

Una selva tan infinita

La novela corta en México
(1923-2017)

IV

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

EL
ESTUDIO

D
Literatura
UNAM

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL • UNAM

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

UNA SELVA EN PERSPECTIVA

GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

Universidad Nacional Autónoma de México

Al igual que las páginas de los tres volúmenes precedentes de *Una selva tan infinita*, las de esta cuarta entrega de la serie conforman un nuevo capítulo del libro abierto hace diez años con *La novela corta: una biblioteca virtual* <www.lanovelacorta.com>. A partir de octubre de 2009, los colaboradores del proyecto de investigación y edición concibieron una red de caminos para conocer y difundir el territorio de la novela corta en México y sus bifurcaciones hacia otras latitudes hispánicas. Gracias a los avances de una década, difundidos en formatos impresos y digitales, desde el Centro de Estudios Literarios de la UNAM, conocemos mejor las tendencias genéricas, textuales, estéticas, editoriales y críticas de esta tradición, ya bicentenaria en la literatura mexicana, y la singular naturaleza de sus especies, siempre reacias al conocimiento reductor.

Con perseverancia y diversidad disciplinaria, hemos procurado honrar las palabras de Borges —“una vez hubo una selva tan infinita que nadie recordó que era de árboles”— mediante la labor central del proyecto: la creación, mantenimiento y puesta al día de la biblioteca digital. Con la más reciente ampliación, el sitio alberga ya cinco colecciones de novelas cortas y los tres primeros volúmenes de *Una selva tan infinita*, entre otras herramientas de

apreciación crítica de un género con demanda creciente de ediciones confiables y accesibles en la Web.

Más allá de la circulación rutinaria de las investigaciones académicas y sus productos impresos o “coloquiales”, los animadores del proyecto abrimos nuevos espacios para la novela corta en lengua española. Esta apertura es paralela a la conciencia grupal sobre uno de los asuntos más relevantes en la conversación global: la legitimidad de las fronteras. Sea ideológico, geográfico o conceptual, el reconocimiento de los márgenes, previstos en la conformación de un todo y sus variaciones de sentido —implícitas en la construcción de los acontecimientos—, repercute en la identificación de lugares de intercambio, así como en sus procesos de síntesis y traducción. En el marco de esta discusión, tiene sentido pensar la pertinencia de promover el conocimiento y el diálogo en torno a una tradición literaria, genérica, geográfica y culturalmente interfronteriza. Sirva la presentación de este volumen para poner en perspectiva los trabajos y los días de la serie impresa, así como algunas tareas emprendidas y otras por realizar en la agenda digital del proyecto.

Superior a la migración ocurrida durante la segunda Guerra Mundial, la incontenible ola actual de desplazamientos comunitarios —impulsada por la inestabilidad y los conflictos bélicos en Oriente Medio, el tráfico mundial de drogas, la creciente expulsión de migrantes por la violencia del crimen organizado y las consecuencias innegables del cambio climático— es un tema nodal de la literatura mexicana y la de tantos países, insertos en problemáticas similares de regiones en apariencia distantes de la comprensión occidental del mundo. Si algo se aprecia en la construcción literaria de la migración es que, al cuestionarse el funcionamiento de un límite, se revelan preocupaciones relativas a las reacciones de la condición humana por encima de convenciones geográficas, políticas, sociales o culturales.

En ese horizonte, detonante de la función mediadora de las fronteras, el proyecto aludido ofrece indagaciones que, más allá

de la delimitación del género y sus distinciones sobre el cuento y la novela, impulsan la propiedad o indeterminación de constantes textuales y temáticas, circunscritas a la tradición mexicana y sus bifurcaciones transfronterizas, alteradas con frecuencia por los diversos exilios recibidos en territorio mexicano.

Para decirlo con un título de Max Aub, aquí estudiado por Luis Arturo Ramos, las *Historias de mala muerte* arraigan en otro campo cultural. Con clima distinto, no siempre acogedor, fructifican talentos narrativos notables y se producen obras a la altura del canon occidental, como se aprecia en el apartado final del volumen: “Novelas en el exilio”. Antes de comentarlo, en paralelo con otros autores transterrados de la tercera *Selva*, adelantemos una propuesta metodológica general: para ahondar en el carácter transfronterizo del género, desde el primer volumen de la serie, se propusieron lecturas transversales en torno a autores canónicos y marginales, parejas o trilogía de obras, tendencias temáticas y textuales, espacios y animadores editoriales, sólo en apariencia disímiles. Mediante la analogía o el contraste, incluso en la obra de un autor, se perciben líneas argumentales afines, convergencias y rupturas estéticas, en fin, problemáticas contextuales en procesos históricos distintos. Además de un panorama amplio y diverso de la trayectoria de la novela corta, las lecturas transversales refuerzan el contrapunto crítico y tienden puentes hacia lectores no especializados.

De manera similar a los volúmenes precedentes, estas páginas ofrecen la visión multifocal de críticos, teóricos y escritores, atentos a la naturaleza y las fronteras de un género de cambiante geografía. No obstante, estamos convencidos de que toda buena expedición parte de visiones y experiencias individuales. Por ello, el primer apartado de los volúmenes, “Noticias (in) ciertas desde la frontera”, ubica al lector en el taller de los narradores para conocer su iniciación y desarrollo en el género, el canon personal y el diálogo con grandes practicantes de la novela corta. Por cierto, una discusión abierta es la nomenclatura idónea del

género en español. Expuse la peculiar denominación del término en “Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México” (16-17). Jorge Volpi retoma el asunto: “Yo tampoco sé cómo llamar a la media distancia narrativa. Y, sin embargo, sé reconocerla de inmediato. Es un género único, preciso, con sus propias leyes, tradiciones, oficiantes y enemigos”.

Si en opinión de Rosa Beltrán, autora de la ya estudiada *Efectos secundarios*, las definiciones en torno a la novela corta son tan diversas como los criterios con que se la clasifica y estudia, por la sencilla razón de que cada autor o crítico ensaya la instantánea que obedece a su intuición, entonces una poética de este género, bien podría llamarse “Novela corta con *selfie* de autor”, y hasta leerse en clave de mini fabulación con las experiencias, certezas y dudas de toda una trayectoria escritural. Con cualquiera de esos géneros instantáneos, de ningún modo superficiales, Luis Arturo Ramos, Juan Villoro, Ana Clavel, Álvaro Enrigue, Alberto Chimal, Guillermo Fadanelli, Carmen Boullosa, Aline Pettersson y Eduardo Ramos-Izquierdo han construido auténticos microcosmos en los anteriores volúmenes de la serie.

En el presente, la transcripción del pulso de la novela corta o relato de media distancia, para incorporar el hallazgo de Volpi, se escucha en la voz de éste y en las resonancias personales de Ana García Bergua y Mónica Lavín. Con reflexiones inéditas, ambas narradoras asumen el género desde el proceso incierto de la invención escritural, o gracias al descubrimiento “interior” de una sola historia que requiere “develar la complejidad del personaje”, como sostiene Lavín a propósito de *Doble filo*. A pesar de que García Bergua considera que, para ser novela corta, *El umbral. Travel and Adventures* contiene “muchas pequeñas tramas y personajes” y por ello piensa en *Púrpura* como su obra más representativa en este género, Teresa García Díaz relaciona el tejido de *El umbral* y *Doble filo*, a partir del vínculo obsesivo entre la evocación y el olvido, vértices del aura de misterio en la que se tensan y distienden las tramas de estos relatos. El doble acer-

camiento al género propicia un diálogo entre las motivaciones personales de la creación y la lectura crítica del otro.

Una de las prioridades de esta serie ha sido presentar una poética de autor en diálogo con una aproximación crítica a la obra. El contraste entre la manera en cómo se expresa el contacto de los escritores con la novela corta, y la revisión analítica de las estrategias discursivas en las que se solventa su apropiación genérica, representa un ejercicio fecundo de intercambio entre escritura creativa e investigación literaria. Con esta divisa, y para documentar la trayectoria mexicana del género recién denominado “Novela corta con *selfie* de autor”, hemos recuperado tres textos reflexivos: “Elogio de la media distancia” (Volpi, 2011), “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” (Xavier Villaurrutia, 1931) y “Brevedad” (Amado Nervo, 1922).

Para Volpi, el secreto de la media distancia radica en ir más allá de la acotación argumental del cuento, “manteniendo una drástica concentración del material narrativo frente a la ausencia de límites de la novela”. Con esta voluntad genérica, Volpi publicó “A pesar del oscuro silencio”, “Días de ira” y “El juego del apocalipsis”, reunidos en 2011, con el título inicial y la aclaración: “Tres narraciones en tierra de nadie”. El volumen abre con “Elogio de la media distancia”. Esta poética tiende un puente con el tercer volumen de *Una selva*, donde Juan Tomás Martínez estudia el desarrollo del mal, elemento común en la generación del Crack. Esta temática implica una compleja construcción de voces narrativas en novelas cortas como *Imposibilidad de los cuervos* de Ignacio Padilla y *Días de ira*.

El desarrollo de la subversión de valores y esquemas para la comprensión del mundo contemporáneo es el hilo conductor de una serie de novelas cortas mexicanas de reciente factura. Por ello, este volumen se detiene en la exploración de los espacios elegidos por algunos de los escritores más jóvenes del género, vacilantes entre la añoranza de un pasado disuelto en evanescentes imágenes de la realidad y visiones apocalípticas sobre el futuro, donde

hombres y mujeres, desarmados, enfrentan la vorágine de violencia y azar.

En esa ambigüedad del entorno discursivo se funda la entraña filosófica del siglo en curso y la reestructuración de las nociones fronterizas, incluso las literarias. Pero las adecuaciones y contrastes sometidos al flujo del tiempo, entre otras, las variaciones tanto en la forma como en los contenidos de la novela corta, ya habían sido expuestas por narradores de diversas tendencias fundacionales. Por ello, en este volumen cobran otra dimensión las reflexiones de Villaurrutia y Nervo, protagonistas del género en periodos de pugna por su vigencia y conceptualización. Así, junto a los autores que han formulado especulaciones en torno a la novela corta y su lugar en la narrativa reciente, interactúa el elogio de la brevedad de Nervo con el deslumbramiento de Villaurrutia por la técnica de Mariano Azuela en la construcción de sus novelas cortas. Ignacio Sánchez Prado destaca otros rasgos conflictivos de la modernidad y la aceleración social del México posrevolucionario, claves en la escritura de *La Malhora*, relato de una insospechada vanguardia.

En el primer volumen de esta colección, Ana Vigne Pacheco estudia las convergencias de Nervo con la tradición inmediata. El vínculo entre novela corta y poesía remite a la matriz poética de Edgar Allan Poe. Para rastrear esa gestación, la investigadora parte de las reflexiones vertidas en “Filosofía de la composición” y “El principio poético” del escritor norteamericano, y concluye: “los tres aspectos esenciales para construir un texto logrado: que se pueda leer en una sola sentada, que esté construido metódicamente y no con los desaliños de la inspiración desbocada y que tienda a producir el ‘efecto único’, objetivo primordial que denomina el fondo y la forma desde la primera hasta las últimas palabras” (Vigne Pacheco 181). Con cien años de perspectiva hacia la fundadora narrativa modernista, la “Brevedad” de Nervo es una propuesta visionaria del auge actual de las formas breves, pero también una crítica de la saturación informativa en la era di-

gital. El narrador nayarita tuvo la cortesía de advertirnos que una novela suya puede leerse en no más de media hora, con la garantía de las “sobriedades numismáticas” que aprendió de Flaubert. Ambos previeron que la novela corta sería el género de nuestros días. Con el valor de esta divisa, la prosa nerviana se revaloró en el canon de la narrativa contemporánea y en el mercado de los bienes simbólicos.

Tampoco es casual la elección de Villaurrutia al hablar de los hallazgos narrativos de Mariano Azuela. En un exhaustivo artículo del primer volumen, “Aventura y Revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos”, Rosa García Gutiérrez valora los aciertos de la novela de vanguardia en México, partiendo de *La señorita Etcétera* del estridentista Arqueles Vela hasta detenerse en las especulaciones de Villaurrutia sobre la naturaleza y las funciones de la novela y el relato. A partir de este contrapunto, el ensayista considera la eficacia narrativa de Azuela para transmitir acciones y personajes en *Los de abajo* y *La Malhora*. Con el contraste entre estas novelas revolucionarias y la novelística mexicana inmediata, el autor de *Dama de corazones* trasciende la polémica encabezada por él y otros poetas del grupo sin grupo: Torres Bodet, Owen y Novo, quienes problematizaron el “proceso de institucionalización del modelo Novela de la Revolución como intrínsecamente mexicano y revolucionario, y su identificación de lo nacional con un antihispanismo supuestamente emancipador y con un indigenismo y/o costumbrismo supuestamente reconstitutivo de la tradición” (García Gutiérrez 236).

Con mucho, aquella polémica sigue viva en la travesía de redefiniciones sobre la novela corta que hemos recuperado. Un eslabón se encuentra en dos novelas de mediados del siglo xx: *La sombra de Techincuagüe* de Ramón Rubín y *La culebra tapó el río* de María Lombardo de Caso, analizadas por Mauricio Zabalgoitia. El ensayista invita al escrutinio de las causas de la transculturación, problemática cardinal en los tránsitos fronterizos

que, gracias a la construcción discursiva del indigenismo y los regionalismos en la narrativa mexicana, vuelve a poner sobre la mesa de discusión paradigmas arraigados en una forma de comprender la identidad cultural de México.

En *Culturas líquidas en la tierra baldía*, Roger Bartra señala que la recuperación de la exacerbada mitología, sustentada en manifestaciones culturales carentes de una base territorial, ha propiciado que cierta redistribución de lo simbólico sea el hilo comunicante de culturas nómadas, donde el reconocimiento del otro se liga a la narrativización del sí y sus circunstancias. Esta conformación modélica se aprecia en las aproximaciones al género de los escritores contemporáneos; la mayoría coincide en la necesidad de establecer una equivalencia entre el yo autorial y la constitución de la obra.

Aún más: la discusión sobre el género expresa las inquietudes creativas de cada uno de los exponentes, y su vínculo con la adopción de la novela corta es el vehículo idóneo para transitar en el tiempo y en las fronteras genéricas y espaciales. En ese sentido, prevalece en las poéticas reunidas por *Una selva*, la identificación del vértigo y la densidad como ejes nodales de la ficcionalización. Esta apropiación del entorno discursivo permite a los escritores presentar, entre líneas, a la familia de autores que propiciaron su obra: Dostoievski, Joyce, Kafka, Camus, Poe, Borges, Cortázar y Piglia, por mencionar a los más citados. El canon deja ver los motivos de una tradición literaria en la que el ser aparece vulnerado por la inevitable injerencia del otro en la conformación de su identidad.

Esta ruptura de la conciencia ontológica, tematizada en obras modélicas de la literatura universal, plantea el contexto idóneo para la expansión de la novela corta en el siglo xx, género donde la tracción del ritmo narrativo se agita simultáneamente con un movimiento cotidiano en contrapunto con el visible trance existencial que prevalece por encima de la fluctuante identidad narrativa de los creadores del género en México.

No obstante, es a partir de la crisis del personaje, expuesta en la esfera del *Nouveau Roman*, que se incentiva la recuperación de la figura del autor en la producción literaria. Esta manera de personificar la enunciación convocó el surgimiento del término autoficción para referir a aquellas obras en las que se entreteje “la novela con la autobiografía, de forma que el límite entre lo histórico y lo inventado se rompe en la propia fuente del lenguaje”, como estudia Pozuelo Yvancos (282).

En el campo de la teoría, la autoficción ha sido presentada como una técnica de composición narrativa de carácter fronterizo, en virtud de su vaivén entre ficción y realidad; de tal manera, el recuerdo y la invención se confunden en la necesidad de establecer la percepción del yo autoral como héroe de la narración, en una práctica de la escritura que posee, a su vez, cualidades metaficcionales.

Entre las “Lecturas transversales” de este volumen, destaca el asunto de la autoficción como acierto discursivo de la novela corta y como uno de los recursos más utilizados en la segunda mitad del siglo xx. Los ensayos sobre el estudio de un tipo de escritura en el que la vida personal se entrelaza con los arrebatos de la realidad, denotaron una fuerte inclinación a ubicar el conflicto de la trama en la configuración narrativa del yo.

La recurrencia afortunada de esta temática se aprecia en el tratamiento que Cecilia Eudave confiere a *El discípulo: una novela de horror sobrenatural*, de Emiliano González, y *Oser Serón*, de Fernando de León; de igual forma se advierte en el planteamiento de Berenice Romano Hurtado sobre la disposición del sujeto ficcional en *La Giganta*, de Patricia Laurent Kullick y *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel. En otro sesgo novedoso, Gabriel M. Enríquez Hernández indaga el peso de la memoria y su verdad en la representación de la identidad en *Las manos de mamá*, de Nelly Campobello, y *Las hojas muertas*, de Bárbara Jacobs, análisis que, paralelamente, incide en la delimitación entre autobiografía y autoficción.

A través del recurso narrativo que introduce la figura del yo autoral en la conformación narrativa de la novela corta, la intimidad y el ensimismamiento de la enunciación se enriquecen con la disposición de focalizaciones complejas. En un excelente estudio del tercer volumen, “Voz y perspectiva en la novela y en la novela corta”, Luz Aurora Pimentel destaca el peso del discurso “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” (113). En opinión de la autora, en este territorio un narrador omnisciente resulta casi impensable. Pero esta forma de enunciación también involucra una recreación de la identidad narrativa. Por eso, Pimentel afirma que 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” (115).

Ese tipo de focalización, puesta al servicio de la elaboración de una fuerza creadora en correspondencia con la construcción de una identidad narrativa, se enfatiza en novelas cortas donde se problematiza el arraigo o la necesidad de pertenencia a algo. Este asunto ha extendido las fronteras del campo de estudio de la novela corta en México al abordaje de sus nexos con algunas obras del corpus hispanoamericano, cuya proximidad contextual posibilita la identificación de enlaces entre la estructura del género y la urgencia por acceder a su peculiar acento para narrar temas centrales de la literatura escrita en español en territorio americano.

Una serie de novelas cortas de amplio reconocimiento crítico en la vasta producción de Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y Fernando Vallejo, dieron la pauta para proponer un apartado valioso del tercer volumen: “Travesía mexicana”. Con estos autores, largamente radicados en México, con excepción de Piglia, se abrió un espacio de estu-

dio y comprensión de los límites “nacionales” de la novela corta en México.

Con el preámbulo de aquellas estancias sudamericanas, se abrió en este volumen el estudio de la escasamente atendida novela corta del exilio español en México. Se trata de una forma de escritura que, además de contener desde su origen una problematización de la identidad vinculada con la conciencia del destierro, expande nuevamente la concepción de frontera al dilatar la comprensión del sí en diálogo con el contexto en el cual se desenvuelve el carácter de cada hombre y el trauma de la exclusión del lugar de origen.

En esa sección, Luis Arturo Ramos, Sebastiaan Faber y Alfredo Pavón analizan una selección de novelas cortas de Max Aub, Paulino Masip y Pedro F. El detenimiento en la disposición de los planos de dichas obras permite ubicar una coincidencia: la tematización de cómo el desprendimiento de la patria natal y la nostalgia por un espacio que solo existe en la memoria se bifurcan en dilemas sobre la condición del ser en relación con su otredad. A partir de esta coincidencia, los tres autores estudiados proporcionan sugerentes itinerarios para el trayecto del destierro; sus miradas convergen en la descripción de uno de los dilemas arcanos: la problematización de la identidad que, de nuevo, se erige en el conflicto esencial de la factura narrativa, a través de una práctica discursiva que, directa o tangencialmente, convoca las estrategias de la autoficción.

En el tratamiento del destierro, una vez más las fronteras se desdobl原因 para exhibir la relación que sostiene la novela corta con la pintura y el cine. La influencia fílmica de Luis Buñuel en la estructura de ciertas novelas cortas del exilio es notoria, como parte del sutil vuelco surrealista que se aprecia en la confección de algunas de las tramas estudiadas en este capítulo del libro. Resalta aquí la prosa de Leonora Carrington en *La corneta acústica*, obra cuya inclusión produjo un nuevo hito en el horizonte de investigación del proyecto grupal. Escrita en México, origi-

nalmente en inglés, esta novela corta contiene un mapa cifrado de referencias para leer en clave, a partir de una amalgama indisoluble con las pinturas de la artista, de acuerdo con la propuesta original de Eliff Lara Astorga.

Como se aprecia en el primer apartado del volumen, además de exponer los aspectos relacionados con el estado de la cuestión genérica, en el marco que despliega la novela corta desde la refundación de la modernidad en las postrimerías del siglo XIX hasta expresiones escriturales recientes, esta nueva entrega de *Una selva tan infinita* profundiza en la recuperación de la frontera con distintos enfoques. Se busca la reflexión desde los límites genéricos entre el cuento, la novela corta y la novela, hasta la conceptualización de un espacio más amplio en cuanto a la delimitación de una región de estudio, que implique la apertura interdiscursiva con la pintura y el cine.

Asimismo, una constante en las aproximaciones críticas aquí reunidas se centra en el tipo de focalización que emerge en la novela corta, como criterio de análisis en la narración del sí, elemento modélico en la recuperación de la propia vida y la articulación del héroe de la trama, en asociación estrecha con la voz autoral, para —con base en esta distinción— replantear las definiciones de autobiografía y autoficción, vinculadas con el conflicto de la identidad.

En las tres novelas cortas de Yuri Herrera, estudiadas por Juan Tomás Martínez, es posible destacar la recurrencia de una reconstrucción mítica paralela al relato, perspectiva que guarda cercanía con la comprensión de Bartra sobre la reelaboración de las culturas a través de la dinámica ficcional. Con este artificio, el mito unido a la conciencia ensimismada de personajes recluidos en algún margen, propicia que el tratamiento de la identidad condense una particular y la vez prismática construcción del mundo en la estructura narratológica de la novela corta.

Sin importar las particularidades de los límites impuestos, las novelas cortas elegidas como corpus representativo de la frontera

norte del país y de la problemática interfronteriza en la que se inscribe el proyecto de investigación mismo, muestran la manera en que “el hombre fronterizo, sujeto a los caprichos, veleidades y ambiciones ajenas, tiene forzosamente que adaptarse a un entorno económico y sociopolítico completamente exterior a su voluntad y en el que él no tiene ninguna participación decisoria” (Jerez 83). En este contexto, la veta de la frontera norte de México se había explotado ya en los volúmenes anteriores de *Una selva*.

En el segundo volumen de esta serie, Miguel G. Rodríguez Lozano se aproximó a la espacialidad y al efecto estético de *Lampa vida* (Daniel Sada, 1980) y *El sol que estás mirando* (Jesús Gardea, 1981). En el tercero, Ricardo Pace indaga la conflictiva frontera norte a partir de la caracterización de un habla regional que dota de identidad a los personajes de *El gran pretender*, de Luis Humberto Crosthwaite. Existen otras variables reiterativas en la novela corta de esta zona de contacto. En este volumen, Héctor Fernando Vizcarra estudia *El mal de la taiga* (Cristina Rivera Garza) y Raquel Velasco *Mezquite Road* (Gabriel Trujillo), obras que revelan la forma en que el planteamiento del enigma en las novelas cortas ubicadas en el norte de México recupera herramientas discursivas del género policial y, con este recurso, los autores consiguen el retrato de una violencia sórdida y simbólica que violenta la percepción de la identidad interfronteriza de México.

No menos problemáticos y sugerentes para el estudio y difusión de la novela corta en México resultan los vínculos geográficos, históricos, políticos y culturales de la frontera sur del país con Centroamérica y el Caribe de lengua española. Gracias a la fructífera investigación bibliohemerográfica para determinar el corpus de “Novelas en la frontera”, una nueva colección de *La novela corta: una biblioteca virtual*, los participantes del proyecto cobramos conciencia de la escasez de trabajos críticos e historiográficos sobre el origen compartido, las mutaciones territoriales y el cruce de caminos de escritores, obras, revistas y

editoriales que pasan, en una y otra dirección, por la frontera sur de México.

Como deja ver el optimismo de estas notas finales, generado por la edición de un nuevo corpus narrativo, el estado que guardan la historiografía, los estudios literarios, las condiciones del mercado editorial y los contados espacios digitales en torno a esa zona del mapa hispanoamericano, inveteradamente desdibujada en las cartografías continentales, ofrece la posibilidad de crear colecciones virtuales para fomentar la recuperación, el estudio y la lectura de magníficas tradiciones literarias, entre las que sobresale la narrativa de media distancia. Acorde con la propuesta fundacional de *La novela corta: una biblioteca virtual*, los participantes de este proyecto en la UNAM hacen suyo el reto de explorar y difundir en la Red ese vasto territorio de nuestra América continental e insular. Pero todo ese trabajo inmediato, sin duda ameritará otro volumen de estudios y un corpus inédito en la Web. A fin de cuentas, una selva es tan infinita como la voluntad grupal por cuidar la existencia de sus especies.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTRA, ROGER, *Culturas líquidas en la tierra baldía / El salvaje europeo*, Barcelona, Katz Editores, 2008.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA, “Aventura y Revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos”, Gustavo Jiménez Aguirre, coord., *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, México, UNAM-FLM, 2011 pp. 233-268.
- JEREZ, MARCO, *Ser y expresión en la frontera norte de México*, Sonora, Instituto Sonorense de la Cultura, 1995.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, GUSTAVO, coord., *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, 2 ts., México, UNAM-FLM, 2011.

- _____, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014)*, México, UNAM-FLM, 2014.
- _____, “Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México”, Gustavo Jiménez Aguirre, coord., *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, México, UNAM-FLM, 2011, pp. 9-33.
- La novela corta: una biblioteca virtual*, Web, 3 abr 2019. <www.lanovelacorta.com>.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, “Voz y perspectiva en la novela y en la novela corta”, Gustavo Jiménez Aguirre, coord., *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014)*, México, UNAM-FLM, 2014, pp. 105-126
- POZUELO Y VANCOS, JOSÉ MARÍA, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004.
- VIGNE PACHECO, ANA, “En busca de una poética de las novelas cortas de Amado Nervo”, Gustavo Jiménez Aguirre, coord., *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, México, UNAM-FLM, 2011, pp. 175-190.

