaron: “usaba unos lentes de pasta enormes color rosa, hablaba francés con acento latino y tenía un nombre impronunciable, vagamente similar al de una isla francesa perdida en el Caribe” (117), es decir, la isla Guadeloupe.

La autoficción se instaura, entonces, como “un nuevo modo de entender la vieja práctica autobiográfica” (Contreras 2). En ella, “ficcionalizar la vida surgirá, paradójicamente, de la operación de su negación: negar el estado bruto de los sucesos y transformarlos en el espacio orgánico de un relato” (6). En esta línea, Nettel organiza su recuento de vida como un discurso literario y lo divide en tres partes. Desde su perspectiva, estas corresponden a momentos de quiebre en su historia: al comienzo, narra su primera infancia, lo determinante que fue en la construcción de su personalidad el problema en el ojo y el divorcio de sus padres. Esta primera parte termina cuando la madre, después de un cuadro depresivo, decide irse a Francia a estudiar una maestría. A partir de ese momento, y durante diez meses, la narradora y su hermano viven con su abuela materna. La segunda parte cuenta cómo por ello cambia la vida de ambos bajo su tutela y termina cuando la madre regresa para llevarse a sus hijos a Francia. La tercera y última, contiene las experiencias de la narradora en Aix, una pequeña ciudad al sur de Francia.

La división del texto en partes que corresponden a puntos importantes de la infancia de la narradora, tiene desde luego una función operativa, pero además subraya el carácter discursivo del texto. Un recurso más evidente, en este sentido, es el empleado por la narradora cada tanto al apelar a la doctora Szlavski, su psicoanalista. Si la narración parece estar en el registro de lo real, quien cuenta la historia se detiene para preguntarle a la doctora algo sobre lo dicho en ese momento. Es decir, aunque el relato esté lleno de referencias a la vida de la autora real, la construcción se organiza como una narración de la vida de una mujer, contada en sesiones de psicoanálisis. Cada pausa supone un quiebre en la historia principal, no sólo de lo que se está contando, sino de la realidad espacio-temporal desde donde se narra. Se va de las anécdotas de la infancia a un presente de ficción, donde la niña, protagonista de toda la historia, es una adulta en terapia.

Nunca se lee directamente la voz de la niña, pues se trata de un ejercicio mnemotécnico de la adulta, y cuando aparece la voz del presente de la mujer, siempre es en un tono que tiene implícito un reproche hacia los padres, sobre todo hacia la madre:

¿Por qué a nadie se le ocurrió responder, doctora Sazlavski, que las relaciones sexuales se tienen por amor y que son una forma alternativa de demostrarlo? Quizás habría sido un poco más preciso y menos inquietante, ¿no le parece? (25) [...] me gustaría que me dijera, doctora Sazlavski, ¿no es mucho peor el efecto del silencio en niños acostumbrados a saber y a preguntarlo todo? (35) [...] ¿Qué le parece, doctora Sazlavski, aterrorizar de tal forma y sin ninguna certeza a niños de esas edades? (53).

La psicoanalista es un recurso de ficción para contar un relato de vida. Le sirve a la autora para hacer pausas en la historia con el objetivo de valorar el pasaje recién contado y dar un salto en la narración. El recurso, además, da muestra de la existencia de un presente del discurso en el cual se ubica quien narra. En ese otro espacio, posiblemente el consultorio de la doctora Sazlavski, el tono de la narración cambia. Curiosamente, mientras se recuerdan los hechos de la infancia, la voz es neutra, más reflexiva, mientras la usada en terapia parece de cierto modo más infantil, a pesar de ser la voz de la adulta, concentrada en juzgar lo que los adultos hicieron de ella.

El cuerpo en que nací es una novela corta decantada por el género autoficcional como un recurso para exponer *en apariencia* la propia vida; es decir, tanto en el registro de lo real, como en el envoltorio del artificio literario. Esta afirmación se fundamenta en la intención inicial de la autora de dirigir al lector hacia la idea que la narradora tiene de sí misma. La novela comienza con el problema en su vista y continúa explicándose a sí misma a partir de él. Ese impedimento de nacimiento determina no sólo su visión real, sino también su mirada simbólica del mundo y, sobre todo, cómo es admitida o no por él. Esto desemboca

en el propio carácter de la escritora que cuenta: en sus tópicos y en sus rarezas que la conforman pero, al mismo tiempo, la destacan.