I. NOTICIAS (IN) CIERTAS DESDE LA FRONTERA

A LO LARGO DE UNA NOVELA CORTA

ANA GARCÍA BERGUA

Agradezco mucho el honor de que se me invite a escribir sobre la novela corta, un género que disfruto desde que leí *La metamorfosis* de Franz Kafka o *El extranjero* de Camus, el del relato largo de una sola historia que se empeña, como un tronco obstinado, en su propio asunto, como aquellos árboles vertiginosos y esbeltos de las montañas de clima frío, de ramaje corto, que concentran toda su energía en llegar al sol en lo más alto. La novela corta, literalmente, no anda por las ramas. Como el cuento, va a lo suyo aunque se extienda un poco más, bastante más en realidad, como esos espectadores que, terminada la película, siguen sacando infinitas conclusiones respecto a la historia contada.

Debo decir, sin embargo, que nunca he intentado deliberadamente la novela corta, así como muchas veces no sé exactamente qué tipo de narración es aquella que comienzo a escribir. En realidad, siempre he sentido que son las historias y los personajes los que piden el cuento, el relato o la novela, los que según su naturaleza buscan una forma que les permita mostrar lo que tienen que mostrar. La extensión de un relato, por lo menos desde el punto de vista de la escritura, me parece hasta ahora algo aleatorio, algo que, en rigor, no depende de mí: eso que comienza como un cuento puede terminar como una novela, una historia pretendidamente

novelista puede terminar perfectamente expresada en una concentrada greguería. En realidad no importa. Incluso la elección del narrador, las voces, los puntos de vista, a mi modo de ver, están más al servicio de la obra o de lo que yo llamaría “hacer que explote” la historia, es decir, que la historia desarrolle sus posibilidades, sus alcances, de la mejor manera posible. Así, cuando las circunstancias me fuerzan a especificar qué tipo de obra estoy escribiendo o voy a escribir, si una novela o una serie de relatos sobre esto y lo otro, siempre advierto que todo eso puede cambiar: uno no sabe lo que puede aparecer en el camino de la escritura, ese es el chiste. Y si ya lo sabe, quiere decir que está perdido: escribir así es como hacer turismo, ir siempre al mismo lugar, parar en el mismo hotel, tomar el tren o el autobús que todos sabemos. Al final, elogiamos la ruta y los servicios de transporte sin haber visto el lugar que pisamos. Mucha novela policiaca está escrita de manera turística y los lectores lo agradecemos pues sabemos qué esperar, como cuando compras un paquete vacacional.

Sin embargo, me cuesta escribir así. Varias novelas y cuentos de mi autoría han comenzado escritos de cierta manera y pasaron por una reescritura en ocasiones radical, en la que no sólo cambiaron los elementos tradicionales que los constituían, sino la época en que estaban narrados, los personajes e incluso la propia historia. Hay algo que estamos buscando, algo incluso más allá de la escritura como materia, cuya búsqueda, en un momento dado, transforma a la propia escritura en arcilla, en algo que puede perder su forma para cobrar otra, la que realmente le pertenecía. Una vez leí que el gran Philip Roth contaba que tenía que escribir cien páginas para saber de qué trataba su novela antes de comenzar a escribirla. Esa frase me inspiró. No siempre escribo cien páginas antes de empezar una novela, desde luego, pero tampoco pienso que escribir cien páginas y luego tirarlas para comenzar de nuevo sea un desperdicio de tiempo o señal de impericia; por el contrario, esas cien páginas desechadas fueron necesarias para escribir las que siguieron. Quedan, por así decir-

lo, como un pasado fantasma, un fondo rico y oscuro detrás de la obra; al final, de alguna manera estarán ahí y la página perfecta de Flaubert no sufrirá ninguna merma por ello.

Admiro mucho a los escritores capaces de concebir todo un andamiaje y una estructura de principio a fin antes de ponerse a escribir, pues son algo así como grandes cartógrafos o grandes arquitectos. De hecho, cuando damos talleres de novela es inevitable no plantear, como cuestión de método, que se escriba una primera estructura de la novela antes de comenzar. Sin embargo, yo prefiero escribir un poco a ciegas, tener, eso sí, un punto de vista y una idea vaga de hacia dónde me dirijo (un momento, el encuentro entre unos personajes, un lugar) pues saber todo lo que sucederá me desanima, me apaga el entusiasmo como cuando a uno le cuentan el final de la película. Al cabo de un tiempo de escribir a ciegas descubro el camino que debo seguir para encontrar aquello que estaba en el fondo de toda esa búsqueda, lo que me inquietaba realmente, pues en general escribo para saber; saber qué se trae entre manos esa historia que por alguna razón me interesa contar, ese gesto, esos personajes. Saber de qué se trata mi novela o mi relato, soltar la sopa en serio. Hay ocasiones en las que uno habla de ciertas cosas creyendo que habla de otras, y la escritura es también, un poco como la poesía, una manera de descubrimiento interior. Prefiero descubrir eso que voy a contar a través de las palabras y después pienso en la estructura, las voces, los tiempos, los personajes, el punto de vista, el ritmo y el orden de los capítulos, pues gran parte de la escritura se trata de corregir: primero parimos al niño, después lo vestiremos. Sé que es un pésimo método para construir puentes o edificios; afortunadamente, una novela no es un puente ni un edificio, aunque en ocasiones pueda parecerse a ellos.

Escribí un libro de relatos que se llama *Edificio*, por cierto, y algunos personajes se colaron en varios de ellos, como si fuera una pequeña novela. Por eso, *Edificio* es un libro un poco híbrido, sin género definido, ni una novela, ni un libro de cuentos estrictamen-

te. Quizá, sí, *Edificio* es un edificio, construido desde las voces y las historias, esos ecos que uno escucha en el cubo de las escaleras en su cabeza. Nunca pensé en lo que sería; tenía, como siempre, una idea general, el mínimo necesario para echarse a andar.

Creo que he escrito un par de novelas cortas. No tanto *El umbral*, como podría suponerse por su longitud un poco engañosa, pues posee muchas pequeñas tramas y personajes, sino quizá *Púrpura*, escrita desde un solo punto de vista, siguiendo una sola línea narrativa. En su origen, *Púrpura* era un cuento, un ejercicio. Trataba de un muchacho de pueblo chico que visita a su primo en una ciudad. El juego consistía en que el testimonio admirado del muchacho nos diera a entender, bajo su grandilocuencia, que la vida del primo era perfectamente banal y pequeña, agrandada sólo por la admiración del narrador. Quería jugar con la mirada de Artemio y sus tendencias románticas, sus lecturas y sus deseos, como una especie de Bovary en hombre. El asunto fue que la voz de Artemio me sedujo, tanto como los encantos de su primo Mauro, y me dejé llevar. ¿Debería haber planeado una estructura perfecta del ascenso y caída de Artemio en la gran ciudad? No hubiera escrito *Púrpura*, por lo menos hubiera perdido ese encanto que, considero humildemente, es lo que la puede sostener como novela.

Debo confesar que escribí *Púrpura* un poco como posesa, tratando de escuchar la voz de Artemio González, su protagonista y narrador, que imponiéndole cosa ninguna. Claro que detrás de Artemio hay un narrador malicioso que transparenta sus contradicciones y sus falsas inocencias (ese juego del que hablaba), pero sin tenerlas presentes hubiera sido imposible hacerlas. Me gustó tanto Artemio que me concentré en su historia y hasta le otorgué una especie de *happy ending* fuera de las convenciones del melodrama romántico en las que él vive. Lo escuché a él y solamente a él como, toda proporción guardada, Camus escuchó a Meursault, y el resultado fue una novela corta. En un encuentro de escritores, alguien dijo como crítica, que escribir así era hacer-

lo como si Dios te hablara, y yo admito que en realidad sí, Dios le habla a uno cuando escribe narrativa. Literalmente escuchamos voces, esa voz que tanto se ha dicho que es la del narrador y que es una voz que no es la voz del escritor. Esa voz se puede analizar como una impostura, una construcción, un anacronismo, un viejo sostén de deseos más bien flotantes y una serie muy larga de teóricos etcéteras, pero pienso que la experiencia del que escribe o por lo menos la mía es, literalmente, la de un escucha. Un escucha interesado, desde luego, un escucha morboso y truculento, algo tramposo, pero un escucha. Así, si alguna técnica tengo y he tratado de perfeccionar, es la de escuchar a los personajes, a las voces narrativas y saber cuándo mienten o no a partir de su identidad. También saber cuándo uno mismo miente, creo que es importante, o cuándo uno se acomoda en algo que conoce, como los turistas en el autobús preferido. De eso hay que saber escapar para ir un poco más profundo, tratar de escribir desde una incomodidad perpetua, desde una sabia ignorancia donde las cosas se revelan de una manera desconocida. El trabajo en la forma llega después.

Pero hablamos de la novela corta. ¿Qué es la novela corta?, ¿cómo escribimos novelas cortas? En mi caso, es escribiendo cuentos que se alargan o novelas a las que les recortamos tramas innecesarias. A la novela corta, como al cuento, como a la novela gorda y detallada, en mi caso, se llega. El punto de partida será siempre la escritura como invención.

UN CLAVADO EN CÁMARA LENTA

MÓNICA LAVÍN

I

¿Por qué hablar de novela corta? Por las mismas razones que distinguimos el cuento de la novela, aun siendo los dos construcciones narrativas. Si en el uno y en la otra podemos decir que la extensión es un límite y un condicionante pues el suceso único —propio del cuento— sólo se puede tratar con intensidad y brío —en el empeño de lograr la unidad de efecto de Poe— en una cierta extensión, en cuanto son varios los sucesos concatenados para el desarrollo del personaje y su multidimensionalidad estamos en las aguas de la novela. El uno y la otra tienen intenciones distintas: el cuento es extremo, tenso, secreto, sólo conocemos algo del personaje que se muestra por el suceso narrado y que es relevante y suficiente para el estremecimiento que este provoca; la novela es más explícita, el personaje es visto frente a varios sucesos, carácter y caracterización a prueba. El espíritu de la novela es en gran angular, el del cuento es un *close up*. El cuento es género de silencio, una habitación cerrada, la novela en cambio es bulla, es edificio. En este sentido, la novela corta respira atendiendo a particularidades de uno y otra. Es tan intensa como el cuento, aunque desarrolle un suceso principal y otros adyacentes, pero nunca dejará de develar la complejidad del personaje.

Si el cuento es un clavado limpio en un solo movimiento, la novela corta permite las piruetas del clavadista, la exhibición de sus posibilidades coreográficas además de la precisión en su caída al agua. Por eso aunque la extensión es la medida más clara de la novela corta, lo corto es consecuencia de la dirección del conflicto narrado y del desarrollo del personaje. Y aun así la definición puede sonar arbitraria. En la tradición literaria mexicana, *Aura* de Carlos Fuentes me parece más novela corta que cuento y *Las batallas en el desierto* una clara novela corta donde sabremos más de Jimmy y del contexto que lo que el cuento permitiría.

Tengo para mí dos muestras claras y memorables de las cualidades de la novela corta dentro de la familia narrativa, *Daisy* de Henry James y *La balada del café triste* de Carson McCullers. Si cada título literario nos inventa como lectores, de la misma manera en que los hijos nos hacen padres, ambas novelas nos muestran el poder de la justeza en la selección de lo narrado al tiempo que convocan nuestra empatía con las antiheroínas. Nos basta con mirar a Daisy (como lo hace el narrador, aquel joven inglés que llega a visitar a su tía y conoce a esta chica americana, nueva rica, que pasa un tiempo con su familia en Roma), observar sus maneras, su espontaneidad, su rebeldía e insensatez, la manera en que se deslumbra con aquel chico italiano para reconocer la tragedia de su inocencia. James sabe retratar, como un Singer Sargent de su época, a la sociedad americana en contraste con la europea, la vieja aristocracia y la riqueza fresca e inexperta del americano. Con Daisy y su inocente insensatez y la manera en que el joven que narra es atraído por la chica y lamenta el desenlace que él pudo prever, pero ella no, asistimos a la tragedia de los sueños mal colocados; o del universo de apariencias y códigos que anhela romper el joven en el mundo de su tía, y que admirará y lamentará en Daisy cuando ir al Coliseo de noche, fuera de horarios, con el pretendiente romano, la lleve a la muerte. Daisy es un personaje contradictorio, chocante y delicioso, de cierta forma banal, que solo la novela corta en esos episodios ce-

ñidos a unos días de verano, podría comunicar con tal precisión. El asunto, sin duda, no se sostendría en las aguas de la novela, y el cuento podría apenas contar la parte climática del relato. La novela corta permite conocer a Daisy, al narrador y conmovernos con el cruel desenlace.

Amelia y el jorobado Lyme son dos personajes del gótico sueño que, con esta pieza corta, Carson McCullers sembró para el imparable asombro del lector. Ninguno es un personaje convencional, Amelia es más bien masculina, robusta, se encarga de la bodega y tiene un café en la localidad, estuvo casada con el hombre guapo del pueblo, un pillo que está pagando una condena en la cárcel, es ruda y golpeadora. Pero cuando aparece ese jorobado diminuto que afirma ser su primo, Amelia se volverá su protectora, abrirá sus puertas para que los parroquianos beban a gusto del whisky que ella expende hasta el día que aparezca su exmarido y después de un round de box con ella, pierda al contrahecho Lyme que continuará sus pillerías con él en otros lares. De nuevo la tragedia (tal vez la novela corta es más poderosa si el final es triste), Amelia habrá de pasar por diversos estados, saldrá de su mutismo hosco, será benévola y coqueta y se sumirá en el desencanto cuando decida cerrar el café, como sabemos por la voz que narra ante la vista del lugar casi abandonado donde alguien asoma por la ventana del piso alto. En una y otra novela el espacio y el tiempo están claramente acotados, poseen un marco preciso y las conductas tanto de Daisy como de Amelia afectan al entorno de distintas maneras; la muerte de Daisy parece subrayar un final merecido a ojos del núcleo social al que su madre desea pertenecer, no así del que narra, y Amelia, el café como un corazón, hará más amable la vida del pueblo enamorada de Lyme y lo desarropará con su desencanto.

Recuerdo lo que ocurre en cada una de estas dos novelas, pero sobre todo a Daisy con su tonta frivolidad y a Amelia con su insólita conducta frente al falso primo, ambas forman parte de la galería de personajes literarios memorables. En cambio, de los

cuentos se me queda más el suceso frente al que exhibe el personaje algún aspecto revelador.

El peligro de la novela siempre son las demasiadas palabras, en la novela corta el equilibrio que exige la selección de lo narrado, el ritmo y el punto de vista para darle forma es el *tour de force* del escritor. De ella no podemos esperar la epifanía del cuento, porque es mucho menos silenciosa que este, pero le ronda lo no dicho que (como al cuento) le da densidad. Si volvemos a la analogía con el clavadista, en la novela corta el clavado con pueretas ocurre en cámara lenta, y en cada momento del clavadista podemos ver los detalles y los gestos que nos permitirán saber más de él.

II

La más faulera es mi primera experiencia con la novela corta y más precisamente con la escritura donde hay un desarrollo de personajes. Hasta entonces, las aguas del cuento, su precisión y equilibrio, eran mi horma. Alguien leyó el cuento germen de *La más faulera* y me sugirió hacer una novela. De golpe sentí que me ponían contra la pared, y de cara. Pero si yo no quería hacer una novela, lo esencial estaba en ese cuento, “Por un diente”. La violencia y el miedo, lo que pudo haber sido el desenlace en una cancha de básquetbol y el baño de mujeres donde esperaban a la protagonista que le había tirado un diente a la contraria (sin querer) para golpearla (queriendo). La editora me dijo que podía publicarse en su colección para jóvenes y eso era una manzana tentadora. Cuando acabé mi primera novela breve, la colección de jóvenes ya no existía, pero había tanteado el río narrativo de sucesos varios donde llegué a conocer un poco más a Andrea y su circunstancia.

La aproximación fue un tanto ingenua y consistió en imaginar el tiempo anterior y el tiempo posterior al hecho dramático y construir el mundo cotidiano y las relaciones significativas para la protagonista. Vista desde el hoy, a esa novela corta le falta la malicia

y el misterio del clavadista que elige cierto grado de dificultad, es más un relato largo y una primera aproximación a la construcción de un personaje, pero funciona con los lectores adolescentes. Las ediciones continuas lo atestiguan.

Doble filo es, en cambio, una propuesta de escritura después de publicar varias novelas de largo aliento y de continuar mi adicción al cuento. Elegí las reglas del juego que someterían a la forma y al desarrollo de la historia: las restricciones, como las llama Umberto Eco. Me propuse contar el deseo de olvidar una historia de amor de una mujer joven frente a una extraña terapeuta que usa métodos intuitivos y metafóricos; así, mientras la joven olvida, la terapeuta recorre su historial romántico y construye el mapa sentimental que le permite ser la que ahora es dispuesta a no olvidar. La historia pudo ser contada de diversas maneras pero quise hacerlo a ritmo de sesiones, estancias breves donde el punto de vista es el de la terapeuta que escucha la otra historia, ejecuta acciones y en soledad se percata de que ella es cada vez más apegada a su pasado y menos dispuesta a dejarlo ir. Cada una de las partes podría leerse como una minificción; la sesión acotada en el tiempo es la del texto en la página. La densidad de lo que ocurre está sobre todo en los silencios. La novela se hilvana como los collares que la terapeuta hace y deshace para dejar ir los problemas ajenos. La historia pidió su forma, desconfié de las demasiadas palabras e hice mi aliado el poder sugerente del cuento, aunque la continuidad y la necesidad de saber qué pasa y quién es cada una apunta a la esencia de la novela.

Fue durante un encuentro de escritores en Ciudad Juárez, donde después de las participaciones en el foro y dada la inseguridad de entonces que, reclusos en el hotel, Cristina Rivera Garza, Rosa Beltrán, David Ojeda, Elmer Mendoza y yo platicamos de la novela corta y el reto del género. Nos propusimos escribir una, soñamos con verlas publicadas al unísono, finalmente cada uno hicimos lo que pudimos: *Doble filo* fue mi respuesta al reto.

ELOGIO DE LA MEDIA DISTANCIA

JORGE VOLPI

Un corredor aspira a la velocidad o a la resistencia. Al maratón o a los cien metros. ¿Por qué nadie desea emular, en cambio, a quienes han dominado los mil o los mil quinientos metros planos?

En literatura, uno recuerda de inmediato a los grandes maratonistas: Cervantes, Balzac, Tolstói, Dostoievski, Proust, Mann. O a los velocistas más intrépidos: Chéjov, Hemingway, Carver, Borges, Cortázar. La media distancia, en cambio, se olvida o menosprecia, aunque enormes maratonistas y velocistas, en un momento u otro, la hayan ensayado.

El primer problema es onomástico. Si uno imagina una novela, dibuja en su mente un volumen dotado con un lomo considerable: dos o tres centímetros al menos. Si uno piensa, por otro lado, en un cuento o un relato, se despliegan en la imaginación diez o quince páginas. En español no existe un nombre preciso para las piezas narrativas que oscilan entre estos dos extremos. ¿Cómo amar, pues, algo que ni siquiera tiene nombre?

¿Qué tan largo puede ser un cuento o un relato? Cuarenta, acaso cincuenta páginas como máximo. ¿Y qué tan corta puede ser una novela? Siendo benévolo, no menos de ochenta. ¿Qué hacer entonces con ese espacio que oscila entre las cincuenta y las ochenta cuartillas? Por lo general, fingir que no existe algo semejante.

¿Novela corta? ¿Cuento largo? Ninguna de las dos expresiones resulta apropiada: es como si quisiéramos definir una cosa a partir de sus defectos.

En otros idiomas tampoco contamos con términos precisos. En inglés, *short novel* no resuelve el acertijo. ¿*Long short-story*? Peor aún.

Se suele utilizar, en varias partes, la expresión francesa *nouvelle*. El problema es que, en la lengua de Molière, una *nouvelle* en realidad equivale a un relato. Francia cuenta, eso sí, con otro término: *écrit*. Imposible, por desgracia, traducirlo.

En italiano, la *novella* designaba justo a este género intermedio entre el *racconto* y el *romanzo*. Y así pasó originalmente al castellano: ese es el sentido que le daba Cervantes a sus *Novelas ejemplares*. Pero el término fue pronto expropiado como sinónimo de novela larga. Y nos quedamos huérfanos.

Hay quien ha querido introducir, en nuestro idioma, la palabra *noveleta*. Desde luego, sin fortuna. Una novela que no alcanzó la madurez. Un feto prematuro.

Ni siquiera vale la pena hablar de *novelita*.

La media distancia es percibida, pues, como un monstruo. Una criatura deforme e innominada. Una aberración de la naturaleza. Un bicho con pies y cabeza, pero sin tronco. Un engendro que merecería ser exterminado o enviado al exilio.

En otro sentido, la media distancia luce como un híbrido. Un territorio intermedio, fronterizo, difuso. Tierra de nadie.

La media distancia no es un cuento largo: un cuento *largo* es, casi siempre, un mal cuento. Si se aspira a rebasar las cuarenta o cincuenta páginas, es porque la trama rompe ya con la unidad que persiguen los cuentistas.

La media distancia tampoco es una novela corta: una novela *corta* es, casi siempre, una historia larga que ha sufrido una amputación o una herida. Si se quiere escribir una novela de menos de ochenta páginas, se ha de renunciar a la extrema libertad del novelista.

¿El secreto de la media distancia? Exceder los límites del cuento, pero manteniendo una drástica concentración del material narrativo frente a la ausencia de límites de la novela.

Una 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).

Yo tampoco sé cómo llamar a la media distancia narrativa. Y, sin embargo, sé reconocerla de inmediato. Es un género único, preciso, con sus propias leyes, tradiciones, oficiantes y enemigos.

Si un cuento es una dictadura, una novela es la anarquía. La media distancia se parece, entonces, a la democracia (o a la oligarquía): un mundo con pocas leyes que, sin embargo, se respetan.

¿El vaso medio vacío o medio lleno? Falso dilema: no es cuestión de perspectiva. La media distancia exige un profundo conocimiento de las escasas —pero severas— normas que la rigen. El exceso de contención la arruina. Y el libertinaje la conduce al fracaso.

Resistencia y velocidad unidas: el corredor de media distancia. En literatura, lo mismo: paciencia de novelista y agilidad de cuentacuentos.

El tamaño sí importa: una narración, si es demasiado corta, decepciona; y, si es demasiado larga, resulta dolorosa (o aburrida).

La media distancia es propia de equilibristas: el pecado es resbalar hacia uno u otro lado.

Practican la media distancia los hermafroditas: disfrutan por igual de la sensualidad de la prosa (propia del relato) y de la solidez de los personajes (propia de la novela).

Una novela se lee a lo largo de varios días o incluso semanas; un cuento, en una sentada. El tiempo ideal para la media distancia sería un día completo, con sus merecidas pausas.

Ni una ópera ni una bagatela para piano: un poema sinfónico en un solo movimiento (cuarenta y cinco minutos como máximo).

¿Todo se resume a una mezquina medición? Por supuesto que no. Pero resulta imposible —o insensato— resumir *Guerra y paz* o extender “Continuidad de los parques” para que alcancen a tener cincuenta o sesenta páginas.

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.

Si una narración concentra su trama y reduce su número de personajes, pero posee el aliento épico de una novela, podríamos considerarla de media distancia así tenga veinte o treinta páginas. Ese “aliento épico”, casi inaprensible, convierte un cuento en otra cosa.

¿*Pedro Páramo* es una novela o eso que he llamado media distancia? ¿Y *Aura* es un cuento o, de nuevo, algo distinto? En mi opinión, ambos son ejemplos supremos de la media distancia, aunque la obra de Rulfo se aproxime más a la novela y la de Fuentes al cuento.

Entre el catálogo de obras maestras de la media distancia: *La muerte de Iván Íllich*, *El alienista*, *Los papeles de Aspern*, *Bartleby*, *el escribiente*, *El retrato de Dorian Gray*, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *Los muertos*, *La metamorfosis*, *Muerte en Venecia*, *Los cachorros*, *Crónica de una muerte anunciada*. Una breve muestra de su diversidad y su riqueza.

Aspirar, en conclusión, no a cartografiar una nación ni un continente, pero tampoco una colonia o un barrio: una ciudad. Una ciudad pequeña, que se pueda recorrer a pie o en bicicleta. Donde tal vez uno no conozca a todo el mundo, pero donde es posible distinguir, aquí y allá, ciertos rasgos conocidos.

Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie.
México: Colofón-Páginas de espuma, 2011.

SOBRE LA NOVELA, EL RELATO Y EL NOVELISTA MARIANO AZUELA

XAVIER VILLAURRUTIA

Busco y no encuentro en mi memoria definiciones de la novela y del relato que reúnen mis ideas acerca de ellos, y de sus límites.

Jacques de Lacretelle nos dice que la novela es el arte de inventar con ayuda de la memoria. Pero ¿no es esta, más bien, la actitud del novelista y no la definición de la novela?

Ramón Fernández propone que se considere el arte de la novela como el análisis dramático del hombre viviente. Y lo dramático viviente es lo actual, lo que se desarrolla ante nosotros.

Si la novela es el análisis de lo actual, el relato será, pues, el análisis de lo que ha vivido ya, de lo que realizó ya su trayectoria. Su campo es el del recuerdo. Su material, la memoria. Sus personajes, instalados en el pasado, en el olvido, sólo despiertan cuando la memoria del que narra los toca con su virtud melancólica.

Más compleja que el relato, la novela es dueña de un campo más apasionante por vivo y por vasto: el presente.

El campo presente de la novela, que es también el tiempo presente, está hecho de pasado e hinchado de porvenir.

En el campo, en el espacio de la novela, las cosas, hechos, personajes, lugares... que son y que serán, se juntan, y el novelista ha de hacerlos ver y oír como una compleja armonía colorida, como en un complejo acorde musical.

Dicen que, ante la consciencia de un hombre que muere ahogado, en el momento de la muerte se repite todo el film de su vida que el tiempo había ido enrollando. ¡He aquí la duración de la novela!

Arte lineal, arte dibujístico, el relato se desarrolla en un campo y en un tiempo que han recortado conscientemente, de antemano, sus dimensiones y su duración.

“Nada hay tan difícil en el arte de escribir, como un buen relato”, dice uno de los maestros del género, André Gide.

El novelista nos hace asistir a la vida —o al fragmento de vida que ha escogido— como a una representación teatral cuyos personajes no son algo acabado, sino que viven ante nosotros, improvisándose.

Lo mismo sobre el mismo tema:

1. Los personajes del relato son.
2. Los personajes de la novela están siendo.

Un escritor que, después de asistir a esta representación, la recordara en un orden limitado y sabido, consciente o inconscientemente incompleto, no haría una novela, sino un relato.