En la autoficción, el autor se concibe como un texto, es decir, existe una elaboración de la identidad por medio de un discurso escrito. En este sentido, el nombre propio es también una narración, aspecto con varias implicaciones. Por un lado, se reconoce en la imagen aglutinada de la novela corta la representación de un cúmulo de rasgos que conforman al sujeto representado, también comprimido por la ficción. Pero, por otro, se problematiza esa identidad, que parece no *corresponder* directamente a ese sujeto —en este caso la autora Nettel— sino, como se ha dicho, lo *representa*. Dicha representación implica una organización particular en el discurso cuya finalidad es la construcción de un sujeto verosímil. No como lo buscaría cualquier ficción, sino mediante una representación con la cual se pretende no sólo ser creíble, sino verdadero. Para ello se busca dar la *impresión* de que se dice todo, se es completamente honesto y se quiere mostrar cada uno de los costados de la vida *relatada*.

Sin embargo, en la *realidad* es una tarea alcanzada sólo a medias, pues lo construido no es una vida, sino una identidad textual con apenas ciertos rasgos compartidos entre el sujeto y el nombre de quien firma, ambos, elaboraciones textuales. En esta línea, Philippe Lejeune señala que el autor al margen será esa firma, es decir, el nombre *representado* en un trazo. La firma, a su vez, muestra por analogía lo sucedido con la edificación de una identidad en la escritura: abrevia en un signo el nombre y lo que nombra, en tanto la novela corta aglutina en la autoficción la vida de quien ha sido nombrado. Por ello, la única forma de reunir en un espacio textual una vida es en la condensación, organizada por el discurso poético en imágenes. La vida narrada por Guadalupe Nettel a un lector condensa apenas un puñado de anécdotas rematadas cada vez en la escena del presente con la psicoanalista. De esta manera se crea una identidad que no es la real, pero la representa: la personalidad del sujeto se manipula, ¿qué imagen quiere crear de sí mismo?

Guadalupe Nettel se vale de utilizar la descripción del cuerpo para contar su infancia. Lo presenta de una manera determinante en su vida, tal como lo anuncia el título del libro: *El cuerpo en que nací*. Se trata del cuerpo simbólico que carga y construye con su identidad de niña mexicana, hija de padres divorciados, entre otras cosas; pero también es el cuerpo real al narrar que nació con un problema congénito en el ojo derecho. Mediante la descripción de este rasgo corporal, la narradora comienza la historia; le importa subrayar la perspectiva particular del desarrollo de su infancia y el hecho de que esta visión parcial de la realidad no supuso un obstáculo, sino la posibilidad de mirar de otra forma. Esta característica, insinúa la protagonista, la lleva más tarde a regir su trabajo literario por una perspectiva deformadora, o sobrerrepresentadora, de personajes y situaciones. Esta situación hace recordar textos de Nettel como *El huésped* o algunos de los inquietantes relatos de *Pétalos* o de *El matrimonio de los peces rojos*.

El texto comienza con un epígrafe, extracto del poema “Song”, de Allen Ginsberg: “siempre quise / retornar / al cuerpo / donde nací”. Es decir, volver al principio, tornar a la infancia como el tiempo anterior a un momento presente que quiere ser explicado. Narrarse desde el cuerpo implica, entonces, un reconocimiento de sí mismo a partir de la escritura, es decir, se trata de un proceso mediante el cual la autora, de alguna manera, se desprende de sí para observarse y rehacerse en una imagen ficcional que la represente. Este mecanismo narrativo suma una serie de elementos de condensación: el género de novela corta, el cuerpo y el nombre en la firma.

Manuel Alberca señala la creación de un desiderátum posmoderno interesado en la autocreación, es decir, en la elaboración propia de lo que se quiere ser, o mejor dicho, se representa ser. Como en el psicoanálisis, pareciera acudirse a la infancia con el propósito de explicarse quién se es ahora. Sin embargo, el camino de exploración de un escritor es aquel que precisamente lo llevó a

la escritura: decir quién se ha sido podrá dar congruencia, solidez y credibilidad a quién se será más adelante. Así, quizás Alberca tenga razón al proponer que este interés de autocrearse se centra en “una sociedad y un sujeto social de fuerte impronta narcisista o, mejor, neonarcisista: es decir, un narciso desapegado, descreído, distanciado; un sujeto en crisis, escindido, sin énfasis y dubitativo. En este nuevo escenario, el sujeto resulta inevitablemente ficcionalizado” (42).