Los personajes de la novela viven construyéndose y destruyéndose, afirmándose y negándose ante nuestros ojos.

Aunque nunca los hayamos visto vivir, los personajes del relato *reviven* ante nuestros ojos.

La novela es un texto original.

El relato es la traducción de una obra póstuma.

“Busco y no encuentro en mi memoria definiciones de...”, decía yo al comenzar estas notas. Pretendía, entonces, despertar o resucitar definiciones dormidas o muertas en mi memoria. Si las hubiera encontrado, presentarlas ahora equivaldría a relatar una experiencia pasada, ajena o propia, vivida ya. Pero como no las he encontrado, al buscarlas dentro y fuera de mí, he realizado con mis dudas, hipótesis y afirmaciones, una operación dramática, actual, de novelista.

Sería un error pensar que todo escritor se propone, antes de emprender una novela o un relato, el problema de las fronteras entre ellos. Menos disciplinado que el poeta, para quien existe una poética que aceptar o que superar, el novelista no tiene, por lo general, más guía que su instinto, ni más límite que su experiencia.

Pero este paraíso gratuito ¿ha de ser para todos? No lo es, desde luego, para los mejores novelistas actuales (Joyce, Virginia Woolf, Gide), quienes se han planteado con lucidez el problema de la novela y que lo han resuelto o han pretendido resolverlo cada uno a su manera. Otros escritores hay (Huxley, Lacretelle, Fernández, el mismo Gide) que llevan su curiosidad hasta el punto de interesarse en el oficio del novelista con una atención y un cuidado de histólogo ante un microcosmos.

No desconocen la existencia de la tenue membrana que separa la célula de la novela de la célula del relato.

Los de abajo y *La Malhora*, de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen, más conscientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que las precedieron inmediatamente en el tiempo.

Sólo en ese sentido Mariano Azuela, que no es el novelista de la Revolución mexicana, es un novelista mexicano revolucionario.

El último en creer que Mariano Azuela es el novelista de la Revolución ha de ser, sin duda, Mariano Azuela, que escogió ya, desde hace un buen número de años, su punto de vista de escritor de novelas y que, seguramente, no tratará ahora de conciliar el suyo con el punto de vista que, fuera de él, se le propone.

No admira tanto en Mariano Azuela la economía y sencillez de sus medios como la rapidez con que los hace vivir.

Unas cuantas frases y ya estamos respirando en un ambiente; unas cuantas líneas que duran sólo un segundo, y ya está, en pie, un personaje, y así otro y otro.

Familias de novelistas:

El novelista nos hace asistir, paulatinamente, al desarrollo de la enfermedad de sus personajes.

El novelista presenta a sus personajes en los momentos de crisis. Marcel Proust es, naturalmente, de la primera familia. Dostoievski de la segunda.

Mariano Azuela no repite sus personajes. La Malhora no es la Malhora, más la Malhora, más la Malhora, sino, de una vez, la Malhora elevada a la potencia deseada.

Recuerdo un diálogo acerca de *Los de abajo*.

Z. Afirmaba que *Los de abajo* es una novela sin estilo.

X. Aseguraba que no hay novela sin estilo.

Z. Pedía a la obra de Azuela un estilo pulido, brillante, propio para resistir la prueba de la lectura en voz alta.

X. Decía que frente al estilo de palabras vive un estilo de actos, de sucesos, de cosas en que las palabras parecen innecesarias.

Z. (Pensando seguramente de Flaubert): Azuela no busca las palabras.

X. (Pensando, seguramente, en Chéjov): No busca las palabras, pero las encuentra.

La Voz Nueva, I, 46, febrero-marzo de 1931.

BREVEDAD

AMADO NERVO

Es bien sabida la historia de aquel califa de Bagdad que, deseoso de instruirse y no pudiendo llevar consigo en sus frecuentes viajes toda su biblioteca, pidió a los sabios de su reino que le condensasen hábilmente la ciencia de la humanidad, en número tal de volúmenes que pudiesen cargarlos diez camellos.

Los sabios pusiéronse a la obra, y después de ímprobos trabajos lograron su propósito. El califa pudo en adelante pasear toda su biblioteca por los ámbitos de su vasto reino. Los diez camellos seguíanle siempre, acompasados, llevando su carga de gruesos volúmenes.

Pero los camellos eran muchos y la biblioteca ambulante resultaba demasiado copiosa. El califa hizo convocar de nuevo a los sabios.

—Quiero —dijo— que me condenséis todos estos volúmenes en la décima parte de ellos, a fin de que un solo camello, que me siga por dondequiera, lleve a costas toda la sabiduría del orbe, y pueda yo consultarla donde me plazca.

Los ancianos doctos del reino pusiéronse otra vez a la obra, y después de luengos y concienzudos trabajos, del más paciente benedictinismo, lograron el propósito del monarca.

Un solo camello, en adelante, llevó por dondequiera la biblioteca del califa.

A veces, muy frecuentemente, cuando la pomposa comitiva sesteaba a la sombra de los grandes árboles, el califa pedía su camello y tomaba de él los volúmenes que le placía para leer, comentando con los más avisados de su numeroso cortejo la sabrosa o profunda doctrina, la gracia más o menos frívola, la descripción más o menos pintoresca.

Mas, ¡ay!, un camello cargado de libros era aún demasiado, y el real capricho ansió algo mejor: ansió que en un solo libro los sabios de su reino condensasen toda la ciencia del planeta.

No hay para qué ponderar el trabajo enorme de los niveles eruditos septuagenarios..., ¡pero quién iba a negarse al deseo del califa!

Después de larguísimos desvelos, un libro estupendo (no diré que poco voluminoso), cuyas páginas eran de la más fina vitela, contenía el extracto de cuanto los hombres habían pensado, visto y sentido.

¡Cuál no fue la alegría del califa! ¡No más reata, no más rosario de camellos! ¡El precioso libro, envuelto en damasco rojo, iba fijado por correas al propio arzón de su caballo árabe!

A cada paso, el monarca tomaba su libro entre las largas y afiladas manos de marfil, y leía con fruición las viejas sentencias de los grandes sabios, los admirables himnos religiosos con que los nobles espíritus supieron, en el comienzo de la historia, loar a la divinidad: las observaciones de los hombres pacientes que descubrieron con tesón los secretos de la naturaleza...

Mas sucedió (ya os lo imaginaréis) que después de sobar y resobar el libro, nuestro califa encontró que aún era hartito voluminoso y pesado..., y ocurriósele pedir a los sabios de su reino un milagro: que hiciesen labrar, en la gran esmeralda de una sortija, la más bella piedra que hubo jamás en el tesoro de un rey, una sentencia, una sola, que condensase toda la sabiduría humana...

Imaginaos la estupefacción de los sabios. Aquello era peor que el famoso cordero de Salomón, condensado en una píldora...

Se cuenta que un año entero estuvieron meditando los blancos ancianos, y meditando estarían aún si el califa no hubiese enviado a decirles que, como no le entregaran la sentencia a su lapidario antes de la luna de abril (era la luna de marzo), haría con sus doctas cabezas calvas el más completo y substancioso racimo que se hubiese visto en sus reinos...

Antes, pues, de la luna de abril, el lapidario real tenía en su poder la sentencia; antes de la luna de mayo, con los más finos y bellos caracteres, en la enigmática superficie verde de la gran esmeralda estaba grabada (pongo por caso, pues que la historia no ha dilucidado aún bien este asunto) la siguiente sentencia fulgurante y eterna: “Alá es grande. Ámale sobre todas las cosas... ¡Y no te fíes de las mujeres!”.

He recordado esta peregrina historia, que viene muy de lejos y se refiere de muchas maneras, el otro día, a propósito de un elogio que me dirigió un amigo, elogio que ya debí antes a la amabilidad de Rubén Darío:

—A usted —me decía mi amigo— se le lee siempre con gusto, porque es breve.

Cuando publiqué mi primera novela, *El bachiller*, un crítico de México, tras algunos juicios poco satisfactorios, concluía así:

“Por lo demás, la novela es breve... como el ingenio que la produjo”.

Y he perseverado en esta brevedad, en esta homeopatía intelectual, hasta hoy. Una novela mía se lee siempre en media hora, a lo sumo, y puedo decir como Bécquer para tranquilizar a la gentil amiga suya, a quien ofrecía dedicar un libro: “No temas, un libro mío no puede ser largo...”.

¿Es un mérito la brevedad?

Cuando, como en mi caso, poco bueno se puede decir, sin duda alguna; cuando hay en el cerebro abundancia de noticias jugosas para ilustrar y edificar a los humanos, claro que no; pero sucede que, aun estando poblado un cerebro de lo mejor, la humanidad va tan de prisa, está tan atareada, que cada día permite menos fertilidad a la erudición y menos desarrollo a la literatura.

Dijo Balmes que un genio es una fábrica, y un erudito, un almacén.

No cabe duda de que los almacenes son de primera necesidad; pero no hay tiempo de hacer inventario de sus existencias. Problemas formidables solicitan al hombre y a la mujer en el mundo moderno. Ni en la más apartada provincia se puede ya dedicar una vida al benedictinismo, y quien quiera decir algo útil, algo bello, algo noble, algo consolador a sus hermanos ha de decírselo brevemente.

Cuando los sabios del porvenir, ante el Niágara actual de los libros impresos, hagan por mandato del Estado la labor tremenda que el califa de Bagdad confió a sus temblorosos ancianos, ¿qué quedará de las diversas literaturas y filosofías para los escolares nerviosos, ágiles y atareados del tiempo futuro?

Sin duda alguna, hermosos libros breves, en que, como centellas, fulguran los pensamientos de los grandes hombres. Síntesis admirables de lo que soñaron y reflexionaron las razas...

Ya vemos que de lo que contienen los libros geniales no se ha hecho pensamiento de todos los pensamientos, no ha formado el espíritu de los demás, sino lo esencial.

De Shakespeare, la humanidad sabe diez o veinte sentencias y pensamientos. Los eruditos saben lo demás; el almacén de que habló Balmes está repleto..., pero la humanidad no lo visita, y vive con la substancia de lo que el gran genio inglés dio al mundo.

Por él sabemos que “estamos hechos de la propia substancia de nuestros sueños”. *We are such stuff as dreams are made on, and our life rounded with a sleep.*

Por él sabemos que “ser o no ser es el gran problema”.

Por él sabemos que “hay más cosas en los cielos y en la tierra de las que entiende nuestra filosofía”.

Por él sabemos que “la vida es el sueño de una sombra errante...”.

Y aun cuando no supiéramos sino estas cosas, y unas cuantas más: aun cuando no hubiésemos leído sus treinta y cuatro *plays*, sus

poemas, sus sonetos, su *Passionate Pilgrim*, esos pensamientos, al par hondos y fulgurantes, merecerían que el Titán hubiese existido, y la humanidad que los ha asimilado a la propia esencia del alma humana tendría eternamente que agradecerse los.

¿Qué sabe la gente del Evangelio?

Fuera de los predicadores y de algunos eruditos, bien pocas sentencias.

Muchas de ellas se repiten ignorándose de dónde vienen.

Pero basta con las que van de boca en boca, de padres a hijos, para que la figura de Jesús aparezca en toda su dulce divinidad.

Con unas cuantas desoladas frases del Eclesiástico, con unos cuantos versículos de los salmos, con unas cuantas palabras de amor del Cantar de los cantares, con unas cuantas quejas inmortales de Job, nos bastaría asimismo para la peregrinación por el mundo, y la Biblia merecería por ello haberse escrito y haber sido el oráculo de los hombres.

Una página misteriosa del *Bhagavad Gita*, tomada de los diálogos de Krishna y Arjuna, unas cuantas parábolas búdicas, unas breves definiciones de los *Upanishad*, justificarían asimismo la vida religiosa, la alteza moral de la inmensa y pensativa India...

Y así de todo, y así de todos...

Pocas perlas se salvarán del gran collar, ¡pero cuantísimo oriente mostrarán esas perlas!

El tesoro filosófico y literario de la humanidad estará un día en las manos de todos los niños de quince años, ya meditabundos, ya blandamente reflexivos, con los ojos ya llenos de oceánico ensueño y el saber cósmico de las razas.

De suerte que, amigos míos, los que sabemos poco, los que podemos decir poco, alegrémonos, regocijémonos de haberlo dicho con una concisión fuerte y piadosa al propio tiempo, con aquella concisión que el perfecto Flaubert, de sobriedades numismáticas, exigía al frondoso Maupassant joven.

Fustel de Coulanges decía que diez años, cuando menos, de análisis deben preceder a un fin de síntesis.

Pero ha de llegar para la humanidad, después no de diez, sino de diez mil años de análisis, el día maravilloso y diamantino de la síntesis total.

Entonces, nuestro pequeño pensar, nuestro mínimo sentir radiará como una chispita clara y cordial en el resplandor formidable de las conclusiones definitivas...; porque lo poco que dijimos lo dijimos con mucha humildad y, sobre todo, con mucho, con muchísimo amor...; porque fuimos sinceros al decirlo, y añadimos así nuestra visión límpida del mundo a la visión prodigiosa de la conciencia eterna.

Nuestro espíritu, asimismo, en los planos superiores donde acierte a morar tras incesantes esfuerzos, sonreirá (los espíritus también saben sonreír, y aun añadiría que es una de sus más delicadas prerrogativas), sonreirá, pensando que ahorró a muchos compiladores el trabajo de condensar sus obras.

Todo lo que pensó y sintió en sus largas peregrinaciones podrá estar grabado en la esmeralda de una sortija...

Si es cierto que no hay comedia, tragedia o drama que no pueda desarrollarse mucho mejor de lo que lo está en un solo acto, ni libro que no pueda caber en un capítulo (y eso tratándose de las grandes obras), nos complacerá sobremanera, ¿verdad, amigos míos?, pensar que nosotros, previsores, nos contentamos con escribir un solo acto.

Habremos sido como esos cocuyos de mi tierra, que fulguran misteriosamente en la noche, con fosfórea y furtiva luz, y a quienes no siempre el caminante puede seguir con la vista.

Brillaron un instante y pasaron; mas el trémulo relámpago de oro bastó al viajero para ver la bifurcación del camino, ¡y ya no se perdió en medio de la noche!

Ensayos. Madrid: Biblioteca Nueva, 1922.

II. LECTURAS TRANSVERSALES

LA ESCRITURA IMPOSTADA: *EL DISCÍPULO: UNA NOVELA DE HORROR SOBRENATURAL* DE EMILIANO GONZÁLEZ Y *OSER SERÓN* DE FERNANDO DE LEÓN

CECILIA EUDAVE

Universidad de Guadalajara

Grupo de Estudios literarios y comparados de lo insólito
y perspectivas de Género

“Es un Quijote de libros utópicos” (4), escribía Emiliano González (Ciudad de México, 1955) en su libro *Ensayos* (2010), a propósito de Usher, el personaje de Edgar Allan Poe. Y es precisamente lo que es él, y también Fernando de León (Guadalajara, 1971), dos bibliófilos atrapados en sus lecturas y en la composición escritural. Asimismo, ambos son dueños de una certeza: la lectura como principio del acto creativo y de la impostación;¹ y también ambos son narradores de la brevedad.

Se ha elegido para este propósito —de entre la producción de estos autores inclinados por géneros menos convencionales como son lo fantástico, lo extraño o lo maravilloso— dos novelas cortas. La primera de ellas, de Emiliano González, es *El discípulo: una novela de horror sobrenatural* (1989), contenida en el volumen *Casa de horror y de magia*; la otra es *Oser Serón* (2015) de Fernando de León. *El discípulo* se divide en cuatro capítulos

¹ Del *it. impostazione*. f.: “Equilibrio que llega a alcanzar la voz humana en su registro normal por medio de un trabajo equilibrado” (Moliner 1611).

y los dos primeros, “I. El sátiro” y “II. El reverendo”, giran en torno a un lector erudito y antólogo de historias sobrenaturales cargadas de horror, decadentismo y extrañeza. En la búsqueda de este tipo de autores, y con el fin de elaborar una antología, el protagonista localiza a un escritor poco conocido llamado Aurelio Summers que acaba por obsesionarlo. Finalmente, logra encontrar el único texto publicado por él, *El sátiro*, y poco después, tras contactar al reverendo Westcott, se entera de la existencia de un manuscrito del propio Summers. Este texto, tiempo atrás, fue objeto referencial de una secta, presumiblemente diabólica, y fue guardado en La Gran Esfera. En el siguiente capítulo, “III. El manuscrito”, elaborado en forma de diario, los protagonistas serán Summers y una mujer misteriosa llamada Maisie con quien aquél se casará para acceder a la magnificencia de La Gran Esfera y su efecto en los humanos. El manuscrito se divide en tres momentos de escritura que se irán decantando en el relato hasta la locura: a) *La escritura verde*, b) *La escritura sepia* y c) *La escritura negra*. El capítulo “IV. El Andrógino” nos regresa a la realidad del narrador-antólogo y del reverendo, quienes discuten sobre el manuscrito y acaban por darle un sentido a la narración de Summers. Esta novela que nos ocupa es notable, como menciona Vicente Francisco Torres, “por el juego que hace con la información literaria, por su magnífica construcción y por el giro que le da a algunos tópicos de la narración terrorífica, decadente y fantástica” (5).

Oser Serón, de Fernando de León, se inicia con un “Preámbulo” —firmado por el autor— en el que se explica cómo le llegó un manuscrito. Le seguirán ocho capítulos numerados en los que Serón, desde la primera persona, cuenta el porqué de ese texto y de los cuatro cuentos apócrifos —intercalados entre los capítulos— que él escribió e hizo creer que eran de Juan Rulfo, Juan José Arreola y Francisco Tario (el cuarto texto no está firmado). Serón intenta convencer al lector —al que siempre le habla directamente y desalienta: “aléjate. Cierra este manuscrito y aléjate. Nada de provecho encontrarás en estas páginas que escribí lleno de rencor y rabia” (11)— de su visión sobre distintos aspectos de la escritura, la lectura y la imaginación. A diferencia de *El discípulo*, aquí no vuelve

la voz de Fernando de León y nos quedamos con las palabras finales de Serón, escritor de apócrifos, que se denomina a sí mismo como un prestidigitador que finalmente se asocia a un escritor fantasma. Como señala Jorge F. Hernández en la contraportada del libro: “De León sabe que los escritores y sus fantasmas se dedican — incluso más allá de la muerte — a hacer escritores, que en realidad se hacen por sus lectores. *Oser Serón* es un libro que, al llegar a la última de sus líneas, el lector inevitablemente recorre de nuevo la primera página como quien continúa una aventura interminable”.

Las dos tramas, aunque desde distintos estilos y pretensiones estéticas divergentes, presentan similitudes en relación con el acto de lectura y de escritura como descubrimiento o autoafirmación del yo creativo-creador. González, como discípulo, desea apre(he)nderlo todo y acceder al estatus del maestro; De León por su parte crea a Serón, un buen ilusionista de las letras que intentará, bajo la imitación, la simulación y el engaño dilucidar el espacio creativo de los otros para encontrar el propio.

Muchos aspectos se pueden abordar en estas novelas cortas,² sin embargo, sólo nos centraremos en aquellos que se vinculan al modelo narrativo de nuestro estudio, la novela corta; pues creemos que ésta es un espacio privilegiado para desarrollar algunas directrices narrativas: la intertextualidad, los juegos especulares entre autor y personaje, el manejo particular de la autoficción³

² Los dos textos pueden abordarse desde distintos enfoques y aproximaciones analíticas; sin embargo, esta lectura cruzada tiene el fin de evidenciar solamente la eficacia de ciertos recursos narrativos que se potencializan en el género de la novela corta.

³ En el campo del estudio de la autoficción, Serge Doubrovsky y Vincent Colonna encabezan las dos posturas que han marcado las líneas de investigación. Para el primero, la autoficción es una variante de la autobiografía cuyo discurso permite mayor flexibilidad sobre los hechos vividos, dando un mayor margen a la ficcionalización; para el segundo, la autoficción podría considerarse un tipo de narración que ha transgredido la última instancia realista que le quedaba por subvertir: el nombre propio (Alberca 12). Sobre esta línea podemos destacar que, para este trabajo, seguimos la propuesta de Pozuelo Yvancos: “la figuración de un yo personal puede adoptar formas de representación distinta a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta (por semejanza o asimilaciones que puedan hacerse de la presencia del autor)” (22).

—como la escritura del yo—,⁴ que desde la brevedad instaaura una forma de narrativa híbrida creando una incertidumbre genérica, el tópico del manuscrito encontrado como estrategia, y la metalingüística. Todo ello para validar la propuesta de una escritura impostada —analogía tomada del registro musical y con el cual se estructura el ensayo— que privilegia una voz, que en definitiva es la suma de muchas voces literarias, que busca un tono nítido y personal de cara a la creación literaria.

I. PRELUDIO. TÍTULOS Y JUEGOS INTERTEXTUALES

Una de las características que comparten ambos textos son los juegos del doble, ya sean especulares, de inversión o desdoblamiento, y que de manera sistemática aparecen en las novelas a niveles distintos. Abordaremos en primer lugar la importancia de los títulos, pues creemos que son indicadores esenciales para desarrollar el juego de los dobles y la intertextualidad.

El título *Oser Serón* nos remite a la famosa frase “¡Ser o no ser, he aquí el problema!” perteneciente al acto tercero, escena primera, de *Hamlet* (1600) de William Shakespeare. Este archiconocido dilema ha sido transportado al drama de la creación literaria para validar el juego del escritor apócrifo capaz de lograr la trascendencia en la escritura: “si termino siendo un escritor fantasma, será porque después de muerto lograré estar, por aquí por allá, atisbando” (60). Cabe señalar que esta toma de conciencia —ser o no ser / Oser Serón— desencadena la trama y obliga al personaje a validarse por medio de otros autores que acompañan su soliloquio de escritor copado por las reflexiones o lecturas de y sobre autores como Borges, Kafka, Reyes, Chumacero, Arreo-

⁴ En el artículo “Hacia una poética de la novela breve” se aborda el tema enfatizando que “la escritura del yo, sea desde la primera, segunda, o tercera persona —no es privativo de ninguna persona gramatical—, no está sólo al servicio de una autoficción en su sentido más estricto; es decir, la que privilegia la vivencia unívoca y propia, sino que puede redirigir las experiencias de otros como material para ficcionar lo propio” (Eudave 340).

la, Rulfo y Tario. Aunque sabe que “ser bibliófilo es ser patético: lector insatisfecho, escritor frustrado, intelectual de ideas menores. Ser bibliófilo es resignarse, saber que no se es lo que se quiere ser: el principio de la más íntima y permanente revolución” (13), buscará el reconocimiento y la definición desde el acto creativo que recaerá en el aparente anonimato y le permitirá sumarse a la literatura de manera activa. Por ello, deja su legado en forma de manuscrito para dar fe de su existencia, lo cual resulta paradójico: no existir para existir como escritor fantasma. La novela de Fernando de León se instaura en una postura filosófica, denotativa y denominativa definida: Oser Serón, nombre propio indisoluble, asumido y definitivo, cuya raíz intertextual está marcada por el dilema, por la alternativa que se bifurca a su vez en la recreación de los estilos de los escritores mexicanos convocados; así como también en la manipulación de los datos que se presentan como verdaderos en la novela e involucran a personalidades del mundo literario mexicano.

En cambio, *El discípulo: una novela de horror sobrenatural* no se inserta en el juego de espejo y funciona más bien como un título temático junto a un subtítulo “que sirve frecuentemente para indicar más el tema evocado simbólicamente o críticamente por el título” (Genette 75). Sin embargo, el juego intertextual —al igual que en *Oser Serón*—, apunta a las mismas preocupaciones: el problema de lo literario y de la escritura. Estamos ante un aprendiz, un ser en tránsito, un elegido que trasciende el mundo real para acceder a lo sobrenatural. La literatura es vista aquí como un vínculo entre dos mundos y sus dimensiones; los libros, los autores y las reflexiones —como en *Oser Serón*— serán la llave de la trascendencia: Becú, Lugones, Víctor Hugo, Eugenio de Castro, Baudelaire, Moreau, Poe, entre otros, conminan a Aurelio Summers a asegurar que:

La literatura debe consignar todo aquello que no es el mundo visible. Por medio de la obra literaria nos purificamos para la muerte. La muerte es el paso del mundo que compartimos con todos al mundo

que hemos creado en nuestras obras. La obra literaria es el mundo más intenso. De ahí ese sabor a Edén que tienen aún los peores infiernos de la literatura. Esos infiernos nos dicen “sin nosotros este jardín de las delicias del lenguaje sería muy aburrido” (26).

La novela de González se afina en un discurso decadentista, simbólico, pero también filosófico y denotativo, definitorio: no es *un* discípulo, es *el* discípulo. En ambas obras los personajes se asumen como portadores de verdades que deben ser transmitidas y que ellos se sienten en la obligación de legar.

El desdoblamiento en la autoficción

Más allá de pertenecer a distintas generaciones dentro de la literatura contemporánea mexicana, e intertextualmente apelar a tradiciones literarias diferentes —González a una tradición básicamente extranjera, y De León a la latinoamericana con marcada inclinación hacia las letras mexicanas—, los dos recurren al modelo narrativo de la novela corta donde la autoficción

instaura una forma narrativa híbrida y crea una franja de incertidumbre genérica por cuanto vendría a transmitir el aparente contrasentido de “Yo no soy yo”. Y es que las formas autodiegéticas se construyen como mecanismos sobre los que más claramente se proyecta el desapego posmoderno del yo, donde el sujeto de la autoficción no aspira a brindar una imagen de sí mismo veraz sino mostrarse como una identidad fracturada edificada a partir de “teselas” ajenas (González Álvarez 30).

De esta manera la novela corta se fortalece mediante la prefiguración de lectura de un yo impostado sobre la ficción —producto de la escritura del yo autoral— que enfatiza los desdoblamientos tanto a nivel extratextual como intratextual tal como veremos en los siguientes ejemplos.

Los dos textos se inician con un capítulo que funciona como introducción, como una explicación voluntaria para establecer el distanciamiento aparente entre lo que narran y lo que son ellos mismos. En el caso de González serán dos breves capítulos: “I. El sátiro” y “II. El reverendo”, en los que el narrador, antólogo de cuentos raros, de formulación insólita o fantástica —como el mismo González en su oficio de ensayista y recopilador de antologías—, cuenta cómo llegó hasta Aurelio Summers, escritor inquietante, de culto, “con imaginería decadentista, muy cerca del humor negro” (10) —como se sabe, características del propio Emiliano González como escritor—, y su único libro escrito, *El sátiro*, “colección de hermosos delitos apolíneos” (11). En esos dos breves capítulos el escritor, en su categoría extratextual, se desdobra en narrador de la historia a la vez que en personaje y redactor del manuscrito encontrado. La puesta en abismo de este juego de desdoblamiento se sustenta en la seducción que provocan los textos oscuros, la retorcida trama y la fascinación mórbida de la experiencia estética.⁵ Los juegos de desdoblamiento que se instauran en el plano de la autoficción, también se vuelcan en el doble distorsionado de Summers al mirarse en La Gran Esfera, conformada por espejos que le regresan una versión distinta, tanto de él como de su esposa:

He observado mejor la esfera. Parece estar compuesta por espejos irregulares. Y, sin embargo, no hay irregularidades en el contorno general del objeto, pues visto globalmente ofrece siempre el aspecto de una esfera perfecta, girando con lentitud espantosa [...] El sátiro que la esfera refleja cuando me acerco yo se convierte en una mona blanca de tetas rosadas si la que se acerca es Maisie (33).

⁵ Emiliano González en esta novela recupera la tradición y reconoce en la “literatura de este periodo (al menos en sus voces centrales) una voluntad, casi una responsabilidad de sacudir al público del sopor en el que lo envuelven los discursos dominantes —el de la política partidaria, el de la religión, el de la salud..., el decadentismo radicaliza este deseo, plasmándolo en un uso muy singular de la intervención polémica y en la semántica del concepto de mistificación” (Iglesias 19).

La obra de Fernando de León, tal como señalamos en líneas ulteriores, se abre con un “Preámbulo” firmado por él mismo para advertir y explicar al lector la manera en la que le llegó el manuscrito de Oser Serón, escritor nacido en Guadalajara, Jalisco, en 1917 y fallecido en 1983, a causa de una cirrosis, en la Ciudad de México. De nuevo, y al igual que en el título, se insiste en el juego de inversión o juego especular, ya que De León, además de compartir la misma ciudad de nacimiento y su posterior migración a la Ciudad de México, nació en 1971 (adviértase la inversión de los dos últimos números); asimismo, otra manera de estrechar la conexión especular entre autor-personaje es su afición a los libros. En la novela, Fernando de León recibe el manuscrito de manos de un tío que

lo conservó durante muchos años como la verdadera rareza que es y, cuando se convenció que a mí me interesaría, dado que es fama en la familia que me atraen los libros, me lo obsequió.

Mi único mérito en el asunto es haberlo proporcionado a este sello editorial, cuyos editores inmediatamente se interesaron en difundirlo. A ellos mi gratitud, pues a pesar de lo excéntrico y repelente que en efecto Oser Serón pueda resultar, es un autor que merece ser leído con cuidado (9-10).

Por su parte, Serón acepta que “como bibliófilo el destino me puso en la ruta de verdaderas joyas inéditas que más tarde pude dar a conocer: como un segundo fragmento de la novela trunca de Juan Rulfo *El hijo del desaliento*, de la cual él sólo publicó el fragmento ‘Un pedazo de noche’ ” (15). Oser, por su parte, encontró la carpeta de Rulfo abandonada en una silla tras una conferencia en Zapotlán El Grande y, como De León, sólo tuvo que entregar el texto para su publicación:

Ahora es sabido que veinte años después, en 1959, publicó en las páginas de la *Revista Mexicana de Literatura* otro capítulo de esa no-

vela inconclusa: un pedazo de noche, pero gracias a mí y a aquel encontronazo, el texto inédito de Rulfo “Sí se culpe a todos” se difundió en las páginas del suplemento *Diorama de la Cultura*, del *Excélsior* en 1962, y aquí lo reedito para morbo de otros bibliófilos (17).

Bastan estos ejemplos para evidenciar la presencia del doble como un recurso narrativo, en el nivel extratextual, en el que los autores se desdoblan en su o sus personajes: De León en Oser, González en el narrador y en Aurelio. Asimismo, en el nivel intratextual, sus personajes se desdoblan en otros dentro de los manuscritos encontrados: Summers en el Sátiro, Serón en los escritores que imita. Este recurso narrativo, al estar focalizado desde la postura de autoficción, nos presenta un doble

de carácter “externo” (el yo repetido o desdoblado en “otro”, en un ser exterior diferente con el que se identifica el yo del personaje) plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás). El sujeto escindido o desdoblado se proyecta en el mundo de las cosas y puede aparecer “reificado” o “cosificado” en determinadas formas externas que le reflejan, incluso en el cuerpo de “otro” que es al mismo tiempo la otra cara o la otra forma a través de la cual se transforma y se manifiesta el “yo” (Herrero 25-6).

Es a partir de la autoficción, en estas dos novelas cortas, que la presencia del doble adquiere un matiz diferente en relación con el conflicto de identidad o conciencia individual. No se trata sólo de saber ¿quién soy yo? de cara a las problemáticas sociales, sino quién soy yo — si soy — frente a la literatura desde la perspectiva de un creador. El autor intenta validarse a sí mismo convocando voces autorizadas o de prestigio (mediante la intertextualidad) y desde la de los personajes que lo recrean y en los que se desdobra.

II. FUGA. EL TÓPICO DEL MANUSCRITO ENCONTRADO Y LA METALITERATURA

El recurso literario del manuscrito encontrado —cuya tradición se remonta a algunos textos grecolatinos— sigue siendo al día de hoy un tópico recurrente. Tal como afirma García Gual:

Cuando la gente ya no cree en las divinas musas sólo los testimonios de primera mano acreditan los hechos. Cuando los antiguos *mythai* perdieron su crédito genuino, los relatos fabulosos exigieron un narrador de certificada solvencia o, en todo caso, unos documentos de fecha muy cercana al relato historiado. Un texto muy antiguo recuperado oportunamente podía reclamar para sí esa garantía histórica. Sobre todo si surgía de algún lugar especialmente extraño y venerable, como una tumba antigua, y estaba escrito en una lengua vetusta. Si resurgía de un sepulcro con un fantasma del pasado, tanto mejor [...] No es extraño que encontremos el truco del manuscrito encontrado en dos tipos de relato mayoritariamente, el texto de aventuras fantásticas y el de ficción histórica referido a sucesos muy remotos. En ambos casos el texto resucitado viene a avalar una narración necesitada de misteriosas credenciales (48).

Las novelas objeto de nuestro estudio se adaptan a las características y procedimientos de esta técnica para validar y recrear universos presumiblemente verosímiles; no sólo para contar una historia estableciendo un pacto ficcional con el lector sino para instaurar muchos de sus presupuestos literarios en la narración dando lugar a la llamada metaliteratura.⁶ El manuscrito encontra-

⁶ En la actualidad existen algunos debates que giran en torno a las diferencias —diríamos muy sutiles— entre metaliteratura y metaficción. En el artículo “La metaficción como ruptura del pacto ficcional”, Carlos Lens San Martín propone las siguientes definiciones: “dado que con demasiada frecuencia se tiende a equiparar ambos términos, el análisis de la relación autor-lector nos permite realizar una clara distinción entre narración metaliteraria (aquella narración autorreferencial en cuyo interior se habla de literatura en sentido amplio, y que respeta escrupulosamente los términos del pacto ficcional), y narración metaficcional (aquella en la cual se pone en cuestión el concepto mismo de ficción, renegociándose o rompiéndose los acuerdos entre autor y lector, y en la que se manifiesta de forma explícita que el texto que afrontamos es producto de un artificio, anulando la suspensión de la incredulidad del lector)” (236-7). Para este ensayo se decidió optar por el término de metaliteratura que nos parece más genérico.

do en las dos novelas cortas es el eje central de las disposiciones extra e intratextuales, lo que nos permite observar algunos procedimientos narrativos que validan no sólo lo contado sino lo que subyace entre líneas: la puesta en escena de la poética de los escritores implicados.

En *El discípulo* —que se apega más a las normas estandarizadas del tópico— encontramos que el manuscrito, fechado en 1907, ha sido localizado en la biblioteca de un reverendo que lo custodia fielmente debido a sus antecedentes diabólicos. En realidad, se trata de un texto críptico, con una filosofía particular, que los humanos aún no están preparados para comprender, tal como se manifiesta en el capítulo IV, titulado “El Andrógino”, en el que se intenta argumentar una posible lectura simbólica del diario. El manuscrito de Summers, como apuntamos en las primeras páginas, se divide en tres apartados que dan cuenta de la evolución estética sobre la literatura y la escritura —lo metalingüístico— donde vamos encontrando una degradación o gradación, según sea el punto de vista de quien lee (y aquí su pacto ficcional con el lector que acepta esto como posible), de un escritor que está enloqueciendo o encontrando otro plano de la lucidez. De esta forma, observaremos cómo en *a) La escritura verde* —sin detenernos a entrever las implicaciones simbólicas del texto de González— se ponen en escena una serie de posturas sobre la literatura que irán mutando conforme Aurelio vaya teniendo contacto con La Gran Esfera. Ella lo ayudará a librar la disyuntiva entre dos literaturas:

Una profana —que incluye el Madenismo o Naturalismo— y otra sagrada, que a muchos parece un espejo deformador y que es en realidad el único espejo capaz de reflejar el mundo interior de cada poeta. Esta literatura que llaman “nueva”, es a fin de cuentas la más antigua, la religiosa, solo que los dioses que evocan pertenecen exclusivamente a un individuo: el poeta o cuentista X (26).

Es a partir de este momento que el personaje irá adentrándose en el oscuro e infinito pozo literario bajo el presupuesto de “¿Y si la

literatura, por el contrario, fuera una forma de mística? Diríamos, en consecuencia: mientras más literario es un poema, más místico es. Dos personas se debaten en mi interior” (26).

Este dilema envuelve al personaje en una serie de situaciones que desencadenan la historia y reproducen muchas de las características de la literatura decadentista a la que Emiliano González es afecto. Aurelio Summers se relacionará con Maisie, mujer misteriosa y oscura que lo llevará a sus límites, para entrar en contacto con la perversión y las anarquías sociales. Tales reflexiones se ponen de manifiesto en *b) La escritura sepia*. Este apartado nos descubrirá lo que representa La Gran Esfera, legado del padre de Maisie, que les desvelará sus personalidades ocultas —él, un sátiro; ella, una mona blanca—, además de saber que están destinados a ser eternos y habitar distintos planos de la realidad. Esos planos son, por supuesto, imperfectos, como el de Gales⁷ —hay otros en la novela muy perturbadores—; sus habitantes adoran la esfera de forma equívoca y por ello la única recompensa que les confiere es “la satisfacción de deseos materiales desdeñables” (39). Este inciso *b)* desarrolla la historia contenida en el manuscrito —tiene una función más narrativa que metaliteraria— y lo que se propone es confundir tanto al lector como al protagonista al poner en duda si La Gran Esfera es maligna o comprende la filosofía estética que propone, la mistificación:⁸ “el Mal no fue creado: ha existido siempre, *pero no de manera metafísica*” (27).

⁷ En la tradición inglesa existen muchos textos que nos remiten a libros con planos dimensionales distintos al nuestro —intertextualidad— y creemos que en este caso existe un guiño a la novela corta *Planilandia. Una novela de muchas dimensiones* (1884), del escritor inglés Edwin A. Abbott, quien a partir de la exposición de los conceptos geométricos crea una sátira muy eficaz y punzante del mundo jerárquico de la Inglaterra victoriana que es trasladada al universo plano de los planilandeses, siempre acosados por los espaciolandeses, en un juego de focalizaciones y puntos de vista geométricos.

⁸ “Mistificación, término que se define como “abuso de la credulidad ajena”, revela en toda su dimensión el ejercicio decadente del credo estetizante, que no se limita a proclamar la libertad del arte frente a lo bueno y lo verdadero, sino que busca la comprensión estética —en este preciso sentido— de cualquier cuestión dada” (Iglesias 19).

En la última parte del manuscrito, c) *La escritura negra*, la narración se vuelve delirante y llena de evocaciones a espacios alucinados, a sucesos retorcidos. Se oscurece poco a poco la visión, así como también los conceptos estéticos de Aurelio, para acabar asumiendo la imagen que La Gran Esfera le ha otorgado: la de un sátiro; ser que comparte dos naturalezas, la humana y la animal (la dualidad sumándose a la sistemática del doble), además de sus altas connotaciones sexuales. Después de la aceptación de su verdadero yo se desencadenan una serie de enumeraciones sin aparente sentido:

Maisie (o la mona blanca) me adoctrina: “Es precisa la porquería espiritual - es preciso el asco amoroso - Es precisa la metamorfosis - Es preciso el acto el asco el sátiro la mona la porquería [...] Metamorfosis - pantano - mi reloj estalla - selva amazónica - “un éxtasis que provoca dios” - el dios que provoca un sapo - (*aquí siguen garabatos incomprensibles*) “se hincha de anhelo” - “aparece el dios” - gran rey sapo - el discípulo vomita amor - la Gran sabiduría - Maisie - la esfera - pesadilla de amor - uñas del ilobate albino en la espalda del sátiro - las uñas - religión de sapos - vómito místico (45).

Existen también un par de intervenciones más del antólogo que aparecen escritas con cursivas y entre paréntesis, creemos que con el fin de enfatizar la hilaridad de este tipo de escritura: “(*De aquí en adelante, la caligrafía se vuelve tortuosa, irremediamente diabólica y en ocasiones resulta imposible descifrarla*)” (44) y “(*El manuscrito se interrumpe aquí*)” (46). Nuevamente diferentes planos narrativos en un juego especular a nivel de construcción o estructura de la novela: en el manuscrito, las dimensiones; en *El discípulo*, las historias. El tópico se cierra acertadamente, porque además de incompleto ahora queda en manos de los expertos que nos darán la clave para descifrarlo. Así, en el capítulo “IV. El Andrógino” volveremos al espacio de la metaliteratura cuando el reverendo Westcott, custodio del diario, ofrece al lector una explicación, una

alternativa para dilucidar el porqué de la búsqueda estética de Summers. Sus conjeturas se basarán en el canon decadentista, la escritura andrógina y la cosmología gnóstica:

Durante la época de Summers surge un movimiento aparentemente literario que en realidad fue esotérico: el decadentismo. Summers perteneció a él como habrá podido apreciar usted al leer *El sátiro* y las notas sobre poesía y mística. Para los decadentes, el andrógino encarnaba el ideal erótico y el ideal sobrehumano: más allá del hombre y de la mujer existe el “bello monstruo” que Nietzsche llamó el Superhombre y los decadentes llamaron el Andrógino [...] El Andrógino es un gran dios, sí pero un dios de las sombras. El dandismo de Mallarmé, androginia literaria, termina por conducirlo a blasfemar de la vida con el silencio y la esterilidad. Si el egoísmo se convierte en Absoluto, aprisiona el alma en una individualidad estéril, en lugar de conducirla a la Fusión Luminosa con el Gran Todo (49-50).

Oser Serón, por su parte, es un manuscrito de finales del siglo xx —no se especifica la fecha exacta de su redacción— escrito bajo premisas distintas. El manejo del tópico es menos tradicional, si no existiera la nota titulada “Preámbulo”, que firma el propio Fernando de León, no sabríamos que es un manuscrito encontrado sino una novela corta, en primera persona, que cuenta sus desencantos y aciertos en el mundo de la literatura. No es un diario, más bien pareciera estar concebido como una suerte de memoria dirigida a un lector hipotético al que se le increpa constantemente y quien de antemano se descalifica: “dado que tu entrometida presencia persevera y no te irás, te recomiendo permanezcas de pie cerca de una ventana por la que puedas arrojar esta lectura si te place” (11); o, “¿Aún estás ahí? Es una pregunta retórica: sé que sí. ¿No ves venir la dirección que tomará mi perorata?” (31); sólo añadir que el uso de ese “tú” despectivo no es frecuente en las obras de este tipo. Por otra parte, es significativo que en la novela encontremos sistemáticamente el tópico varias veces: el tío de De León encuentra el manuscrito de Serón; éste, uno de Juan Rulfo

olvidado en una silla; y una extraña mujer, el de Oser —cuya autoría luego se le adjudicará a Francisco Tario— en un hotel:

La escribí en Zitácuaro hacia fines de 1943 y sin firmarla, la olvidé en un cuarto de hotel. Muchos años después, en 1979, me la encontré publicada en la revista *El Cuento* y firmada por Francisco Peláez Vega, verdadero nombre de Francisco Tario. No sólo era un equívoco, sino uno que definitivamente no cometió Tario, pues para el año de su publicación, él ya había fallecido.

Nunca pude demostrar mi autoría. Por aquel entonces mandé una larga y contrariada carta al director de la revista Edmundo Valadés, que amablemente me respondió y me relató cómo “una extraña mujer de cabellos largos y lacios me entregó el envejecido manuscrito, diciendo que si lo publicaba haría justicia a un gran escritor, para luego marcharse abruptamente”. A mí no dejaba de resultarme enigmático por qué razón ella, al encontrar el texto, lo guardó tantos años y lo atribuyó sin dudar al autor de cabeza rapada (35-6).

La novela se construye, pues, a partir de una puesta en escena de varios manuscritos y sus consecuentes confusiones; es bajo esta estrategia por donde se filtra el juego metaliterario evidenciando una problemática a nivel escritural-creativo o de conceptos literarios:

Dirás que mi oficio de prestidigitador literario se logra básicamente con dos elementos: estilo e influencias. Que basta con abordar un estilo y tener las influencias necesarias para filtrar el texto en un mundo editorial que le dará pedigrí. Te equivocas. En realidad se trata de traicionar tales recursos. Para que un cuento logre ser atribuido a un autor es preciso traicionar notablemente el estilo de tal autor, pues solo así resultará verosímil (35).

La historia se margina, queda en un nivel secundario; aquí lo que importa es evidenciar la poética de un autor: “estas páginas o yo; sólo uno de los dos sobrevivirá para mañana. Es la ley, mi ley establecida desde que comencé esta rutina de quemar por la noche lo escrito en la mañana. Como sea, ellas o yo, tengo la sensación de que el fin se aproxima y no he logrado contar la parte importante” (59).

Ambos autores, más allá del tópico elegido y las variantes o apego al mismo, lo utilizan como excusa para acercarse al lector invocando un discurso de verosimilitud que se finca en un documento aparentemente extraído de un contexto real para validar sus posturas de orden literario. Como en su tiempo lo hiciera —con otras temáticas—, y sólo por mencionar algunos casos, Théophile Gautier con *La novela de una momia*, Jan Potocki con *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Umberto Eco con *El nombre de la rosa* y, por supuesto, el referente de todos ellos, Miguel de Cervantes con *El Quijote*.⁹ Sin embargo, en las novelas que analizamos resulta evidente que tanto desde finales del siglo xx como en el XXI

proliferan los casos en que se mezclan personajes inventados con personajes históricos, es decir, cuya existencia real ha quedado demostrada; el de las narraciones autorreferenciales o metaliterarias, escritores conocidos por cualquier lector (Borges, Kafka, Roberto Bolaño, Vila-Matas...) entran en contacto con personajes pertenecientes al mundo de la ficción, lo que provoca que el texto se mueva por un limbo que sirve de puente entre el nivel de la realidad y el nivel ficcional. Al fenómeno que acabamos de describir se suma la literaturización del yo autobiográfico que fue bautizada por el escritor francés Doubrovsky como *autoficción*; en ella se produce el tratamiento ficcional de un yo cuyos datos biográficos coinciden en un porcentaje elevado con los del propio (Lens 235).

⁹ Coincidimos con lo que dice Duce García en su texto “Segundo autor para segunda parte: sobre las voces narrativas y los autores ficticios en el Quijote de 1605” y se puede aplicar a textos como los aquí analizados en relación a los narradores y autores fingidos: “se trata de una vía hermenéutica llena de muchas lecturas y alternancias, en la que los estudiosos han originado diferentes fórmulas descriptivas que podemos enumerar aquí a modo de índice o registro: la polifonía de Bajtín, el diálogo inacabado de Guillén, la polietimología de Spitzer, el narrador infidente de Avalle-Arce, las construcciones en espiral de Segre, la subversión de la autoridad de Parr, la imagen especular de Dotras, el auteur-légion de Moner, el autoencaje de Martín Morán, la coherencia inexistente de López Navia, la metalepsis de Fine, etc. En principio, todas estas fórmulas y las explicaciones que las acompañan aluden a un espacio ambiguo y refractario, a unas técnicas narrativas que se acomplexan y se solapan en su desarrollo” (673).

III. LA ESCRITURA IMPOSTADA: A MANERA DE CONCLUSIONES

Los textos analizados comparten algunos recursos narrativos, así como también la elección del género como señalamos en las primeras páginas: la novela corta; asimismo ambos evidencian su relación con la literatura y el acto creativo, aunque sus autores pertenezcan a generaciones distintas y tengan estilos disímiles. Del mismo modo podemos observar que, a partir del juego especular, González intenta, por medio de sus principios estéticos, provocar de manera implícita un aprendizaje que permita al lector descifrar lo que se enuncia más allá de la historia: el discípulo es el espejo en el que se mira el lector para quien al fin y al cabo se escribe el manuscrito. Para Fernando de León, en cambio, lo literario se inserta solo y exclusivamente en los cuentos apócrifos mientras el resto de la historia enuncia mayoritariamente una serie de conceptos o reflexiones en torno a una poética personal sobre la literatura y su mundo.

González va diluyendo su presencia autoreferencial en Aurelio Summers y se vuelca en desarrollar una historia de horror sobrenatural para poner en práctica lo que ha enunciado en un principio como preceptos creadores. De León, en cambio, disminuye la presencia de los escritores apócrifos y va incrementando la figura de Serón, su personaje, para fortalecer la escritura-en-sayo como una forma híbrida de contar. Oser Serón quiere ser, quiere autoafirmarse para sumar partidarios; Aurelio Summers, en cambio, desea aleccionar, convertirse en un Mesías diletante y encontrar discípulos. Es a partir de esos discursos aprendidos o autoasumidos cultural y socialmente sobre lo literario que establecen su relación con la literatura y nos entregan su versión de ella.

De León y González intentan sumarse a la palabra en su abanico de “resonancias” —que “suena culturalmente” a esto o a aquello—, recurriendo a una fenomenología cultural, “pues depende de la cultura (vaga, difusa, incorporada) del sujeto” (168) la manera en que enunciamos algo, como lo ha señalado Roland

Barthes, y así “resonar” en un otro con el cual se establece una empatía discursiva o lectora. El semiólogo francés recurre al registro musical como analogía de lo literario para explicarse cómo ciertas palabras, que suman frases y después conceptos, se basan en la intuición fenomenológica como instrumento fundamental de conocimiento y poder decir “suena como” o “suena para mí” (168). Y como nos hemos permitido formular la metáfora de la escritura impostada, aquí la impostación “suena como” el deseo de escribir fascinado por fijar equilibradamente la voz narrativa propia aun bajo la influencia de otras voces creadoras — polifonía de intertextos— que permita acceder a “lo fundamental de la escritura”. ¿Y qué es esto? El juego de la ficción en la ficción donde los desdoblamientos, la autoreferencialidad o lo metaliterario permiten identificarme como lector, autor, narrador o personajes —sin distinciones o superioridades en apariencia— y recorrer intransitivamente, es decir, sin una escritura necesariamente directa, los parajes de la literatura dentro de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBOTT, EDWIN A, *Planilandia: Una novela de muchas dimensiones*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1999.
- ALBERCA, MANUEL, “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 50, (2012), pp. 3-24.
- BARTHES, ROLAND, *La preparación de la novela*, México, Siglo XXI, 2005.
- DUCE GARCÍA, JESÚS, “Segundo autor para segunda parte: sobre las voces narrativas y los autores ficticios en el *Quijote* de 1605”, *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, ed., Burgos-La Rioja, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 671-688.

- EUDAVE, CECILIA, “Hacia una poética sobre la novela breve”, *En breve: la novela corta en México*, Anadeli Becomo y Cecilia Eudave, ed., México, Universidad de Guadalajara, 2014, pp. 337-342.
- GARCÍA GUAL, CARLOS, “Trucos de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado”, *Apología de la novela histórica*, Barcelona, Península, 2002, pp. 29-56.
- GENETTE, GÉRARD, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.
- GONZÁLEZ, EMILIANO, *Casa de horror y de magia*, México, Joaquín Mortiz, 1989.
- _____, *Ensayos*, México, FCE, 2010.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, JOSÉ MANUEL, *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*, Berna-Berlín, Peter Lang, 2009.
- HERRERO CECILIA, JUAN, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Monografías de Cédille 2*, (2011), pp. 15-48.
- IGLESIAS, CLAUDIO, pról., y selec., *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007.
- LENS SAN MARTÍN, CARLOS, “La metaficción como ruptura del pacto ficcional”, *Boletín Hispánico Helvético. Historia, Teoría(s), Prácticas Culturales 17-18* (primavera-otoño 2011), pp. 225-239.
- LEÓN, FERNANDO DE, *Oser Serón*, México, Cuadrivio-CONACULTA, 2015.
- MOLINER, MARÍA, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 2007.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, España, Universidad de Valladolid, 2010.
- TORRES, VICENTE FRANCISCO, “Nota introductoria”, *Emiliano González, Material de Lectura*. México, UNAM, 2010.

OSCILACIONES DE LA MEMORIA: *EL UMBRAL. TRAVEL AND ADVENTURES* DE ANA GARCÍA BERGUA Y *DOBLE FILO* DE MÓNICA LAVÍN

TERESA GARCÍA DÍAZ
Universidad Veracruzana

DIÁLOGOS POSIBLES

En el acercamiento a dos escritoras mexicanas contemporáneas tan distintas como Ana García Bergua (1960) y Mónica Lavín (1955),¹ elijo como punto de partida para un posible diálogo entre sus poéticas los recursos con los que cada una construye las oscilaciones de la memoria y un entorno de magia en la trama de sus novelas: *El umbral. Travel and Adventures* (1993), de García Bergua, y *Doble filo* (2014), de Lavín.

Antes de iniciar el análisis sobre el corpus, considero pertinente remitirme a las acertadas líneas de Piglia sobre la *nouvelle*, que ayudan a contextualizar, genéricamente, mi propuesta de lectura: “enigma, secreto, misterio, suspenso y sorpresa son formas de conocimiento que condicionan el desarrollo de las historias, quién sabe qué, qué es lo que cada uno de ellos va sabiendo” (192).