De la cita, me importa resaltar no tanto la idea del autor ficcionalizado, este es un punto muy trabajado en autobiografía, sino la crisis de la identidad, incluso en los textos dedicados a ella. La autoficción parece el *no-lugar* donde un ser ingrátido busca ganar densidad. Entre la duda y la intensión de configurar un yo, se escribe la autoficción; esta desemboca en una narración en primera persona que cuenta una serie de hechos como reales, coincidentes en varios puntos con la vida conocida del autor, aunque éste nunca asegure escribir sobre sí mismo.

Los rasgos de la novela corta —condensación, economía, narración de un solo hecho— funcionan cómodamente con un texto de autoficción enfocado en un aspecto de la vida. El texto de Nettel se dirige a narrar su infancia, es una novela corta con un entramado narrativo particular que le permite elaborar la imagen de un personaje infantil. En este espacio limitado, la autora se dedica a crear lugares y situaciones con un referente en la realidad, es decir, en una línea posmoderna se puede decir que construye lo real a manera de simulacro. Y como en un movimiento de cajas chinas, se va de la realidad empírica a la novela corta y de ella a la edificación de un yo identificado fundamentalmente con el cuerpo. Es decir, existe una relación especular entre el género elegido para guardar la autoficción —la novela corta— y el espacio donde se reconoce el yo —el cuerpo—. Ambos, novela corta y cuerpo, funcionan como receptáculos del juego de apariencia, el yo autoficcional.

Con distintas intenciones, Patricia Laurent y Guadalupe Nettel construyen una identidad a partir de los recuerdos de infancia. En cada una los recursos son distintos porque el objetivo también lo es. La extensión, el argumento, los elementos de construcción y ritmos de lectura desembocan en cada una en modalidades diferentes. En Laurent, la primera persona remite a una niña de ficción que narra otras ficciones: su madre, sus hermanos, su propia vida. En Nettel, la narradora es una adulta contando su infancia a una psicoanalista, es decir, se vale del lugar común de explicar la existencia a partir de la revisión de su niñez mediante terapias. En el caso de Nettel, las múltiples coincidencias entre la narradora y la autora real dejan claro el registro biográfico, sin embargo, su estrategia discursiva no es la de la autobiografía, pues esta suele anunciarse desde el comienzo y no recurre a herramientas de la ficción.

En esta línea, puedo proponer en Laurent Kullick la elaboración de una identidad infantil desde la mera ficción, centrada en el juego discursivo del lenguaje; mientras Nettel lo hace dentro de los parámetros de la autoficción, desde una supuesta verdad o a partir de una narración de lo verdadero.

No es poco frecuente que en novelas con un registro biográfico y en cualquiera de sus variantes de narraciones del yo, se elija como forma la novela corta. Como he dicho antes, el género no sólo reduce el espacio de la escritura, también, por eso mismo, otorga otras posibilidades a los textos. En *La Giganta* las cualidades narrativas de Patricia Laurent se subrayan porque lo apretado de la narración permite el aumento de la intensidad; su estilo, lleno de figuras retóricas, genera mayor emotividad en una historia cuyo tema es el de una infancia dolorosa. Los distintos personajes, hijos de la Giganta, parecen diseminados y alejados de ella misma, por lo tanto, crean versiones diversas del sufrimiento emanado de su cuerpo. En Laurent son frecuentes los recursos de condensación como la elipsis, generadora de mayor dramatismo,

y personajes completados en otros o desdoblados. En Nettel, la intención de contar un pasado, supuestamente verdadero, obliga a la narradora a mostrar hechos, es decir, a utilizar un discurso más directo, pero con menor emotividad. Da la apariencia de contarlo todo a partir de la dificultad de la narradora para insertarse, durante su infancia, en una sociedad que no la recibe del todo bien por su problema congénito. El hilo conductor, aunque no se declare de manera específica, es esa mirada desviada que le permite entender la realidad de forma particular.