¹ La solicitud de comparar *El Umbral. Travel and Adventures*, de García Bergua, y *Doble filo*, de Lavín, resultó un reto interesante de literatura comparada porque, mediante la memoria y lo mágico, me permitió crear vínculos a primera vista inconciliables entre el plano fantástico y el realista.

El conocimiento o la ignorancia de ciertos hechos para los personajes, la voz narrativa o el lector en diferentes momentos de *El umbral*, tienen consecuencias tanto en el relato como en la recepción del mismo. Una situación similar se da en *Doble filo*, aunque con otros matices y otras técnicas narrativas. Para ir descubriendo los aparentes misterios en las dos tramas es fundamental atender a la construcción de las voces: “a veces el narrador sabe lo que sabe el lector, pero no sabe lo que saben los personajes, a veces un personaje sabe algo que otro no sabe, y sobre eso se construyen las redes y relaciones que conforman las intrigas” (192).

Siguiendo la reflexión de Piglia, debe subrayarse el hecho de que, aunque desde la primera línea de la novela se destaca la presencia del protagonista, quien narra es su sobrino, que aún no nace, lo cual abre otras alternativas en la historia y en el discurso de García Bergua. Ese personaje narrará la historia que a su vez le fue relatada previamente por Natalia, la hermana del protagonista. La mediación de dos subjetividades, la de la madre y la del sobrino narrador, le otorgan otras posibilidades a lo narrado. En Lavín la voz narrativa asignada a la “bruja” permite que se conozcan los hechos en el momento que suceden, referidos por un narrador personaje que está participando de la trama, a la cual habría que sumarle la información de los diálogos de Antonia con la “bruja” y los recuerdos de la narradora.

Ahora bien, en *El umbral* la aceptación de un destino desconocido, pero quizá profundamente deseado, enmarca la trama principal coloreada por la magia, la telepatía y las oscilaciones de la memoria; los espacios vacíos y las indeterminaciones surgen justo en los momentos en que éstas se hacen presentes. De una línea a otra de la novela, los saltos entre realidad y fantasía tienen dos efectos: en el interior del texto desencadenan las acciones y las percepciones de los personajes y propician los posibles desenlaces, y en el exterior mantienen el interés de los lectores hasta las últimas páginas.

Asimismo, en la novela de Lavín, la necesidad de huir o de hacer desaparecer los recuerdos para sanar una relación amorosa concluida por medio de ciertas ceremonias “mágicas” que se sustentan en actos cotidianos concretos, contrasta en la novela de García Bergua con la necesidad del padre del protagonista y abuelo del narrador de aferrarse a los recuerdos de la mujer amada. Por ello, también en Bergua, coincide con los deseos de la madre de Julius, de borrar de la mente y el corazón de Don Juan la presencia de la única mujer que él amó, y que sabe que no es ella, para poder alcanzar un acercamiento amoroso con su marido. Así, esos recursos permiten unir en sus diferencias y similitudes los rasgos aludidos en torno a la magia y a la memoria. De este modo se contrastan dos tramas del todo ajenas y dos planos narrativos distintos, el real y el fantástico, recuperados mediante un par de narradores tan diversos en las dos artes poéticas.²

EL DESTINO, LAS CEREMONIAS Y LA MAGIA

*Una fuerte imaginación genera
el acontecimiento.*

AVICENA

*El alma que no tiene un objetivo establecido
se pierde. Porque, como suele decirse, estar
en todas partes es no estar en lugar alguno.*

SÉNECA

² Los vínculos principales que unen temáticamente a las dos autoras son los conceptos de “memoria” u “olvido”, y la “magia” como alternativa a las situaciones que la realidad les presenta a los personajes; al respecto, Claudio Guillén en *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada* escribe: “Entiendo por tema una parte de las experiencias o creencias humanas que en determinado momento histórico cierto escritor convierte en cauce efectivo de su obra y, por ende, en componente del repertorio temático-formal que hace posible y que propicia la escritura literaria de sus sucesores” (53). El caso de las dos autoras de las que me ocupo iría más allá, pues no creo que una creadora trascienda a la otra, ni que suceda a la otra, sino que percibo algunos temas en sus novelas, que al contrastarse u oponerse amplían e intensifican constructivamente la visión de esos asuntos y acrecientan las posibilidades narrativas de ambas y de cada una por separado.

Julius, protagonista de la novela de García Bergua, un niño raro o excéntrico, está en la búsqueda de algo que desconoce pero sabe que le está predestinado; busca y sigue señales que le permitan encontrar rutas y significados para lograr acceder a ese destino que ignora y anhela al mismo tiempo: “había comenzado a crecer en el alma de Julius como un tumor maligno la conciencia de que algo en su vida era secreto y marginal” (García Bergua 15). Una combinación de miedo y atracción hacia ese destino desconocido absorbe a Julius toda su infancia.

Y así, de alguna manera, logra encontrar el sentido de su ser y hacer en el mundo. El pequeño lector desde sus primeros años tiene conciencia de ser el “elegido” y poseer un destino del cual no puede sustraerse, que lo limita para vivir una vida real; entonces ignora los sacrificios y riesgos inimaginables, el dolor y sufrimiento que le serán exigidos; el narrador lo enuncia explícitamente: “si Don Juan, Natividad o la misma Abuela se hubieran dado cuenta de la carga que soportaba ese pobre niño de tan pocos años, hubieran llorado de piedad, como los padres de los santos” (16).

El niño muy tempranamente confía en su intuición y guía su hacer por las señales que cree ver; asimismo, permite que los guardianes y mensajeros incidan sustancialmente en su vida e inicia el periplo que trasciende su vida y la de algunos personajes de su entorno, sobre todo de su hermana Natividad: “Julius vio por la ventana a un hombre alto, vestido de negro, que le sonrió después de hacerle un gesto con la mano, una especie de reverencia, para acto seguido esfumarse, en un acto de magia admirable” (18). A ese hombre que aparece en su primera visión a los doce años lo reencontrará reproducido en un grabado de la portada de un libro de la Biblioteca Central. En el momento que lo ve se apagan las luces y entonces el niño tendrá que pernoctar abrazado al libro toda la noche en la biblioteca, vigilado por las estatuas de animales que por más de cuatro siglos han custodiado el acervo. En esa noche se sugiere el trágico desenlace de la novela, aunque

nadie lo sepa, pues esa amalgama entre magia, libros y realidad es la esencia de la trama. Los libros desarrollan las capacidades de Julius y la biblioteca es el sitio esencial de la historia y el lugar que contiene los ejemplares donde aparecen impresos tanto el hombre de negro como Julius. Lo que no sucede en la trama de la novela acontece en las obras de esa biblioteca, a las cuales el lector no tiene acceso.

Como escribe Montaigne: “es verosímil que el principal crédito que se concede a visiones, encantamientos y demás hechos extraordinarios proceda del poder de la imaginación, que actúa sobre todo en las almas del vulgo, más blandas. Su creencia ha sido embargada con tanta fuerza que piensan ver lo que no ven” (112). Así que el lector, ante las vivencias de Julius, puede preguntarse si está dentro de un cuento inserto en la misma novela, si es la imaginación de Julius o si realmente se alternan el relato de la realidad y el relato fantástico en los distintos párrafos de la novela.

En esa noche se unen diferentes planos: el de los libros, el de la magia, el de los mitos de los animales y el de los Ángeles negros, para contener y determinar la vida del protagonista. A los diecisiete años Julius tendrá el primer encuentro con un Ángel negro, que le dejará una pluma como muestra de su presencia; cabe subrayar que estaba afiebrado por unos tés de yerbas que lo hacían dormir y que le suministraba Trinidad, uno de los mensajeros:

Aquello parecía estar sucediendo en la realidad [...] su presencia penetraba en la mente de Julius [...] sintió, como en el vértigo, el miedo y el deseo de lanzarse hacia aquel cuerpo aterrador y terminar de una vez por todas [...] El Ángel se montó sobre él y apriisionó sus piernas con las garras [...] y las dos voces formaban una especie de armonía misteriosa y fúnebre que se prolongó durante horas y horas [...] el nombre impronunciable del Ángel Azrael [...] Julius quedó exhausto y durmió durante horas, invadido por una paz súbita y profunda (García Bergua 43).

La pluma del Ángel de la muerte que queda como evidencia de esa presencia mágica, así como sus ejercicios de clarividencia y

telepatía, serán los puntos de unión entre realidad y fantasía en la vida de los hermanos. A pesar de los peligros y el dolor que conlleva ese plano fantástico que le está destinado y al cual arrastrará en un tiempo futuro a su hermana Natividad, esas virtualidades de vivir en otros mundos le permiten a Julius escapar del “pesado esfuerzo del realismo” (36). A los diecisiete años, Julius ve un Ángel que tenía “aterciopeladas y aterradoras alas negras” (36).

En la novela de Lavín, la bruja “había intentado ser un san Jorge. El dragón sólo parecía haberse adormecido, pues lanzaba sus lengüetas iridiscentes. Los destiempos. Tardarse demasiado es otra forma de la espera. El dragón puede quemarnos. Yo no lo preveía” (99). Dos estereotipos con significados explícitos: el Ángel negro de la muerte y san Jorge a caballo como vencedor de un dragón, con las alusiones al fuego de la pasión; ese fuego que ambas tratan de apagar en su interior es el enlace con los mundos mágicos.

Los intentos de Julius para disfrutar y desenvolverse en el mundo real no le son del todo satisfactorios. Su imaginación o su percepción de sucesos fuera de la realidad lo domina y lo absorbe, pues como escribe Montaigne respecto de la imaginación: “sudamos con abundancia, temblamos, palidecemos y nos ruborizamos por las sacudidas de nuestras figuraciones, y, tumbados en la cama, sentimos el cuerpo agitado por su impulso, a veces hasta la expiración” (110). Julius vive obsesionado buscando señales y caminos para su misión; una cobra que toca en su ventana y se convierte en hombrecillo le dice: “muchas personas dependen de ti [...] ¿No ves que tú evitarás el caos, la destrucción, el eterno dolor de una parte del género humano?” (75). Esa recurrencia para marcar lo trascendente de su destino provoca la aceptación del triste desenlace del personaje.

Su destino desafortunadamente sólo sucederá en los terrenos de lo fantástico y en el papel del libro que su sobrino narrador puede tener en las manos e ilustra con su fotografía. El lector puede testificar todos los avatares, aprendizajes y aventuras que vivirá el protagonista para lograr esa simbiosis entre vida y libro y entre magia y realidad,

pero el lector no conocerá sus experiencias en ese mundo fantástico porque no tendrá acceso en la narración.

Todos los sucesos que cierran la novela son una característica genérica que anota Piglia: “retomando la diferencia entre el cuento y la *nouvelle*, digamos que esa diferencia tendría que ver con el lugar del final, porque el final, en el caso de la *nouvelle*, no coincide, como en el cuento, con el final mismo de la historia, sino que está puesto en otro lado” (204). Es exactamente lo que sucede con la vida “fantástica” de Julius, que el lector deberá visualizar mediante los pocos datos con los que concluye la novela y con su propio imaginario, como se verá más adelante.

El personaje se conforma sobre todo con las percepciones que tiene de una realidad alterna y con el proceso de dilucidar señales u órdenes para actuar en consecuencia; puede ser delirio o imaginación, ya que no es un sujeto que se desenvuelva en el plano de la realidad de una familia, una escuela y un pueblo. Aquí cabe recordar que “una de las características centrales de este género es su ambigüedad extrema: nunca terminamos de estar seguros de si la historia que pensamos que se ha contado es la que verdaderamente se ha contado” (Piglia 204). Y más aún si estamos en el plano de lo fantástico y en los terrenos de la magia, como sucede en esta novela.

Por otra parte, Antonia, protagonista de la obra de Lavín, en visible oposición a los personajes de Bergua, quiere desandar lo andado. Ella necesita desaparecer las huellas y cicatrices del camino recorrido con una expareja y recuperarse de la pérdida del hombre amado, ayudándose de las habilidades de “la bruja”. Para Pagés: “un episodio traumático es un muro infranqueable, interrumpe el tiempo brusca e inesperadamente, establece la frontera entre un antes y un después” (13). Aquí se da un proceso extraño en el que la mujer que cura crea la necesidad de la presencia de su paciente y de la realización de las “ceremonias” que realizan en conjunto para el olvido y sanación de Antonia. La paciente lleva dos años tratando de dejar atrás la presencia de un hombre en su vida y, como no ha logrado recuperar su paz ni olvidarlo, toma la decisión de buscar la magia.

En Lavín, el lector está frente a una bruja terrenal que, en el proceso de curación de un mal de amores de una mujer que acude a ella, utilizará el tratamiento para trabajar con ella misma una serie de experiencias traumáticas y dolorosas; viven un proceso dual de curación del desamor: “soy una bruja del alma y mis métodos son empíricos, absurdos, desorbitados, y los que acuden a mí cuentan que funcionan” (81). Paradójicamente, aunque ella se dedica a sanar almas, realizará actos que implican los mecanismos de la percepción como método curativo, tomando el cuerpo como herramienta:

El cuerpo no tiene un lugar: él es el lugar, hace el lugar, todo el lugar. El cuerpo es la voz que habla, la mano que escribe. Es el aire en los pulmones, la lengua en la boca, los músculos del brazo, los nervios, la circulación de la sangre y sobre todo es precisamente el lugar, el lugar donde todo esto sucede, de donde la palabra sale y se dirige a los otros, se envía con todas las particularidades de tensión, de pulsación, de fuerza y debilidad, con las entonaciones, con las profundidades de la garganta y las armonías de la cabeza (Lardone y Manjón).

La corporeidad de las ceremonias de “magia” es evidente; para la bruja, en ese proceso mágico-corporal “curar el alma era hacer magia” (Lavín 29), quizá porque, como ella misma expresa, “ciertas emociones sólo pueden ahuyentarse con arremetidas físicas” (86). Necesariamente cuerpo y alma — o espíritu — están vinculados; los hechos afectan la piel y la interioridad del personaje, como escribe Montaigne: “todo esto puede atribuirse al estrecho lazo entre espíritu y cuerpo, que se transmiten mutuamente sus fortunas” (121).

Algunas de las ceremonias consisten en besar un pan recién horneado para olvidar los besos recibidos; ser atada con una cuerda y sentir cómo la sueltan, para olvidar las excursiones a las montañas con Esteban; encerrarla en el clóset y exponerla frente al sol para que entienda que ahora puede “apreciar la luz y despreciar la oscuridad” y disfrutar el lugar en que está ahora en su vida

(34); hacerse pasar por otra, disfrazada con una peluca roja, dejarse lavar con leche el pelo rojo falso y verterle a ella la leche, para apagar su pasión; hacerla masticar una ensalada de zanahorias ralladas, duraznos, gajos de naranjas y chabacanos para masticar y eliminar el odio. En los días siguientes ella continuará comiendo por sí sola alimentos color naranja para seguir masticando el odio, al grado de colorar su piel de naranja, hasta que la detiene la bruja: “no se puede masticar el odio eternamente”, etcétera.

Mediante el proceso paralelo, “paciente” y “bruja” dejarán atrás relaciones amorosas, olvidando lo vivido y cicatrizando las heridas causadas por la falta de respuesta amorosa. El amado de la bruja la abandona después de que ella sufre un aborto y la pérdida de esta pareja le duele más que la de su bebé. Existen otras situaciones dolorosas, por ejemplo, cuando la bruja llama al trabajo a su amado, se entera de que está de viaje de bodas sin que ella supiera que iba a casarse; y su madre, al igual que Antonia en medio del tratamiento, tiene marcas en la muñeca de haber intentado suicidarse —aunque las dos lo nieguen—. Por ello, al realizar las “ceremonias”, ambas de manera simultánea, sanearán sus corazones y sacarán de su memoria a los amantes que dejaron de formar parte de sus vidas tiempo atrás.

OSCILACIONES DE LA MEMORIA

Las cenizas del pasado pesan lo mismo en todas las manos.

MAURICE DRUON

El olvido requiere una buena memoria.

ANDRÉS NEUMAN

Para bien o para mal, en la vida y en la literatura, como escribe Ricoeur: “no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar

que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ella” (23). Los esfuerzos o deseos de atesorar, por una parte, o la necesidad de desaparecer esos recuerdos, por otra, es una preocupación recurrente de muchos de los personajes de los textos analizados.

Recordar y olvidar parecieran ser una especie de *Leitmotiv* en las dos novelas: Julius necesita olvidar la vida real, las jovencitas que le gustan y la vida familiar, para dejarse ir hacia su destino; su padre necesita recordar a la única mujer que ha amado para vitalizar su vida tan gris; la madre necesita que el esposo olvide a la mujer amada para lograr que la ame a ella; Natividad necesita recordar a Julius y su vida en familia para dejar de ser usada como mensajera y poder regresar a su país; el sobrino necesita recordar todo lo narrado por la madre para poder narrar; Antonia necesita recordar para olvidar los momentos vividos con Esteban, para conseguir sanar sus heridas de amor; y la bruja requiere olvidar sus heridas internas para abrirse a la vida y al amor. Así, las oscilaciones de la memoria son esenciales para el desarrollo de las dos tramas.

El discurso está ligado a los recuerdos. La elaboración discursiva de las evocaciones del pasado de los personajes de las dos tramas detonará las historias individuales y colectivas, además de los finales de cada uno de ellos. Para poder olvidar se debe recordar, pues como escribe Ricoeur: “¿cómo *hablar* del olvido si no es bajo el signo del recuerdo del olvido, tal como lo avalan y autorizan el retorno y el reconocimiento de la cosa olvidada” (51). Su vida interior se conforma por la suma de decisiones tomadas, de sensaciones y sentimientos experimentados, tanto negativos como positivos; la suma de lo vivido, en la piel y en el alma, a través de los años, conforma quien se es en el presente.³ Por ello

³ Por eso surge, como escribe Bergson: “el antiguo problema de las relaciones entre el alma y el cuerpo, este problema aparece rápidamente como ciñéndose en torno a la cuestión de la memoria, e incluso más específicamente de la memoria de las palabras: sin ninguna duda, de allí deberá salir la luz capaz de iluminar los lados más oscuros del problema” (31). Alma y piel, discurso y memoria, perfilan a los personajes y los enfrentan a sus realidades internas.

en Lavín eran tan importantes las conversaciones entre Antonia y la “bruja”, pues permitían recuperar los sucesos del pasado para poder eliminarlos de la vida presente: “la estaba haciendo pasar por un purgatorio de recuerdos. Yo misma era piedra de sacrificio del método que había elegido para que ella olvidara” (113). Si no se tiene claridad de lo que se quiere o se necesita olvidar, no hay manera de lograrlo, por ello en el proceso terapéutico ambas van recuperando con las memorias los dolores vivos para intentar sanarlos. Y en García Bergua, los recuerdos y olvidos de los personajes inciden en sus destinos finales.

Por otra parte, en *El umbral* Don Juan, padre de Julius, atesora como lo más valioso de su vida los recuerdos del amor y la intensa pasión vivida con Zumbaina en sus años juveniles. La necesidad de ella y el deseo de volver a disfrutar los goces de la piel en los brazos de la única mujer que amó vivirán en él mientras tenga vida, aunque la esposa luche permanentemente por borrar esa presencia de su mente y de su corazón: “el pasado se le presentaba casi siempre [...] como una caja de Pandora a la que había que esconder en un rincón oscuro y perdedizo, de modo que la tentación de abrirla fuera totalmente avasallada por la imposibilidad de recordar dónde había quedado” (29). Sus esfuerzos son inútiles, pues de esa batalla siempre saldrá derrotada, lo que explica su impotencia, argumentando para sí misma que Don Juan había sido embrujado por esa mujer.

En esos intentos de recuperación de la experiencia vivida, en el momento de su muerte, Don Juan consigue lo que describe Ricoeur: “para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar. Quizás, sólo el hombre es capaz de un esfuerzo de este tipo” (45). En sus últimas horas de vida, Don Juan acudirá al encuentro de una prostituta negra, en cuyos brazos, en una amalgama entre delirio, sueños y recuerdos, morirá; pensando que se está entregando física y amorosamente a Zumbaina, su amor de juventud, se irá feliz sin ser consciente de

que está muriendo. Fenece en el momento de su mayor placer vital, que había anhelado por décadas; tendrá una muerte muy dulce y plena, de la que su hijo será testigo.⁴

Natalia anda sin rumbo desde que llegó a París, viviendo desencuentros amorosos de distintos tipos, y olvida el encargo de Julius: entregar la pluma del Ángel negro a M. Lamine. Sin embargo, al enterarse de la muerte del padre, en esa inestabilidad emocional en que se encuentra, decide realizar la petición porque recuerda las palabras de su hermano: “en este encargo yo te brindo una aventura” (83). Así, empieza a ser mensajera de los elegidos: “sentía un gran cariño por su labor de inteligencia y fe verdadera en la gran misión que los Elegidos realizaban en el mundo” (101) y a ser controlada por ellos: “no podía hacer nada más que meterse a olvidar —a olvidar más—” (101). En ese proceso logran que olvide su pasado para poder manipularla. Julius, consciente de ese alejamiento, organiza un “pandemónium” para recuperar a su hermana; usa el cuerpo del novio de la madre como transmisor, provocando su muerte, aunque logra el objetivo de que Nati lo recuerde y decida regresar a él. Cuando ella regrese vivirán ambos algunos de los momentos más felices de su vida: “nunca —pensó Julius— había estado tan despreocupado, tan feliz, y nunca —pensaba Nati— había encontrado a alguien tan maravilloso como Julius, tan imaginativo, tan deliciosamente sarcástico y brillante” (118).

En Lavín, la bruja debía lograr que Antonia recordara a detalle lo vivido con el hombre amado.⁵ Así, en los diálogos que mantenían para recuperar los momentos vividos y en esos ejercicios corporales ellas recuperaban a las mujeres que fueron cuando amaban, dejando atrás a los hombres que las lastimaron. Al recuperar el odio

⁴ Paradójicamente, la madre, que toda la vida había repudiado la durabilidad del amor juvenil del padre, en su vejez, ya viuda, se reencuentra con un enamorado de la juventud y mantiene un idilio con él, a pesar del disgusto de Julius.

⁵ Para poder olvidar mediante las distintas ceremonias, “la anamnesis realiza su trabajo a contracorriente del río Leteo. Se busca lo que uno teme haber olvidado provisionalmente o para siempre” (Ricoeur 47).

vivido en sus rupturas, limpian sus almas de malos sentimientos, quizá porque, como escribe Lavín: “el odio no existe hasta que se revela. Pero para que se revele como una posibilidad de nuestras emociones es porque está allí latente” (86). Y por ello, “el ejercicio de olvidar recordando tarde o temprano iba a tocar esa zona, la oscura, la que nos ennegrece ante el objeto del amor que queremos recuperar” (86).

En García Bergua, Julius utiliza el cuerpo del anciano y le provoca la muerte debido a los ejercicios telepáticos con su hermana, porque necesariamente hay prioridades: el personaje necesita salvar a su hermana y decide sacrificar a un hombre que nunca quiso cerca de su madre.⁶ Para san Agustín, los recuerdos “se precipitan en el umbral de la memoria; se presentan aisladamente, o en racimos, según complejas relaciones que dependen de los temas o circunstancias, o en secuencias más o menos favorables para su configuración en el relato” (Ricoeur 42). Y es gracias a los ejercicios telepáticos y mágicos que Julius, fundamentado en una extensa bibliografía que en diferentes momentos le hacen llegar los mensajeros, salva a su hermana. Después de tener todo olvidado, los recuerdos familiares y los momentos compartidos con Julius la inundan y la desbordan, empujándola a volar de regreso a su país. Después de sentirse culpable por esa muerte, Julius logra resarcirse y será muy feliz junto con Nati en ese hermoso reencuentro que logran vivir los dos hermanos. Desafortunadamente, esa felicidad dura poco porque “su vida había sido lo suficientemente confusa y marginal como para haber concebido jamás esperanzas en cuanto a la vejez o al futuro” (99). Y si a ello se le suma que el personaje

⁶ Con ese ejercicio mágico, Julius comete un asesinato, actuando mediante esa acción no sólo contra sí mismo sino sacrificando a una persona para recuperar a su hermana. Sucede lo que describe Montaigne: “cosa distinta es que a veces la imaginación actúe no sólo en contra del propio cuerpo, sino en contra de cuerpos ajenos” (121); y es lo que él hace: “recordaba su rostro transparentando el alma de su hermana, mirándolo como ella con una suerte de inocencia casi infantil” (García Bergua 109).

crea que “Dios lleva mucho tiempo enfadado conmigo” (106), su panorama es triste.

Después de todo, resulta que él no tiene asideros vitales que lo detengan ante el sacrificio que realizará en ese sitio tan trascendente en su vida: “esta Biblioteca refleja al mundo y en ella, como en el mundo, suceden cosas sorprendentes”(95). Por ello, es comprensible que después de esos momentos tan plenos con su hermana, Julius se ofrezca en sacrificio como un cordero, entregando su vida a otros designios: “se dio cuenta de que su presentimiento estaba por cumplirse y que había ganado su propia muerte” (122). Las estatuas de la biblioteca toman vida, el Ángel de la muerte aparece y en esa biblioteca “conforme ascendía, se iba convirtiendo en niño” (122).

Julius desaparece quizá porque “no tenía sentido pedir más tiempo en el suplicio de cargar con una existencia marcada, que a lo mejor nunca le había pertenecido” (122). Gustoso, va al encuentro con la muerte terrenal, porque nunca vivió su vida como propia y acepta dignamente su sacrificio. El lector ignora los recovecos del corazón y los músculos del alma de Julius, por eso es difícil entender las acciones que lo llevan a su destino: “el obrar, en particular, posee sus nodos y sus vientres, sus rupturas y sus impulsos; el actuar es musculoso” (Ricoeur 55). Ni Nati ni el lector entenderán esa breve vida tan sufrida y sacrificada. No es muy luminoso el final de la novela, salvo porque Julius adquirirá vida en los libros que resguarda esa biblioteca. El inmenso amor que tuvo por los libros le da otras texturas a ese trágico final. Como se desconoce qué pasa después de su muerte, queda el final abierto para el imaginario de cada lector.

En fuerte contraste, en la novela de Lavín, para las dos mujeres, una vez que han vivido un tiempo de duelo y de sacrificio, “el recuerdo no se refiere sólo al tiempo: exige, también, un tiempo de duelo” (Ricoeur 102). Las dos mujeres recuerdan, viven su duelo, se recuperan a ellas mismas y se sienten listas para la vida

y para el amor. Mediante su encuentro y sus ceremonias, ambas limpian su interior de dolores añejos. En ese “doble filo” que desde el título alude al hecho de que el tratamiento tiene dos vertientes o dos caras: ambas se cortan, cicatrizan y sanan las heridas provocadas por esa ambivalencia de la pasión amorosa: placer y dolor.

Por todo lo anterior considero que las dos novelas tratadas, como escribe Piglia en sus reflexiones sobre la novela corta, son “pequeñas *nouvelles* que tienen, sin embargo, una densidad mucho mayor que su propia dimensión física” (197). Me refiero a ello en un doble sentido: por lo que contienen y sobre todo porque los desenlaces de ambas quedan abiertos, pues lo que sucede con los protagonistas no se narra. Así, el lector tiene que leer lo no dicho e imaginar vidas más satisfactorias y plenas para los personajes tanto en la realidad en Lavín como en el plano mágico en Bergua, a partir de las condiciones en que se encuentran los protagonistas en las últimas páginas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, HENRI, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006.
- GARCÍA BERGUA, ANA, *El umbral. Travels and Adventures*, México, Era, 1993.
- LARDONE, MARIANA Y MANJÓN ADHEMAR, “El cuerpo es la voz que habla”, *El Deber*, Web, 15 oct 2017. <<http://www.eldeber.com.bo/brujula/Jean-Luc-Nancy-El-cuerpo-es-la-voz-que-habla-20170113-0077.html>>.
- LAVÍN, MÓNICA, *Doble filo*, México, Lumen, 2014.
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Los ensayos*, Barcelona, Acantilado, 2007.
- PAGÉS, ANNA, *Sobre el olvido*, Barcelona, Herder, 2012.
- PIGLIA, RICARDO, “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, Eduardo Becerra, ed., *El arquero inmóvil. Nuevas poéti-*

cas sobre el cuento, Madrid, Páginas de Espuma, 2006,
pp. 187-205.

RICOEUR, PAUL, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires,
FCE, 2010.

UNA APROXIMACIÓN A LA NOVELA CORTA
FRONTERIZA: *CÓBRASELO CARO* DE ÉLMER MENDOZA
Y *MEZQUITE ROAD* DE GABRIEL TRUJILLO

RAQUEL VELASCO
Universidad Veracruzana

DOS NOVELAS CORTAS DEL NORTE DE MÉXICO

Más allá de su composición y los deslindes geográficos, cualquier frontera representa la convergencia de contenidos y el tránsito ininterrumpido de ideas que fluyen de un lugar a otro, renovando continuamente la identidad de territorios generalmente híbridos por la elasticidad de sus márgenes. Algo similar ocurre con la novela corta. Sostenida en límites difusos, su trayecto intermedio entre las estrategias del cuento y la novela provoca también el desplazamiento de espejos, abstracciones y mitologías de distintos orígenes.

Quizá por ello la ambigüedad que caracteriza al andamiaje interno de la novela corta sea el prefacio idóneo para ofrecer miradas abiertas a las problemáticas que han venido definiendo a la frontera norte de México; un espacio especialmente conflictivo, en el cual obras como *Mezquite Road* (1995), de Gabriel Trujillo Muñoz y *Cóbraselo caro* (2008), de Élmer Mendoza, se introducen para indagar sobre los motivos centrales en la constitución de identidades bifurcadas por las exigencias del entorno geográfico.

Gabriel Trujillo Muñoz (Mexicali, 1958) ha dedicado una parte significativa de su amplia producción literaria para —desde la subversión de los géneros a los que acude: narrativa, poesía o ensayo— abordar en el entorno fronterizo los rasgos de una cultura alterna. De esta manera, mediante la experimentación formal, el escritor bajacaliforniano parece evocar una realidad donde las deliberadas rupturas semánticas de sus relatos encuentran sentido en las posibilidades de representación que ofrece la novela corta; así, la puesta en escena de las ambigüedades implantadas en la conformación de una franja definida por la convergencia compositiva de aspectos medulares para los dos países en contacto, revela que el pulso de ese límite responde a ritmos confrontados.

Desde sus primeras incursiones literarias, Trujillo Muñoz ha descrito cuidadosamente el panorama de la frontera norte que colinda con centros urbanos como San Diego o Los Ángeles y retratado —además— los recelos existentes incluso entre ciudades como Tijuana y Mexicali, que en el funcionamiento de su cotidianidad muestran diferencias notables; específicamente, respecto a las estrategias para enfrentar el margen divisorio entre México y Estados Unidos, así como los conflictos que la frontera concentra en tanto espacio contenedor de culturas adyacentes, contemporáneas y de otro tiempo,¹ y dada también la flexible condición de estos lugares definidos por el trasiego de personas.

Otro ángulo de la narrativa de frontera puede apreciarse en la obra de Élmer Mendoza (Culiacán, 1949). Congruente con la hegemonía de los modos nortños, Sinaloa —como ciudad literaria— impacta en la narrativa de esta región por el sistema social, económico, histórico, político y cultural impuesto por otro tipo de tránsito: el del mercado de las drogas; perspectiva recurrente en la obra de Mendoza, pues el narcotráfico como elemento indi-

¹ Por ejemplo, rastros de la cultura oriental. Es notoria en la obra de Gabriel Trujillo la referencia a la supremacía de la comida china frente a la gastronomía mexicana en la región bajacaliforniana, aunque en la actualidad la presencia oriental en este territorio ha disminuido significativamente, pese a la relevancia que en otra época ejerció en el establecimiento de algunos contenidos.

sociable en el día a día del habitante del norte de México ofrece aspectos adicionales para la comprensión de la frontera.

Autor de varias novelas y cuentos policiacos, Mendoza actualiza, en la mayoría de ellos, la indeterminación entre la legalidad y la corrupción, la justicia y la impunidad, la libertad del individuo y las razones de ese otro, quien con pistola en mano, modifica la ley y reorganiza su funcionamiento, según los intereses del capo en el poder.

Así, Mendoza actúa como intérprete de los sonidos e imágenes que se van acumulando en los decires de la gente, en las fragmentadas noticias proporcionadas por la prensa, en los vacíos de sentido frente a la muerte azarosa; por ello, el escritor sinaloense parece apropiarse de las tramas que han vuelto populares los narcocorridos,² al recoger aquellas historias donde hombres puestos en el límite de su propio destino retan su suerte en el afán de alcanzar lo anhelado al precio que sea.

En este sentido, la producción literaria de Trujillo y Mendoza también exhibe que la frontera nunca es una. Humberto Félix Berumen señala que, en tanto marco cultural,

la frontera se parece más a una beligerante arena de pelea que a una mezcla homogénea y uniforme. Por eso hay que reconocer en ella la heterogeneidad de los elementos que participan, la coexistencia de múltiples expresiones culturales de distinto origen, la pluralidad de experiencias que ahí se concentran. Algunas de las cuales, por cierto, corresponden a las manifestaciones culturales originadas históricamente en los espacios fronterizos y que no se localizan fuera de ellos (24).

² Dice María Luisa de la Garza: “Si se comparan los corridos del pasado con los de hoy, no parece —pese a lo que se dice— que los corridos del narcotráfico —tan en boga— muestren que la función de este género haya cambiado; más bien nos indican los cambios que ha experimentado nuestra sociedad, entre los cuales hay que considerar las condiciones de posibilidad de que individuos de sectores antes excluidos del foro público ahora, por las facilidades que brinda la tecnología (y porque las industrias culturales se han percatado de la conveniencia de reconocer que no hay única escala de prestigio social), puedan tomar la palabra y, a su manera, hacerla escuchar” (6-7).

En la representación literaria de la frontera, Félix Berumen reúne dos consideraciones que es importante retomar. Primero, define a la literatura de esta región como aquella que ha sido producida por escritores nacidos o radicados en algún punto de la colindancia entre México y Estados Unidos, aunque sus temas no compartan los elementos que normalmente resaltan en la zona; de ahí que, en segundo término, el investigador enfatice que la literatura fronteriza responde a una organización más de índole formal, pues la suma de obras que se congregan bajo esta denominación muestra una importante experimentación en los recursos textuales y en los géneros literarios.

Quizá fue este vanguardismo formal la causa principal de que, a mediados de los años noventa, narrativas como las de Gabriel Trujillo y Élmer Mendoza colmaran la oferta editorial de México, cuando un diverso grupo de escritores centró sus expectativas en agotar las posibilidades de interpretación que ofrecen las problemáticas de la frontera.

Trujillo y Mendoza fueron de los primeros escritores en ficcionalizar el emergente peso del narcotráfico en el funcionamiento de las estructuras sociales y en la modificación de los códigos de ética en las comunidades sometidas a la tiranía del trasiego de drogas, al crear obras con una fuerte tendencia al género policial, en las que resalta la influencia del narcotráfico en el ámbito social y sus imaginarios colectivos, así como la ineficacia del Estado frente al poder de ese bandido que actúa como jefe supremo de la plaza, admirado y temido entre muchos por su habilidad para volver incuestionable su voluntad.

Este contexto es claro en *Mezquite Road*, donde reaparece uno de los protagonistas favoritos de la narrativa de Trujillo: Miguel Ángel Morgado,³ sobre el cual Juan Carlos Ramírez-Pimienta apunta:

³ Morgado es el personaje serial de la saga detectivesca de las novelas cortas *Mezquite Road* (1995), *Tijuana City Blues* (1999), “Puesta en escena”, “Loverboy”, y “Laguna salada”, las cuales el escritor mexicalense reunió primero en el volumen *El festín de los cuervos: la saga fronteriza de Miguel Ángel Morgado, cinco novelas cortas* (2002) y, posteriormente, bajo el título de *Mexicali City Blues* en 2006.

La pasión de Trujillo por el personaje Morgado se nota aún más con la lectura lúdica que puede elaborar un lector, a partir del conocimiento de la obra de ese autor, en el libro, *Mitos y leyendas de Mexicali*, en el que aparecen, en la tercera sección, “Leyendas urbanas y rumores públicos”, varios textos firmados por Miguel Ángel Morgado, y algunos otros por este personaje ficticio y otros nombres. Evidentemente, parece un guiño lúdico, un juego establecido entre el autor y sus posibles lectores, aquellos que conocen el estilo, los temas e intereses. Esto es notable en el texto “Los conejillos de india de la NASA” que, firmado por Miguel Ángel Morgado, posee todo el estilo del cuento de ciencia ficción, como aquellas historias contadas por Trujillo. Además también vienen varias que se relacionan con fantasmas, y por supuesto dentro de éstas las que tienen que ver con asuntos criminales [...] En esas “Leyendas” y “Rumores”, Morgado es un alter ego de Trujillo.

La línea en la que Morgado actúa como punto de unión de todas las novelas no hace a un lado la efectividad particular de cada una. Éstas gozan de cualidades propias, aunque asumen la construcción que exige la novela policiaca, aquella que posee una lógica narrativa con cierta dosis de unidad verosímil en la que el lector es partícipe. En dos de las cinco obras, *Mezquite Road* y *Loverboy*, es más notable el tipo de narrativa policial de enigma, es decir, el crimen, la pesquisa, el interrogatorio y la revelación de la verdad (69).

Morgado observa Mexicali y estudia los paradigmas de su ciudad con dedicada obsesión. Ese juego de dobles, al que se refiere Ramírez-Pimienta, desata otro tipo de duplicación en *Mezquite Road*, pues la trama da la pauta para que reaparezca este detective serial en un nuevo relato de urdimbre policiaca, ahora encaminado al desentrañamiento del asesinato de un jugador, quien — pese a ser yerno de un reconocido cacique de Mexicali — fue liquidado tras no pagar la deuda obtenida en un apostadero clandestino.

Este pretexto detectivesco obliga al protagonista de Trujillo a viajar a su lugar de origen, luego de haber vivido muchos años en la Ciudad de México, con la finalidad de encontrar las pistas para descifrar los cabos sueltos del crimen, el cual pudo haber sido cometido por cualquiera de los personajes presentados en el relato

o —incluso— como consecuencia del azar colateral proveniente de la violencia generalizada en los territorios fronterizos.

No obstante, el enigma de esta novela corta se refuerza con la vaguedad suscitada en torno al sitio de reunión, donde probablemente sucedió el asesinato: un casino “itinerante o selectivo, pues sólo entran los que han pasado una cierta prueba o que comparten un mismo secreto, lo que los obliga a mantener la boca cerrada. ¿Qué secreto puede ser? Esa es la pregunta” (Trujillo 34).

Dada esta clave de lectura, los intentos de Morgado por revelar el misterio descrito y los intereses vinculados con la muerte de Heriberto González propician el develamiento, como es común en las obras policiales en su vertiente negra, de los contradictorios manejos en la procuración del estado de derecho en los márgenes de colindancia entre México y Estados Unidos, donde —como puede apreciarse a lo largo del relato— se ha ido instalando silenciosamente una ley más rotunda que las dictadas por la constitucionalidad de ambos países: el régimen impuesto por el narcotráfico, mediante un acuerdo bilateral y subterráneo de complicidad y violencia.

Es importante destacar que esta forma de acercamiento literario al crimen y su resolución es heredera de la tradición anglófona. La novela negra, popularizada por escritores norteamericanos como Raymond Chandler y Dashiell Hammett es el claro antecedente en la irrupción de este tipo de escritura, que toca de cerca la materialidad de la corrupción de los gobiernos y el maquillaje contextual del que hace uso la política.

Los autores mencionados exhibieron —desde el punto de vista de un detective depresivo y de cómoda convicción moral— los bajos fondos de Estados Unidos y las mentiras que sobre esta nación se han publicitado interna y exteriormente. En este sentido, proporcionaron un lenguaje peculiar a las historias que pretendían delatar la fragilidad de la justicia impoluta difundida mediáticamente por los sistemas de gobierno y describir —en contraparte— de qué manera valores como los del sueño ameri-

cano están sustentados en la explotación del otro, cuyo trasfondo ligado a la gran depresión económica de 1929, ha permitido distorsionar el flujo migratorio de personas, mercancías y drogas.

Estos asuntos relacionados con el tratamiento de la novela negra norteamericana han sido trasladados por Gabriel Trujillo a la anécdota de *Mezquite Road*. Más aún, Miguel Morgado, pese a pretender caminar del lado de la ley en su práctica como defensor de los derechos humanos, ha tenido oportunidad de comprobar que incluso éstos “no se defienden solo con decretos y discursos” (Trujillo 47). Así, desencantado y solitario, este detective empírico resume una triste visión del norte de México al señalar que “la frontera, en términos históricos, le debe su desarrollo a la prostitución, el contrabando de productos manufacturados y el tráfico de opio [...] deberíamos levantarle un monumento a la Prostituta Desconocida, símbolo de la grandeza bajacaliforniana” (61).

Tal subversión de valores está presente también en el incremento de la violencia, dado su vínculo con el narcotráfico, un fenómeno que además — como va confirmando Morgado — se ha convertido en la guarida de otros crímenes, pues el poder corruptor del dinero proveniente de esta actividad compra el silencio y cancela investigaciones policiales.

De esta manera, el incremento del suspenso en *Mezquite Road* se entrelaza con las pesquisas e interpretaciones de Miguel Ángel Morgado, quien durante su recorrido por el espacio fronterizo al que alguna vez perteneció, observa con incertidumbre la fisura en esta región entre lo lícito y lo ilegal en la práctica policial, los vericuetos internos en los acuerdos para el trasiego de estupefacientes, así como las negociaciones ocultas entre narcotraficantes, el gobierno mexicano e integrantes de la DEA.

En este ámbito temático, también la narrativa de Élmer Mendoza ha destacado. Los nexos de corrupción entre los distintos estratos de la sociedad, el asesinato como medio para acceder o sostener el poder, la colusión administrativa para alterar las escenas de un crimen, además de la construcción de visiones panópticas de al-

gunos acontecimientos históricos y la poderosa penetración social del narcotráfico en la política, conforman el telón de fondo de la mayor parte de la narrativa del escritor sinaloense.⁴

No obstante el peso del narcotráfico en el transcurso de la vida cotidiana en estados de la República como Sinaloa —integrado a la franja fronteriza no por su colindancia con Estados Unidos, sino debido a su trascendencia en la región como espacio productor de drogas—, *Cóbraselo caro* se centra en otro apremio de frontera: la migración. De hecho, esta obra es una excepción en la producción literaria de Mendoza. Se trata de su única novela corta y de una historia donde el tema del narcotráfico es relevado por un problema de identidad.

Nicolás Pureco, un hombre de “pensamiento corto, sin olor ni sabor [al que] le acomodaba la ligereza” (Mendoza 11), da vida al relato de *Cóbraselo caro*, que inicia con un enigma cercano a la duda ontológica: “si la velocidad de la luz es de 300 mil kilómetros por segundo, ¿cuál es la de la oscuridad?” (11). Desde esta reflexión que encuentra eco en la necesidad de dar una explicación científica de lo que todavía escapa a la ecuación precisa, el protagonista emprende una búsqueda peculiar desde el reconocimiento del otro que somos o del doble que encarnamos en nuestra memoria selectiva.

En esta novela corta, la literatura funciona como resguardo de los recuerdos esenciales y como elemento detonador de un relato que retoma los símbolos arraigados en la construcción de *Pedro Páramo* (1955), para fundar sobre sus cimientos una comprensión de la identidad, sustentada en la conexión sagrada del hombre con su origen.

La anécdota de *Cóbraselo caro* comienza cuando Nicolás Pureco recibe la visita de sus padres muertos, en una secuencia

⁴ El narcotráfico como tema literario ha sido abordado por Mendoza en varias novelas de factura policial, donde tiene un personaje reiterativo: Edgar “el Zurdo” Mendieta, el detective culichi que protagoniza *Balas de plata* (2008), *La prueba del ácido* (2010), *Nombre de perro* (2012) y *Besar al detective* (2016).

que —en principio— alude más a los fantasmas de la tradición literaria anglosajona que a la de los aparecidos en México. Nick, como nombra su esposa a este personaje, vive en Chicago desde pequeño.⁵ Creció en Estados Unidos. Ha sido norteamericano en cada faceta de su cotidianidad, pues su persona conjuga el lugar común de los *dreamers* llevados a edad temprana por sus padres a una tierra aparentemente llena de oportunidades, pero que reclama el olvido del ser para sustituir con quimeras el día a día.

Para escenificar el regreso de los padres muertos de Nicolás Pureco como vértice de la transformación del personaje, Mendoza pareciera haberse inspirado en el recurso empleado por el británico Charles Dickens en su novela corta *A Christmas Carol* (1843) y la visita de los fantasmas que durante tres noches continuas llegan al dormitorio de Ebenezer Scrooge para conducirlo por una travesía donde la revisión de su pasado, presente y futuro pone a este personaje en contacto con su humanidad perdida como consecuencia de la avaricia.

En un ejercicio paralelo, afín con la estética romántica que fusiona el suspenso con la aparición de elementos de orden so-

⁵ En Chicago, lugar donde vive Nicolás Pureco, la situación no es tan distinta a la que se presenta en Mexicali. La zona hispana de la ciudad norteamericana exhibe los prejuicios resaltados por la esposa del protagonista de *Cóbraselo caro*, pues constituye al interior de Estados Unidos otro tipo de frontera, al albergar a una amplia comunidad mexicana que, como ocurrió en el este de Los Ángeles, California, ha establecido una pequeña patria, fundada en una identidad sincrética, donde puede observarse un proceso similar al que tuvo lugar después de la Conquista y el choque cultural que provocó. En este sentido, dice Laura Velasco: “La naturaleza de los vínculos sociales y culturales entre las comunidades de origen y las comunidades migrantes en los lugares de llegada, puede ser observada en la participación de los migrantes en las festividades cívico-religiosas y en la elección de autoridades locales en México. Esos vínculos se han institucionalizado [...] A mi parecer, estos mecanismos de reconstitución identitaria no son tan distintos de los que Carmagnani (1991) observa en el siglo XVI durante la relocalización de comunidades indígenas durante la Colonia y que funcionan para reconstituir el espacio social de la comunidad, a través del ‘traslado’ de símbolos fundamentales de los territorios originales (la campana de la iglesia, el santo patrono), así como otros mecanismos de apropiación territorial que implicaba procesos de agencia social de las comunidades a través de la elección de autoridades y control de los nuevos territorios. Lo que sí es importante es que estos mecanismos aparecen en un escenario donde la comunidad se dispersa geográficamente más allá de las fronteras nacionales” (110-1).

brenatural para intensificar el efecto de lo inexplicable, en *Cóbraselo caro* la vuelta de los padres lleva al protagonista a un examen inconsciente de su existencia, desde la ventana que abren algunas de las sombras que comienzan a apoderarse de su hogar.

Así, se instala un relato cuya oscilación se mueve en los límites de distintas fronteras: entre Estados Unidos y México, la vida y la muerte, la memoria y el olvido. Como ocurre en *Mezquite Road*, donde la oralidad muestra el sincretismo lingüístico que tiene lugar entre el inglés y el español en la frontera, *Cóbraselo caro* es una narración que desde sus primeras páginas se sostiene en una concatenación de voces, cuya heteroglosia condensa las contradicciones de un hombre, el cual ante la eminente pérdida de sus recuerdos, afianza su identidad en los restos de lo que ha permanecido en él, por encima de los engaños del olvido. A su vez, la particular forma de enunciación narrativa de esta novela corta concentra la exigencia puesta en el protagonista por recordar la naturaleza que lo constituye y por honrar su origen:

Llegó tu hora, Nahual, expresó su madre con voz clara, bromeando, Si no te molesta te queremos en el panteón del pueblo, ¿Qué pueblo?, Con tus abuelos, tíos y primos, su padre dejó caer el brazo sobre los hombros de su compañera levantando un polvillo sensual. Aquí fue donde los recordó completamente, accionó el apagador pero continuaron en penumbras, vislumbró sus rostros resecos, él de negro, ella de blanco, elegantes, ajados, pero cariñosos. [...] ¿Para qué quieres luz?, Para verlos mejor, Estamos igual, ¿verdad, tú?, He visto tanto estos días que dudé, La luna es suficiente, Nahual. Fijó la vista, reconoció sentirse sosegado, habituado; claro, tenía años lidiando con las sombras, ¿dónde los había enterrado? Infelices que no encontraban su lugar [...] ¿Significa que voy a morir?, ¿Morir, qué palabra es ésa, tú? Significa lo que significa [...] Es tu hora y ya, y no estás para poner condiciones, el padre no había sido tan estricto como se oyó en ese momento, Te toca, Nahual, y no te dilates que no hemos venido de paseo, la madre siempre es la madre. El camino es un enredijo pero con nosotros de guías llegarás en lo que debes llegar ¿verdad, tú?, Esperen, buscó sus pantuflas,

Por favor, transpiraba emocionado, Antes quisiera que... [...] El aire movió la cortina (Mendoza 12-13).

Como puede apreciarse, la imbricación de voces narrativas otorga densidad a este relato en el que la recuperación de un concentrado ambiente gótico da pauta al diálogo permanente e intercalado que también tiene lugar entre las tradiciones literarias que se conectan en *Cóbrase lo caro* para —desde ángulos que podrían parecer disímiles— afrontar la influencia de Juan Rulfo en la conformación tanto de lo que se ha identificado como mexicano al interior de su obra como de los paradigmas que concreta la figura de Pedro Páramo, un cacique no muy distinto al que aparece en *Mezquite Road*.

Por otro lado, la manera como su madre llama a Nicolás, Nahuatl, invoca la constitución de Pureco como doble de algo más. La sola alusión del sobrenombre detona la incertidumbre que conlleva el significado de la palabra, la cual proviene del verbo nahua *nahualtia* y es metáfora de “rebozo, disfraz o engaño que disimula a la vez que muestra, que muestra pero muestra disimulando” (Lizcano 158). Se trata de otro enigma que la narración deja en pausa, para desarrollarlo hacia el final, cuando se establece una fusión entre Pedro Páramo y el protagonista que busca las piedras en las que aquél se convirtió, como si fueran la mortaja que habrá de cubrirlo en su tránsito a la muerte; un revestimiento mexicano en el que funda los atributos de su identidad perdida.

Nicolás Pureco está casado con Lili, una rubia norteamericana que asume el amor desde la óptica del interés basado en la bonanza económica y la fama, aunque sean efímeras. Nick le ha proporcionado este bienestar luego de haber obtenido, además de un capital decoroso con sus negocios, un glorioso pasado local como jugador universitario de fútbol americano.

La interacción de esta pareja se convierte en el mecanismo por el cual Mendoza puede contrastar las diferencias más evidentes en el modo de comprender el destino de la existencia, según la

cultura original. Así también, la irrupción de un ambiente de extrañeza en la anécdota y la consecuente transformación de Nicolás Pureco se relatan desde el asombro de la correspondencia que cruza Lili con Margulis, amigo al que ella confiesa sus anhelos, temores, frustraciones y rituales de una vida determinada por los hitos de la sociedad contemporánea, como son la preocupación excesiva por el cuidado del cuerpo mediante alimentación orgánica, el advenimiento global de la yoga como ejercicio, el efecto de las píldoras en el control de la conciencia, la angustia ante el cambio climático, la negativa a tener hijos porque atentan contra el modelo de belleza dictado por la moda, la importancia de la popularidad laboral y económica por encima de la felicidad; es decir, el paso a paso de una cotidianidad moldeada por la publicidad y que lleva a la confusión cualquier sentimiento libre de las etiquetas impuestas por el cause mediático.

Este contraste en la manera de habitar el mundo entre mexicanos y estadounidenses, tan marcado en *Cóbraselo caro*, también se observa en *Mezquite Road*, obra que recuerda la reflexión de Octavio Paz, expresada en *El laberinto de la soledad*, cuando estuvo realizando una estancia en la frontera californiana:

La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, “pocho”, cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día —¿en la Conquista o en la Independencia?— fue desprendido. Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por reestablecer los lazos que nos unían a la creación.

Nada más alejado de este sentimiento que la soledad del norteamericano. En ese país el hombre no se siente arrancado del centro de la creación ni suspendido entre fuerzas enemigas. El mundo ha sido construido por él y está hecho a su imagen: es su espejo. Pero ya no se reconoce en esos objetos inhumanos, ni tampoco en sus semejantes. Como el mago inexperto, sus creaciones ya no le

obedecen. Está solo entre sus obras, perdido en un “páramo de espejos”, como dice José Gorostiza (18-9).

Miguel Morgado, como Nicolás Pureco, ha estado lejos de su hogar mucho tiempo. La Ciudad de México lo ha provisto de una forma de exilio voluntario a este habitante del norte del país y quizá por ello guarda en su conciencia la sensación de ser un extranjero en su tierra de origen.