Se revela en ambas, por un lado, una novela corta donde la voz infantil se narra y se construye a su vez por medio de los recursos y el juego de la ficción; y por otro, una novela corta insertada en la narrativa del yo para contar un relato de infancia más apegado a la verdad. *La Giganta* se vale de los elementos de la condensación, como la poesía, generadores sobre todo de cuadros o imágenes; en tanto, *El cuerpo en que nací* resulta más narrativa, por ejemplo, como recurso de *recorte* se emplea la presencia de la psicoanalista, que permite detener la narración cada tanto para retomarla en otro punto. Este personaje es un elemento vinculador de los distintos episodios, pero, a su vez, posibilita pausas y saltos temporales: es ella, como elemento estructural de la narración, quien ayuda al aglutinamiento de la historia.

En Nettel, el espacio temporal de la terapia es el presente de la narración realizado por un yo adulto. En Laurent, la niña de once años se transforma en una adulta que narra desde Israel. Las dos exploran la infancia como una forma de catarsis; la memoria les muestra una especie de sitio donde se refugian y se reconstruyen los hechos dolorosos para ser más llevaderos. La narradora de *La Giganta*, al ocultarse debajo de la cama, disimula los episodios descritos para poder sobrellevar la vida. En *El cuerpo en que nací*, la marginación de la narradora, a causa de su problema en el ojo, se traduce en la posibilidad de ver el mundo de otra manera; es aquí donde ubica, incluso, su veta creadora.

En Nettel, la temporalidad se marca mediante un transcurso lineal: la niña va creciendo a la par de los episodios; en ellos, de alguna manera, se va conformando su identidad, una que, siempre se intuye, va a determinarla como escritora. En Laurent, de forma más dramática, la temporalidad se señala cuando los incidentes provocan la desaparición de los hijos de la Giganta; en una especie de contrapunto, se cuentan las situaciones que los menguan en número. Así se marca el tiempo en la novela, la narradora lo anticipa: varios de los hijos no llegarán al final de la historia y en adelante se dan los antecedentes y los momentos cuando culminan las desapariciones.

De forma similar al cuento, en la novela corta el inicio de la narración condensa la historia y de esta forma sugiere caminos de lectura desde el principio. En Nettel se observa el comienzo citado anteriormente, en el cual se hace referencia al problema congénito del ojo derecho. Laurent comienza su narración diciendo: “tú te ibas a suicidar. Ahogarías en una tina de baño a tus diez hijos [...]” (9). En ambas, el inicio de la historia no sólo es sugestivo, como idealmente debe comenzar, también se dirige al punto medular. Nettel llegará a su escritura a partir de una revisión del cuerpo y de cómo éste determinó no sólo su identidad, sino además su estilo literario; y Laurent, en dos líneas, bosqueja una historia filial construida sobre la tragedia.

Respecto a la extensión de sus novelas, Patricia Laurent comentó: “no pretendo tener miles de historias para ganar premios, sino sólo escribir lo que quiero decir y en el tamaño en que necesito hacerlo” (Rodríguez 7). Sus textos, al igual que los de Guadalupe Nettel, son representativos de cómo la literatura en sí misma es una condensación de la realidad. Las novelas cortas analizadas muestran que la identidad, ficcional o autoficcional, se puede construir sobre el epítome del trazo literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, MANUEL, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- CONTRERAS RÍOS, ISAURA, “Cosecha de verano: novela corta y autoficción”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 17 (dic 2013), pp. 1-12.
- LAURENT KULLICK, PATRICIA, *La Giganta*, México, Tusquets, 2015.
- LEJEUNE, PHILIPPE, *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul Endymion, 1994.
- NETTEL, GUADALUPE, *El cuerpo en que nací*, México, Anagrama, 2011.
- ORTIZ, ORLANDO, “Una aguda mirada infantil”, *La Jornada Semanal*, 5 jun 2016, 11.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998.
- RAMOS, LUIS ARTURO, “Notas largas para novelas cortas”, Gustavo Jiménez Aguirre, coord., *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, t. I, México, UNAM-FLM, 2011, pp. 37-48.
- RODRÍGUEZ, ANA MÓNICA, “Intenta narradora desmontar ‘la idea de la mujer mexicana sumisa’”, Entrevista a Patricia Laurent, *La Jornada*, 11 jun 2015, 7.