Desde esta percepción, el protagonista de Trujillo contrasta los rasgos de identidad de Mexicali —que antes le parecían propios— con una mirada foránea de las rutinas de la ciudad, las cuales, tras muchos años de ausencia, en un primer encuentro se le presentan como parte de las radicalizaciones a las que obliga la integración del individuo al espacio fronterizo:

El billar, aunque estaba mal iluminado, se hallaba repleto de jugadores con gafas para el sol. Morgado no pudo resistir hacer un comentario al respecto.

—Se me olvida que aquí todos usan lentes oscuros. En la capital, usarlos es señal de que eres un tipo de cuidado, el guarura de algún político.

—Aquí es distinto —le respondió Atanasio, mientras se iba abriendo hacia la parte trasera del billar—. La gente los lleva puestos de día y de noche, dentro y fuera de las casas. Sólo los políticos no los utilizan.

—¿Y eso?

—Creen que sus electores deben verles los ojos. Es una forma de parecer honesto y con buenas intenciones.

—Sí. Algo así.

—Es una estupidez. Los peores políticos son los más carismáticos, los más caritas. Creen que con sólo guiñarte el ojo ya te convencieron (Trujillo 37).

Esta oposición desde un elemento anodino como es la utilización o no de lentes de sol y las connotaciones alrededor de la misma respecto a la honestidad y la mentira, resalta la aparición de otro tipo de división: la del norte y la capital de México, lo cual per-

mite a Trujillo abordar simultáneamente las diferencias de usos y costumbres entre las distintas regiones del país.

Así también, la relación de covecindad con Estados Unidos, según observa el protagonista de *Mezquite Road*, vuelve extremos los modos de hacer y decir en la frontera. En este contexto, la migra —como aparato segregador protegido en los movimientos de tránsito entre un país y otro— aprovecha el cerco limítrofe para emprender su lucha en contra de “la contaminación e impurezas latinas, a un país tan bonito, limpiecito y democrático como el suyo” (Trujillo 18).

En este sentido, la preocupación de Gabriel Trujillo por exhibir cómo la frontera norte se ha convertido en un espacio de pruebas para los experimentos norteamericanos liga la trama principal con una secundaria, donde un viejo y excéntrico empresario le cuenta al protagonista de *Mezquite Road* sobre el fraude comercial detrás de los sistemas de aire acondicionado. Mediante este encuentro, Morgado delata —casi al llegar al final del relato, como si fuera una coda narrativa que vuelve a enfatizar la tensión y los quiebres en las percepciones bilaterales— la ignominia norteamericana que hace posible la implementación de pruebas científicas en territorio mexicano, entre habitantes que tras convertirse en conejillos de indias cambiaron por alergias y cánceres el calor asfixiante de ese desierto definido por Trujillo “como una reverberación sombría que iba posesionándose del mundo, un resplandor rojizo que lo mismo abarca el cielo que la tierra” (9).

La recuperación de la imagen del desierto hace que este pasaje de *Mezquite Road*, que linda con la ciencia ficción —una de las pasiones literarias de Gabriel Trujillo—, se concrete en la construcción poética de una noción de frontera, donde los espejismos del pasado exigen a los protagonistas de las novelas cortas que me ocupan, un ajuste de cuentas con su memoria perdida. Por ejemplo, a Miguel Morgado:

El tema de Mexicali lo remitía, automáticamente, a ciertas imágenes: su infancia, la tumba de su madre, los desvaríos de su padre, la

frontera y su alambrada. Y con ellas surgió el desapego, los vínculos olvidados, el distanciamiento. Su vida no giraba alrededor de aquella lejana tierra del norte, de aquel desierto, de aquel horizonte en llamas. Pero las raíces no estaban del todo cortadas. Su propia reacción ante el hecho de que alguien creyera que Mexicali era una ciudad gringa lo exasperaba, le hacía comprender que viejas emociones volverían a la superficie en cuanto llegara a la ciudad donde nació. ¿A qué regreso?, se dijo (Trujillo 14).

Como puede apreciarse, la corporalización de visiones provenientes de recuerdos a veces irreconocibles es una de las constantes estéticas en la tipificación de la frontera como espacio narrativo, pues con base en éstas “los mitos se reciclan. La frontera se transforma en el telón de fondo de un acontecimiento singular. Mexicali es, así, la confirmación de que la leyenda es una alucinación colectiva, un deseo cumplido sin que uno lo pida” (Ramírez-Pimienta 29).

De esta manera, en *Mezquite Road*, la convivencia con los fantasmas de otra época despliega un imaginario cuyo trasfondo está unido a los vuelcos que la memoria tiene reservados para quienes regresan a su lugar de origen, guiados por la nostalgia en un oscilante ir y venir entre el pasado y la ficción que hacemos en nuestra mente del mismo.

En cambio, en *Cóbraselo caro*, los fantasmas parecen salir de un libro que se convierte en ancla con este mundo para los padres muertos de Nicolás Pureco. Desde el más allá de la existencia, *Pedro Páramo* funciona como el objeto mágico que el protagonista recibe para iniciar la travesía de vuelta al territorio mexicano. Lo anterior impulsa un diálogo permanente entre estas dos novelas cortas, a partir de un ejercicio de reescritura donde —como si se estuviera creando sola la segunda parte de la obra de Rulfo— Mendoza recupera la irrupción en la vida de Pureco de distintos fantasmas cautivos en sus obsesiones que, trascendiendo el ámbito material, lo acompañan en su tránsito hacia la muerte. Esto genera un ambiente de ambigüedad en los niveles de la anéc-

dota, que más allá de la necesidad de Nicolás por rastrear y juntar las piedras en las que se descompuso el cuerpo del cacique, intensifican el efecto de su presencia, por la asimilación de su identidad con la del personaje ficcional que lo antecede. Un paralelismo narrativo que funciona como metáfora de la tradición que aparece inserta en nuestras maneras de comprender y habitar el mundo.

Por otro lado, tanto en *Mezquite Road* como en *Cóbraselo caro*, el racismo es un *leitmotiv* que pareciera ofrecer cierta explicación a la imposibilidad de los migrantes para olvidar sus orígenes. El racismo, como representación de la mirada condenatoria hacia el otro, enfatiza las diferencias nacionales desde la apariencia física, lo cual impide la incorporación total del extranjero a la fisonomía urbana de las ciudades y resalta la condición de exclusión social que prevalece en la mayoría de los escenarios, a pesar de que algunos consigan alcanzar algún éxito en la economía estadounidense, único criterio para conceder a quien viene de fuera la posibilidad de soñar ser parte del país por el que espera ser aceptado.

La percepción norteamericana mencionada en el párrafo anterior ha propiciado que el enaltecimiento de *la raza* como concepto se haya convertido en una trinchera protectora puesto que —como apunta Alejandro Grimson—, “si la identidad ‘se lleva en la sangre’ como marca indeleble ‘en el cuerpo’, si no cambia aunque cambien los espacios y las historias, si la frontera persigue a sus sujetos a través de sus diásporas, nos encontramos en la plenitud de otras formas naturales” (14).

CODA

El hilo que conduce al lector a través de *Cóbraselo caro* es el libro deshojado *Pedro Páramo*, que Pureco encuentra entre las cosas de sus padres. Así, la coincidencia con la novela de Rulfo

instaura una concordancia con imágenes y símbolos, cuya reorganización semántica deviene en una mitología mexicana que se nutre de los grandes temas nacionales, donde la preeminencia de lo humano permite encontrar similitudes y figuraciones regionales alrededor de los instintos del hombre y las preguntas aún sin respuesta que le permiten averiguar su lugar en el mundo, su conciencia sobre la vida y la concepción de la muerte. Lo mismo ocurre con las leyendas de Mexicali que constantemente rondan en la memoria del protagonista de *Mezquite Road*.

Juan Rulfo es una presencia literaria notoria entre los escritores del norte de México,⁶ y aunque no todos ellos logran ser congruentes con la propuesta narrativa del autor jalisciense, es cierto que los asuntos relacionados con la trascendencia del ser mexicano, plasmados en su obra, se han vuelto un medio de identificación de los motivos más relevantes en la construcción literaria de una identidad fronteriza.

Considero que Rulfo tiene esta medular presencia en la literatura de frontera por la contención de lo simbólico que ofrece su novela corta. Este género —al retomar situaciones sin enunciar explicaciones para aquello que podría parecer sobrenatural, al proponer una significación sólo traducible en el plano de la abstracción, al volver oscilatorios los puntos cardinales de lo narrado— propicia la apertura para una interpretación abierta, donde el mundo narrativo permanece intacto ante el paso del tiempo y las actualizaciones contextuales de su registro.

Paralelamente, la ambivalencia con la que asumen su entorno los protagonistas de *Mezquite Road* y *Cóbraselo caro*, sumergidos en las emociones que provoca el reconocimiento de sus identidades escindidas, a partir de la estructura que ofrece el género literario que alberga sus historias, consiguen revelar —además— la falta de simetría entre lo mexicano y lo estadounidense.

⁶ En 2005, respecto a los pormenores de este asunto, los escritores Rafael Lemus y Eduardo Antonio Parra protagonizaron una polémica interesante que puede leerse en los números de septiembre, octubre y noviembre de ese año, publicados en la revista *Letras Libres*.

De este modo, en ambas novelas cortas —dada la selección y combinación de sus elementos narrativos— resalta la doble enunciación que se va generando mediante la duplicación de una historia que en sí misma es el doble de otra ya contada. Es decir, a partir de la analogía que se establece entre *Pedro Páramo* y lo mexicano o entre las leyendas de Mexicali y lo mexicano, es posible retomar un trasfondo mítico como parte de ese lenguaje que escapa de un lugar restringido para recobrar su posibilidad de ser representación del propio mundo, desde una relación de reciprocidad.

En este sentido, el tránsito entre vida y muerte o entre ser y parecer, la vuelta al origen, la existencia puesta en vilo por efecto de la memoria, el regreso a una oralidad sincrética de la imagen con la proyección lingüística de un espacio específico, el peso de una violencia ancestral, así como la disposición de espejos simulados donde es posible apreciar los reflejos de distintos paradigmas sociales, son algunas de las cualidades de la obra de Rulfo, que han influido las páginas de *Mezquite Road*, *Cóbraselo caro* y otras novelas cortas escritas en la franja norte de México.

Dice Marcel Detienne que actualmente el acercamiento a la mitología tiene lugar de dos maneras. A veces como remanente, a veces como un todo. Mientras que en nuestras sociedades la mitología no es más que un discurso rudimentario, en el país de los orígenes cubre todo desde un primer idioma, del que es inseparable. Lo mismo ocurre con las obras escritas en esa línea divisoria donde los mitos toman la forma del paisaje cultural que los rodea.

Por ello, *Cóbraselo caro* y *Mezquite Road* funcionan como ejemplo del despliegue de las posibilidades enunciativas de la novela corta fronteriza, pues sus páginas condensan la apertura de un enigma vinculado con el sentido de la identidad; el suspenso arraigado a la violencia en todas sus facetas; la ambigüedad suscitada entre los fantasmas de otro tiempo o de personas, o en el retrato de dobles para la formulación simbólica de una historia; los ires y venires de la mimesis entre ficción y realidad; así

como la duplicación contextual y temática al interior de las obras, mediante la fusión de los remanentes de narrativas provenientes de la tradición literaria anglosajona con la mexicana. A partir de estas cualidades ficcionales, Élmer Mendoza y Gabriel Trujillo trazan una reescritura mitológica de lo nacional, como testimonio de la resistencia simbólica que se emprende en el norte de México.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DETIENNE, MARCEL, *L'invention de la mythologie*, París, Gallimard, 1981.
- FÉLIX BERUMEN, HUMBERTO, *La frontera en el centro*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, 2005.
- GARZA, MARÍA LUISA DE LA, *Pero me gusta lo bueno. Una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y narcotraficantes*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2008.
- GRIMSON, ALEJANDRO, "Disputa sobre las fronteras", *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*, Scott Michaelsen y David E. Johnson, ed., Barcelona, Gedisa, 2003:, pp. 13-24.
- LIZCANO, EMMÁNUEL, "Hablar por metáfora. La mentira verdadera o la verdad mentirosa de los imaginarios sociales", *Filosofía, hermenéutica y cultura. Homenaje a Andrés Ortiz-Osés*, Luis Garagalz, coord., Bilbao, Universidad de Deusto, 2011, pp. 147-165.
- MENDOZA, ÉLMER, *Cóbraselo caro*, México, Tusquets, 2005.
- MICHAELSEN, SCOTT Y DAVID E. JOHNSON. "Los secretos de la frontera. Una introducción", *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*, Scott Michaelsen y David E. Johnson, ed., Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 25-60.
- PAZ, OCTAVIO, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1973.

- RAMÍREZ-PIMIENTA, JUAN CARLOS y SALVADOR C. FERNÁNDEZ, comp.,
El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana,
México, Plaza y Valdés, 2005.
- TRUJILLO MUÑOZ, GABRIEL, *Mezquite Road*, México, Planeta, 1995.
- VELASCO ORTIZ, LAURA, “Identidad cultural y territorio: una reflexión en torno a las comunidades transnacionales entre México y Estados Unidos”, *Región y Sociedad IX*, 15 (1998), pp. 105-130.

EL ARTE DE NARRAR LA VITALIDAD Y EL DINAMISMO
DE LOS VESTIGIOS. ACERCA DE TRES NOVELAS
CORTAS DE YURI HERRERA

JUAN TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ
Universidad de Guadalajara

Trabajos del reino (2004) de Yuri Herrera (Hidalgo, México, 1970) es considerada una obra que revitaliza las largas tradiciones narrativas sobre las figuras autoritarias y los sobrevivientes del poder tiránico. Se ha visto en ella un tipo de narración construida en torno a geografías más o menos reconocibles y a figuras emblemáticas de los imaginarios sociales e históricos. Habría una línea que va, cuando menos, del caudillo revolucionario hasta el todopoderoso narcotraficante, pasando por el terrateniente Pedro Páramo: encarnaciones de poderes con escasos contrapesos, surgidos en el marco del sistema político formado tras la Revolución Mexicana. Desde otras lecturas, la novela es una reconfiguración de mitos y arquetipos que hunden sus raíces en la conflictiva historia del país, como si hubiera historias nacionales exentas de fracturas y dislocaciones.

Existen remanentes de una mirada exótica en algunas de esas lecturas; sin embargo, no es posible desligar por completo la obra de Yuri Herrera de ese horizonte de producción y recepción estética ni descalificar dichas interpretaciones. Sus siguientes novelas cortas, *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La*

transmigración de los cuerpos (2013),¹ evidencian, en efecto, la necesidad de continuar con la exploración de realidades sociales y simbólicas inmersas en una historicidad. Presentan un mundo en apariencia conocido, a la vez que revelan otros sentidos de éste: en las ficciones de Yuri Herrera la trama permite entrever el papel determinante de personajes, fuerzas, pactos y rupturas sólo en apariencia secundarios.² La posible objeción a ciertas interpretaciones no se debe, por lo tanto, a que carezcan en absoluto de sustento, sino a la forma de desplazar u obviar mediante lecturas temáticas, referenciales o marcadamente *pan-narrativas* (Cusset, citado por Perus 53) otros problemas que también se relacionan con tradiciones vivas y plenas de significaciones, como podrían ser el problema de la construcción literaria y del género de la *nouvelle*, entre otros.

Esta aproximación a tres novelas cortas de Yuri Herrera se enfocará en los problemas de representación y focalización (relacionados con la voz narrativa), así como en la relación que éstos guardan con el género *nouvelle*. Sobre este segundo aspecto, específicamente revisaremos el fenómeno que Judith Leibowitz describe como la tensión entre intensidad y expansión propia del género

¹ Todas las citas de este artículo se extraen de las primeras ediciones publicadas en la editorial Periférica, colección Largo Recorrido: *Trabajos del reino* (2010), *Señales que precederán al fin del mundo* (2010) y *La transmigración de los cuerpos* (2013).

² En este artículo retomaremos constantemente el término *ficción*, ya sea para nombrar los universos literarios proyectados por Yuri Herrera, o para hablar de creaciones artísticas aludidas dentro de las novelas cortas. Por lo tanto, cabe aclarar que nuestra idea de *ficción* se aleja por completo de las resonancias del *fiction* anglosajón “que suele remitir a una construcción *en y por* medio del lenguaje, sin consideración alguna sobre el carácter particular de dicha construcción” (Perus 32, cursivas en el original). Cuando en las siguientes páginas hablamos de *ficción* nos referimos a una noción de origen grecolatino, muchas veces reelaborada en los estudios de las artes en el mundo occidental. En específico, nos remitimos a una tradición aristotélica, en la cual “el valor de verdad de la forma adoptada por la *mimesis* proviene de la verosimilitud de la narración (épica) o la representación (teatral); vale decir, de su capacidad para reelaborar, potenciar y sacar a la luz mediante la *catarsis* los significados de comportamientos y vivencias comunes, junto con los valores implicados en ellas” (37, cursivas en el original). Desde esta perspectiva, *ficción* no es sinónimo de *irreal*, *mentira* o *engaño*, sino de construcción simbólica, soportada en formas materiales concretas e inmersas en una historicidad.

(16). Asimismo, retomaremos algunas propuestas de Ricardo Piglia acerca del secreto y el enigma como elementos constitutivos de este género.

Proponemos que, si la obra de Yuri Herrera constituye una interesante aportación a la literatura actual, no se debe únicamente a sus temáticas sobre la violencia o la migración en cuanto problemas particulares de México;³ por el contrario, su efectividad y la diversidad de lecturas posibles se desprenden de una forma narrativa caracterizada por su aparente sencillez. En las ficciones de Yuri Herrera las significaciones se multiplican y se desdoblan, laten con vitalidad la cultura popular y la letrada; aparecen diversos registros estilizados y enmarcados en narraciones que enfatizan el problema (concerniente a personajes y a narradores) del *conocimiento* de la realidad. Este último aspecto se relaciona con la necesidad de dotar de orden y sentido a la experiencia. Se trata, por tanto, del problema de cómo se figura literariamente el (re)conocimiento, la traducción y la interpretación de realidades y experiencias. Asimismo, sostenemos que los problemas arriba señalados se despliegan tanto en el nivel temático como en la configuración de los narradores.

Por otro lado, los universos ficcionales de Yuri Herrera parecen gravitar en torno a un componente *vestigial*. De esta manera, el reconocimiento, la traducción, la interpretación de realidades — así como el papel que adquiere la palabra en estos fenómenos — son factibles porque hay un elemento que persiste, un vestigio

³ Resulta significativo que el éxito de la obra de Herrera en el ámbito crítico, académico y literario no se traduzca en un fenómeno de grandes volúmenes de ventas. Este hecho, que podría atribuirse a problemas de distribución comunes en América Latina, debería alertarnos sobre cómo se engloban las novelas que aquí nos ocupan dentro de las llamadas “narrativas del narcotráfico”, o la “narconovela”; nociones problemáticas y nebulosas, que ocultan más de lo que explican y tienden a agrupar bajo un mismo denominador obras periodísticas, crónicas noveladas o cuentos. La obra de Herrera presenta un grado de complejidad que dificulta su lectura por parte de un gran segmento ávido de narraciones sobre el diario acontecer y acostumbrado a fórmulas más o menos estandarizadas (que no por ese hecho no pueden ser consideradas *literatura*).

generador de sentido. No se trata de un fenómeno equiparable en las tres novelas cortas, por el contrario, se despliega como un núcleo problemático con diversos matices. Estos elementos vestigiales se relacionan con la persistencia de una imagen que dota de sentido a la experiencia, en el caso de *Trabajos del reino*; en *Señales que precederán al fin del mundo* se vinculan, desde luego, con un imaginario prehispánico pero, de forma más general, con un componente arcaico que abarca tanto los lenguajes figurados como las presencias y figuras que deambulan por ese universo. En *La transmigración de los cuerpos*, los vestigios están representados por el rasgo atávico que rige las tensiones entre personajes y sus dinámicas.

Por lo tanto, hablamos de vestigios en cuanto elementos que persisten a través del tiempo y del espacio, ligados a la historia, pero *historia* entendida en diversos sentidos: la historia individual de Lobo; la historia de una comunidad y una nación, en el caso de Makina; y la historia familiar y personal en el caso del Alfaqueque y las familias Fonseca y Castro. De este modo, no se trata de ruinas inertes, sino de vestigios, de ausencias que reclaman su lugar en el mundo. Del mismo modo, los narradores, con sus formas de colocarse respecto al universo narrado y de colocar al lector respecto a ese universo, participan de la misma problemática de los vestigios. Por medio de su lenguaje se muestran contemporáneos del mundo narrado y a su vez parecen provenir de tiempos remotos. Ellos mismos son puentes entre mundos. A través de su lenguaje y sus referencias transitan (descubriendo sus conexiones) del cuento de hadas o la fábula al narcocorrido; de los orígenes de las lenguas romances a las mixturas en la lengua de los emigrados; del reino de Castilla al suburbio de la urbe latinoamericana. Acercan universos al lector, traducen experiencias, intentan hacer legible un mundo.

TRABAJOS DEL REINO: LA PERSISTENCIA DE LA IMAGEN
Y EL PROBLEMA DE LA COMPOSICIÓN

La primera novela de Yuri Herrera relata la historia de un cantante de corridos a quien sólo conocemos como Lobo. Su encuentro con el capo de la región, en una cantina destartalada de una ciudad mexicana en la frontera con Estados Unidos, significa un cambio definitivo en su miserable existencia. Lobo encuentra una nueva identidad en los dominios de aquel hombre al que “reconoce” como un rey. El Rey, como se le llama en el resto de la narración, reparte dones y sanciones entre sus cortesanos y súbditos; es el centro de un universo en el que el equilibrio se mantiene a sangre, fuego y pactos. En el Reino, Lobo pasa a ser el Artista o el Cantor. Por medio de sus composiciones dota de una narrativa los actos y motivaciones de aquellos seres turbios, marginales o atrapados en una doble vida. Del mismo modo, con ayuda de su acordeón y un cuadernillo donde garabatea sus estrofas, el Artista-Lobo descubre ángulos que nunca hubiera imaginado del Reino y de sí mismo. Narra un camino de descubrimiento y autodescubrimiento que parte de su habilidad para revelar y ocultar: revelar la verdad en la ficción, ocultar intenciones y sentimientos para sobrevivir.

Trabajos del reino es una novela sobre el narcotráfico, acerca del poder y la ambivalencia que éste adquiere en un contexto en el que la miseria y la injusticia son la regla. Pero es también una obra sobre los poderes de la ficción y el valor de una imagen: de su hechura y materialidad. Cuando, en el subtítulo de este apartado, hablamos de *imagen* y *composición*, nos referimos a una problemática que abarca varios planos. Primero, *composición* en el sentido de *conjunto de los componentes*, por ejemplo, de qué están hechos los personajes. Al mismo tiempo, la idea de *composición* se refiere al problema de cómo una imagen se integra dentro del mundo o en un orden determinado, es decir, se vincula al arte de agrupar las figuras y combinar los elementos necesarios para conseguir una obra lo más coherente o armoniosa posible. *Imagen* y

composición, por lo tanto, se retroalimentan y se resignifican. En otro plano, y mediante recursos que a veces se entrecruzan con aspectos de la historia, el narrador se inscribe en una problemática similar relativa a una imagen y a la forma en que dicha imagen se integra en la narración.

El encuentro entre Lobo y el capo se narra en las primeras líneas de la novela: “Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta” (9). El protagonista indaga en torno a una imagen, se cuestiona sobre su materialidad, y describe aquella figura como hecha “de hilos más finos”, conformada por una sangre distinta a la suya, “otra sangre”. Continúa el personaje en un esfuerzo hermenéutico:

Lobo estaba seguro de haber mirado antes la escena. En *algún lugar* estaba definido el respeto que el hombre y los suyos le inspiraban, la súbita sensación de importancia por encontrarse tan cerca de él. *Conocía* la manera de sentarse, la mirada alta, el brillo. Observó las joyas que le ceñían y entonces *supo*: era un Rey.

La única vez que Lobo fue al cine vio una película donde aparecía otro hombre así: fuerte, suntuoso, con poder sobre las cosas del mundo. Era un Rey, y a su alrededor todo cobraba *sentido*. Los hombres luchaban por él, las mujeres parían para él; él protegía y regalaba, y cada cual, en el reino, tenía por su gracia un lugar preciso (9-10, todas las cursivas son nuestras, a menos que se indique lo contrario).

En el proceso de reconocimiento, Lobo encuentra el vestigio que ilumina el presente (una semántica de la luminosidad, a propósito, persiste en la novela). El proceso va de lo indefinido a la certeza y cobra relevancia que sea una ficción, el cine, el elemento que proporciona un modelo para interpretar la realidad. La ficción, por lo tanto, anticipa su lugar central dentro de la *nouvelle*. Posteriormente, se narra un incidente entre otro cliente y el cantante de corridos. El primero se niega a pagarle al cantante la cantidad que requiere y, en cambio, le da unas cuantas monedas. Parece una situación usual y, al igual que ha pasado antes, el cantante tendría que aceptar el gaje del oficio. Interviene, entonces, el Rey:

—Págueme al Artista.

Lobo se volvió y descubrió que el Rey atenazaba con los ojos al briago. Lo dijo tranquilo. Era una orden sencilla, pero aquel no sabía parar.

—Cuál artista —dijo—, aquí nomás está este infeliz, y ya le pagué (11).

La visión del ebrio es una especie de contrapunto: por un lado, cuestiona la designación de “artista” que el capo concede, mantiene la imagen de Lobo como un infeliz de los muchos que deambulan por los tugurios. Por otra parte, cuestiona la imagen del Rey:

—A usted lo conozco. He oído lo que dicen.

—¿Ah sí? ¿Y qué dicen?

El briago se rió. Se rascó una mejilla con torpeza.

—No, si no hablo de sus negocios, eso todo el mundo lo sabe... Hablo de lo otro (11-2).

Lo “otro” se refiere al secreto. Recordemos que Ricardo Piglia, al indagar sobre las particularidades de género de la *nouvelle*, analiza las diferencias entre enigma, secreto y misterio, “tres formas en las que habitualmente se codifica la información en el interior de los cuentos” (187). El enigma implica la existencia de un elemento “que encierra un sentido que es necesario descifrar” (188); el misterio, por su parte, es un componente “que no tiene explicación”, o que no la tiene en un mundo regido por una lógica de causa y efecto. Por último, el secreto consiste en “un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe [...] algo que alguien tiene y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien” (190). En *Trabajos del reino* se trata de un sentido que en realidad circula ampliamente, casi como una leyenda urbana. Incluso el hombre que conoce al Rey por referencias indirectas, lo sabe y, sin embargo, el secreto resulta fundamental en la *nouvelle*. Se trata, en todo caso, de un secreto para Lobo y para el lector. El Rey evita que se nombre

abiertamente, pero no logra impedir la difusión del secreto que se ha esparcido más de lo que él quisiera.

Subrayemos el hecho de que el narrador siempre focaliza desde la mirada de Lobo. El recurso establece una cercanía entre ambas instancias, narrador y personaje. Se trata de lo que Luz Aurora Pimentel denomina “narración consonante” (105), y desde esta focalización, omite las modalizaciones discursivas que podrían introducir cualquier posible vacilación. No dice “creyó”, “pensaba”, “imaginaba”, “era como si...”; por el contrario, la estrategia figura una manera de percibir que oscila entre el descubrimiento y la iluminación, ya sea con connotaciones positivas o negativas.⁴ De esta manera, la realidad desplegada ante los ojos de Lobo resulta sorprendente a pesar de que tanto el personaje como el lector puedan anticipar o intuir que algo escapa a la percepción. Del mismo modo, la narración en tiempo pasado omite todo tipo de adjetivaciones sobre el Artista-Lobo, no formula explícitamente una valoración ni de él ni de la forma en la que descifra el mundo. El narrador se centra en el fascinante camino que un ser, con evidentes desventajas, recorre hasta llegar a conocer los mecanismos del Reino y la mascarada que lo cimienta.

El recurso arriba descrito se muestra con mayor claridad en la especie de monólogos interiores intercalados en la narración, mismos que refieren algunas reflexiones e iluminaciones del Artista. Dichos pasajes, que sin duda deberían ser abordados con

⁴ Señala Luz Aurora Pimentel: “En esta forma de focalización interna nos encontramos en la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes” (105). Y más adelante agrega: “en la narración en focalización interna fija y consonante llegamos a la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes. Porque no es que el narrador le ceda la palabra al personaje focal y así podamos acceder *directamente* a la perspectiva figural; no, es el narrador quien sigue narrando, y, sin embargo, la deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológica es la del personaje. Es aquí donde la distinción genettiana es capital: aquel que narra y el punto de vista que orienta la narración no son, necesariamente, los mismos” (106, cursivas en el original). En el caso de las obras que ahora revisamos, no resulta tan claro el hecho de que la perspectiva estilística de los personajes prevalezca sobre la del narrador. Por el contrario, en varios pasajes parecen entrecruzarse y desplazarse mutuamente.

mucho mayor detenimiento del que aquí son objeto, constituyen uno de los recursos de mayor complejidad en la obra: trasladan el pensamiento de Lobo. Pero en ellos, además de las palabras del Artista-Lobo, se perciben vestigios de la voz propia del narrador, es él quien le otorga un ritmo, una sintaxis particular, e incluso muchas veces un vocabulario que Lobo, casi iletrado, no podría poseer, como veremos más adelante. Así se crea una mirada deslumbrada que descubre una lógica de la existencia:

¿Qué era eso de que uno ya había estado aquí, en otra vida? ¿Que Dios le tenía a cada cual reservado un deber de siglos? Por un tiempo, la idea había desvelado al Artista, hasta que halló en el Palacio una *imagen* que lo liberó: un aparato exquisito, un tornamesa con punta de diamante para acetatos de treintaitrés, perteneciente al Joyero, quien un fin de semana olvidó apagarlo y, cuando se percató dos días después, la máquina ya no servía.

Eso es, pensó el Artista, eso somos. Un aparato del que nadie se acuerda, sin propósito. Quizá Dios había puesto la aguja, pero luego había ido a curarse la cruda [...] Ahora en la Corte, se le aclaraba que uno podía gozarse antes de que el diamante se hiciera polvo. No esperar nomás (27-8).

El mundo es descifrado, interpretado, una vez más mediante una imagen. Lobo intenta comprender y encontrar un orden preciso, la disposición de los elementos de un todo y su propósito. La “materia” y la forma, creación de sentido mediante la composición.

Los hallazgos de Lobo continuarán, mas desaparece la noción de sentido, de armonía e integración que había dominado en la obra. Y ese hecho, al igual que sucede en las fábulas, se relaciona con la transgresión de una prohibición impuesta. El Artista se obsesiona con la Cualquiera, una adolescente y potencial concubina del Rey (especie de ofrenda reservada para el momento en que éste remedie sus padecimientos). El narrador refiere esa transgresión en palabras que connotan una ruptura: “a partir de ese momento la partitura del deseo se desordenó” (54). En efec-

to, la partitura se descompone pero no sólo en aquellos aspectos relacionados con la esfera afectiva del protagonista, sino en general con la organización del Reino. El Artista sale de una zona liminar y se acerca más a la órbita del Rey, teniendo con ello una mayor exposición al peligro. En otro plano, el Artista también se *expone*, se muestra más ampliamente a los ojos del lector, y el fenómeno no es perceptible por medio de su propia mirada o la del narrador, sino mediante la mirada de otros personajes. Lobo hasta entonces había ocupado una zona indeterminada: por un lado, era mostrado como un maestro del corrido; por otro, se notaba siempre un halo de inocencia en su forma de percibir el mundo. Su pasado como alguien que no había hecho nada más que tocar el acordeón vagando por las calles justificaba ambas imágenes. Pero entonces el Periodista le hace saber:

No querían sus canciones. Los loros de la radio decían que no, que sus letras eran léperas, que sus héroes eran malos. O decían que sí, pero no: que los versos les gustaban pero ya había orden de callar el tema. No era por la voz desaceitada del Artista, que nomás una piecita él había gravado; otros cantores, más finos, cumplieron la encomienda de resonar sus palabras (57).

Y el Periodista también se lo comunica al Rey, aunque todo indica que era un asunto conocido. Este proceso que desmonta la imagen del Artista es paralelo al comienzo de la caída en desgracia del Rey y la descomposición del Reino, así como de la revelación al lector de su secreto y de los intentos por negar toda debilidad del Señor. El Rey se entrega a los militares, pactando una nota periodística en la que se habla de su poder en un intento por desmentir los rumores sobre su persona, su impotencia sexual. Otras miradas, decíamos, conforman una imagen distinta del Artista. Cuando la Niña, amante que le asignaron en la Corte, se cansa de la farsa, le hace saber que él es apenas el bufón, no el poeta (68).

La infiltración del Artista en otro reino-cartel introduce un giro radical que se traduce en un brutal deslumbramiento: allá

todo es igual, todos viven pensándose únicos y con la certeza de que los otros son los que están equivocados. Pero la infiltración en otro reino también deriva en la propia caída del Artista. El Rey no acepta que, para llevar a cabo su plan, haya tenido que cantar corridos en los que cuestionaba la autoridad de su Señor. Asimismo, se comienza a esparcir el rumor de que la Cualquiera espera un hijo del Artista. La Bruja, madre de la Cualquiera, lo confronta:

—Tranquilo, sólo estate calladito y verás que lo resolvemos.

Lo miró con una ternura que él conocía pero no recordaba de dónde, se dio media vuelta, se fue [...]

Al salir, los olores de la calle le recordaron cuál ternura le demostraba la Bruja: él había visto cómo se acaricia a los becerros antes de sacrificarlos (104-5).

Hacia el final de la novela, como sucede en las primeras páginas, una imagen surge frente al protagonista, una imagen vestigial que parece contener la clave de su nuevo lugar en el mundo. Ahora es una potencial víctima propiciatoria. Huye entonces del Reino y regresa a los arrabales, esta vez sabiéndose dueño de su vida. El narrador se refiere otra vez al protagonista como “Lobo”. De esta manera, la narración en tercera persona nos muestra que entre la forma de transmitir la mirada de Lobo y la forma de mirar del narrador hay un vínculo indisoluble. El narrador omite cualquier tipo de modalizadores para transmitir la mirada sorprendida de Lobo, asume esa manera de narrar que permite modelar un mundo, apropiarse de él para comprenderlo y narrarlo, para encontrar su lugar dentro de ese universo. La imagen del *otro* y la del mundo en que el narrador se *mueve* trazan también una imagen propia. La de un ser que necesita de la forma (de la configuración externa, perceptible a los sentidos) para comprender los posibles sentidos de lo narrado. Nadie llama “Lobo” al protagonista, únicamente nos es mostrado así por el narrador. “Lobo”, en todo caso, puede ser un intento del narrador para comprender la ima-

gen de ese ser solitario y salvaje, un esfuerzo hermenéutico. El narrador vierte su bagaje sobre el mundo y encuentra en la composición un mecanismo de comprensión.

En lo que respecta al problema de la *nouvelle*, el cruce de perspectivas de narrador y personaje, la movediza frontera que hay entre ambas, sustenta lo que Judith Leibowitz denomina el *theme complex* de la obra, es decir, el grupo de temas y motivos estrechamente interrelacionados (que aparecen a veces encubiertos o transfigurados, agregaríamos por nuestra cuenta). Éstos prestan soporte a la estructura repetitiva y subrayan el efecto de intensidad y expansión propio del género (16). Si consideramos el problema de la imagen y la composición como eje de lectura, es posible apreciar cómo estas dos nociones se proyectan y multiplican en la historia y en el relato. Por eso se acompañan de problemas de lugar, de desplazamiento, de frontera. La urdimbre de los seres, los hilos que los forman son su textualidad, encierran su legibilidad o la imposibilidad de la misma. En *Trabajos del reino* nos encontramos con una poética de la generación y organización de lo perceptible, de la ficción narrativa; un problema de profundas implicaciones éticas y estéticas.

SEÑALES QUE PRECEDERÁN AL FIN DEL MUNDO.

VIAJE Y TRADUCCIÓN: LA TAREA DE ACORTAR DISTANCIAS

Makina, joven habitante de una localidad cercana a la capital del país (el Gran Chilango), recibe un día el encargo de su madre, la Cora, de cruzar la frontera norte y pedirle a su hermano que regrese. Él se fue engañado, creyendo que su padre (figura ausente en la obra) le había dejado allá unas tierras. En su pueblo, Makina atiende una pequeña central telefónica —oficio que al día de hoy pervive en lugares con escasas vías de comunicación—. Su habilidad para llevar y traer mensajes, para trasladarlos de una lengua a otra, así como su valor e integridad moral son también sus

principales herramientas en el viaje. Sin embargo, necesita ayuda extra y, por recomendación de la Cora, pide apoyo a los viejos capos del pueblo, hombres curtidos en las batallas por el poder político y el control de los negocios turbios. Como en el caso del Rey de *Trabajos del reino*, se trata de figuras ambiguas, especie de justicia paralela en un lugar donde el Estado es una ruina que sólo reproduce su propia decadencia. Sin embargo, estos personajes cumplen un papel muy diferente en *Señales...*, porque el viaje a otro país se revela pronto como un viaje al inframundo y cada capítulo representa una escala en el mundo de los muertos del universo mexicana. Makina sabe que debe regresar pronto, de lo contrario podría ya no reconocer su mundo ni ser reconocida en éste.

El viaje de Makina es un viaje de descubrimiento: de sí misma principalmente (otro aspecto en común con la historia de Lobo), pero también de las fronteras materializadas en un río entre dos naciones, de estratos arcaicos en lenguajes híbridos, descubrimiento de vestigios de una gran vitalidad. La necesidad de Makina por regresar, latente a lo largo de la novela, se transforma en la certeza de que llegará a donde tenga que llegar. De este cambio, casi imperceptible, surge una transmutación en la que se confunden punto de partida y punto de llegada: ir es una especie de reencuentro con el pasado; regresar es alejarse cada vez más de los seres queridos. La segunda novela de Yuri Herrera es, asimismo, una obra sobre la necesidad de acortar distancias: avanza para reencontrarse con su hermano, pero también para regresar cuanto antes con su madre y su hermana menor; Makina traduce, media, *tercia* en el mundo —apunta el narrador— también para reducir la brecha entre dos polos que entablan una conversación o amenazan con desatar la guerra por el poder político-criminal. Makina sabe que acortar distancias sólo es posible gracias a ese *algo* que persiste.

La primera frase de la novela puede leerse como un motivo anticipatorio: “estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas del mundo respingaron” (11). La aseveración sobre su con-

dición se acompaña del ruido del mundo, literalmente, del suelo que cruje. La frase, asimismo, constituye un enigma: por un lado, no se encuentra ante la muerte, sino en el comienzo de su aventura. Por otro lado, esa aventura implica el camino al inframundo. Esa aparente contradicción, vista en retrospectiva, señala que los puntos de referencia (aquí/allá; vida/muerte) carecen de un lugar fijo dentro del universo de ficción. Retomaremos esta frase inicial de la obra, por ahora nos interesa subrayar el papel predominante de la muerte y la voz de Makina que intenta dar forma a una realidad.

Si en *Trabajos del reino* asistimos a la representación de un mundo regido por frágiles equilibrios, gobernado por figuras masculinas en apariencia incuestionables, en el que gradualmente los personajes femeninos revelan su peso específico, en *Señales...* aparece una problemática similar: sin la ayuda de los capos, Makina no podría ir y regresar. Pero todos ellos, en algún momento, han tenido que recurrir a Makina, la traductora, la mensajera. Asimismo, se insinúa, entre los muchos secretos que pueblan la narración, que la Cora mantiene una relación de parentesco con uno de ellos, que otro le debe la vida. Makina no sabe y no pregunta. Los varones hacen y deshacen, abandonan a sus familias siguiendo promesas de vida mejor o en busca de aventura. Makina es un hilo conductor, una “puerta” (19), y se imagina el caos que su ausencia puede causar: “sólo ella hablaba las tres lenguas [el castellano, el inglés y la lengua indígena] y sólo ella dominaba la cara de tabla de las noticias malas o el descuido con que tenía que anunciar ciertos nombres, ay, tan largamente esperados” (27-8). El espacio reducido en el que ella se desenvuelve no le resta importancia a su tarea, la ardua labor de Makina cobra sentido sólo comprendiendo el valor de ese microcosmos.

Figura vinculante en el pueblo, ella debe serlo también en esta empresa y cerciorarse de regresar a tiempo para no padecer lo que aquel hombre, quien pospuso demasiado su regreso:

Cuando volvió todo seguía igual pero ya todo era otra cosa, o todo era semejante pero no era igual: su madre ya no era su madre, sus hermanos ya no eran sus hermanos, eran gente de nombres difíciles y gestos improbables, como si los hubieran copiado de un original que ya no existía; hasta el aire, dijo, le entibiaba el pecho de otro modo (21).

Señales... encuentra uno de sus referentes extratextuales en el fenómeno de la migración, de los poblados que *expulsan* a hombres, mujeres y niños en busca de trabajo. Sin embargo, a partir de ese fenómeno construye una narración sobre la persistencia de quienes dejan el mundo conocido; lleva al centro de la ficción la importancia del elemento vestigial: en qué punto la transformación se convierte en pérdida y hasta qué punto lo que es desconocido o ajeno se revela como lo conocido y lo propio. Este aspecto es tan importante que funciona, incluso, como *theme-complex*.

Al llegar a la frontera norte, Makina conoce a Chucho, enviado de uno de los viejos capos y quien le ayuda a cruzar siguiendo un camino por el desierto. Él le pregunta si va a buscar la tierra prometida: “cuál, dijo Makina, si algo sobra acá es tierra, voy por mi carnal, que sí se fue por unos terrenitos el pendejo” (41). La tierra es otro elemento sobre el que vuelve constantemente la narración: el terruño que se deja atrás; el destino que al final se revela como una oquedad cavada por maquinaria industrial; la tierra de por medio. Entre dos puntos alejados, Makina es también mediación, la tierra parece otra forma en la que se materializa el problema de la distancia. Makina, por lo tanto, es el elemento que pervive en un proceso de *traslación*. El pasaje recrea un proceso de transformación, pérdida y continuidad de un elemento siempre escurridizo. En la *nouvelle* dicho elemento no se nombra claramente, permanece inasible y es parte fundamental de una poética en la que la perífrasis (el rodeo) se convierte en rasgo y forma significativa: no evasión, sino una forma de nombrar que ilumina ángulos particulares de personajes y objetos.

Con la guía de Chucho, ella siente por primera vez que la dirección de su recorrido no puede ser trazado con antelación, sólo el avance le revelará el camino. Al cruzar el río que sirve de frontera, la cámara de neumático que hace las veces de improvisada valsa, vuelca y el narrador cuenta que Makina, en esa experiencia cercana a la muerte: “no supo cuánto tiempo se debatió confusamente, hasta que el pánico se le pasó e intuyó que daba lo mismo hacia dónde o a qué velocidad se dirigía, que finalmente llegaría a donde debiera llegar” (43). Más adelante, al llegar a la ciudad en donde encontrará a su hermano, Makina comienza a vagar por las calles; percibe primero olores que la remiten a una sensación entre lo extraño y lo familiar, una variación del *umheimlich*, puesto que en este caso hablaríamos del rostro familiar de lo siniestro:

Algo menos preciso la requebró al andar por los restaurantes: dulzuras y chilosidades inauditas, mescolanzas que jamás le habían pasado por la nariz o el paladar, frituras delirantes. Eran sitios de comida remota, pero no dejaba de haber entremedio algo familiar, algo sabido en la manera de llegar al punto en los platos [...]

Toda la cocina es cocina mexicana, se dijo. Y luego se dijo Já. No era así, pero igual le había gustado decirlo (63-4).

¿Qué reconoce Makina en eso que no puede identificar claramente? No un sabor o componente concreto, no una esencia, sino aquello que sólo puede identificar con una metáfora espacial: algo *entremedio*. De un modo que recuerda las dificultades experimentadas por los migrantes para reconocer, a su regreso, a quienes se quedan, ella identifica diferencias pero éstas se nombran con lo similar. Hay en Makina una decisión basada en el placer de nombrar de determinada manera las cosas y no de otra. Como cuando el narrador dice “no entendía pero sí entendía”: no se busca la precisión, sino la perífrasis, se evita la frase concreta y se propone otra que, en su rodeo, en el camino largo, el objeto aludido muestre sus inflexiones. Entre la forma de mirar de Makina

y la forma de nombrar del narrador se erige un vaso comunicante que vuelve sobre uno de los principales hallazgos de Yuri Herrera: los narradores también funcionan como puentes e intérpretes, se percibe en ellos un elemento residual pleno de vitalidad.

Pese a la extensión, es necesario referir ese pasaje en el que Makina observa a los hombres con los que comparte raíces y descubre:

Tienen gestos y gustos que revelan una memoria antiquísima y asombro de gente nueva. Y de repente hablan. Hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella; maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación.

Más que un punto intermedio entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido (73) [...]

Al usar [los emigrantes] en una lengua la palabra que sirve para eso en la otra, resuenan los atributos de la una y de la otra: si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y el acto de dar? No es que sea otra manera de hablar de las cosas: son dos cosas nuevas. Es el mundo sucediendo nuevamente, advierte Makina: prometiendo otras cosas, significando otras cosas, produciendo objetos distintos. Quién sabe si durarán, quién sabe si sus nombres serán aceptados por todos, piensa, pero ahí están, dando guerra (74).

La verdadera creación se identifica con lo intermedio, el gozne, la franja difusa, es un elemento residual siempre cercado por la posibilidad de desaparecer pero que resiste. Si en *Trabajos del reino*, las disertaciones del Artista sobre el corrido pueden ser leídas como una poética de la ficción narrativa (aunque no pueden ser tomadas de manera literal por el referido problema de la percepción), algo similar ocurre con este pasaje: habla de ellos pero también de Makina y, en general, habla del papel de la creación, la traducción y la interpretación; se refiere a la forma en la que quien escucha o lee descubre estratos nunca bien definidos pero

siempre significantes en la palabra, en el ritmo y las resonancias.⁵ Un personaje le dice a Makina: “creo que eso les pasa a todos los que vienen [...] Ya se nos olvidó a qué veníamos, pero se nos quedó el reflejo de actuar como si estuviéramos ocultando un propósito” (103), esa memoria es casi un reflejo, una imagen mucho más profunda, menos elaborada pero en relación estrecha con el pulso vital.

Encuentra a su hermano, pero sabe entonces que él no va a volver y decide ni siquiera entregarle el mensaje de la Cora. Cuando emprende el camino de regreso a casa reconoce una voz familiar: “Se volvió a ver quién le hablaba, porque se lo había dicho en lengua latina, y descubrió, sentado en una banca, igual a sí mismo y también muy diferente, como embarneado, como más cabrón o de nariz más grande, a Chucho, que le sonreía” (115-16). Makina regresa pero ahora por un camino inesperado, desciende aún más en ese inframundo y entonces tiene una certeza: “finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio” (119). La frase final de la *nouvelle* remite al lector a la primera frase: “estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas del mundo respingaron” (11). Del sonido al silencio, de la muerte a la determinación de avanzar. La primera línea parece anunciar el final y el final anuncia un nuevo principio. En *Señales que precederán al fin del mundo*, alejarse, habíamos dicho, es acercarse a su objetivo pero sólo por medio del viaje. Al escudriñar palabras, sonidos, olores, Makina puede descubrir que alejarse es otra forma de encontrar el camino de regreso.

⁵ La observación de Makina posee una estrecha similitud con la visión que propone Paul Ricoeur sobre la metáfora en *La metáfora viva*, cuando describe la capacidad de ésta para “proyectar” y “revelar un mundo” (131), y agrega: “la metáfora es entonces un acontecimiento semántico que se produce en la intersección de varios campos semánticos. Esta construcción es el medio por el que todas las palabras tomadas en su conjunto reciben sentido. Entonces, y solamente entonces, la *torsión* metafórica es a la vez un acontecimiento y una significación, un acontecimiento significativo, una significación emergente creada por el lenguaje” (134, cursivas en el original). Ricoeur sostiene que la metáfora viva es un recurso para generar información nueva, para ser invención. En el caso de los personajes se trata no de la voluntad de crear metáforas, sino de la capacidad de Makina para encontrar ese elemento que descubre nuevos sentidos.

Esta especie de perífrasis, de desvío que muestra más de lo que oculta, engarza con el problema de la forma narrativa. Desde esta perspectiva, para analizar la obra de Herrera desde el problema de la *nouvelle*, puede ser más productivo desplazarnos del manifiesto problema de la frontera (temas y motivos de la frontera, género fronterizo, etcétera), al problema de la paráfrasis y la imagen polisémica; a la búsqueda de sentido en la traslación y al papel de los enigmas y los misterios (en el plano discursivo y temático). Estaríamos, así, ante un acto muy particular de llevar a la práctica una narrativa de la sugerencia, en palabras de Leibowitz (16).

LA TRANSMIGRACIÓN DE LOS CUERPOS:

LA PERSISTENCIA DE LOS INFIERNOS ÍNTIMOS

La transmigración de los cuerpos (2013), hasta el momento de la escritura de este artículo, es la última novela de Yuri Herrera. El escenario es una barriada de una gran urbe mexicana asediada por una epidemia transmitida por la picadura de un mosquito. El Alfaqueque es el protagonista, personaje ambiguo, exmpleado de un ministerio público que decidió dedicarse a hacer gestiones clandestinas. Su labor consiste en mediar entre particulares cuando surge algún problema, sin importar qué tan grave o sórdido sea éste; urde y ejecuta cuanta componenda sea necesaria para evitar que los asuntos lleguen a las instancias oficiales. De ahí proviene su sobrenombre, *Alfaqueque*: figura cuyo origen se remonta, cuando menos, al siglo XIII en el Reino de Castilla, y designaba a la persona encargada de negociar los rescates tanto del bando cristiano como del musulmán.⁶ De esta forma, se ve

⁶ Felipe Mañlo Salgado proporciona la siguiente definición de *alfaqueque*: “Alfaqueque (<al-fakkāk, el redentor de cautivos). En las *Siete Partidas* (II, 30.1-3) los alhaqueques o alfaqueques eran hombres de honestidad probada que, conociendo la lengua árabe, negociaban los rescates de los cautivos”. Y agrega: “el alfaqueque tenía la misión del trato y contrato que permitía el rescate o canje de cautivos y su conducción a lugar seguro, aparte de ocuparse de la recuperación de los bienes robados. En virtud de esto percibía indemnizaciones variables que, por lo regular, estaban en relación con el precio del rescate” (24).

inmerso en la disputa entre dos familias, los Fonseca y los Castro. Romeo Fonseca ha desaparecido y su familia sabe que los Castro están involucrados, así que el padre de los Fonseca, el Delfín (antiguo “madrina” de la policía judicial,⁷ excocainómano al grado de acabar con la nariz perforada), decide que es justo tomar venganza. Los Fonseca secuestran a la Muñe, una joven de la familia Castro. El Delfín busca al Alfaqueque para que éste logre un intercambio. La empresa no es novedosa para el Alfaqueque pero todo se complica al enterarse de que ambos hijos están ya muertos. Para saber cómo manejar la situación y para que el asunto no termine en una guerra abierta o en manos de la policía, el Alfaqueque tiene que desentrañar las circunstancias en las que ocurrieron los decesos, así como las complejas relaciones tejidas entre ambas familias.

En esta tercera novela corta, Yuri Herrera recupera la figura del intérprete, del personaje que funciona como gozne entre dos mundos. También hay ciertas similitudes con la configuración del narrador. Sin embargo, resulta más viable hablar de un proyecto creativo con elementos en común que una fórmula aplicada a tres obras. Desde nuestra perspectiva, las semejanzas son una manera de ahondar en problemáticas particulares. La ficción es el universo que resignifica y particulariza entidades y procesos que podrían parecer reiterativos.

La transmigración de los cuerpos lleva a la ficción los conflictos derivados de rencillas y lealtades atávicas, de violencias interiorizadas que se convierten en reflejo y en parte constitutiva de los personajes. Se remite de manera constante a la tensión

⁷ En México se le denomina popularmente “policía judicial” al cuerpo de seguridad que tiene la atribución de investigar y colaborar con los ministerios públicos. Tiene ramificaciones a nivel estatal y federal, dependiendo del tipo de delitos que persigue. Los constantes cambios en su denominación obedecen, entre otros motivos, a los intentos por reformar un órgano siempre relacionado con los abusos y la corrupción. Una “madrina”, por ejemplo, no es un miembro del cuerpo policiaco, sino una persona contratada por un agente para realizar tareas “de apoyo”. Se trata de sujetos que asumen un papel parapolicial que, en la práctica, comenten todo tipo de delitos amparados en la protección que les brinda la invisibilidad legal.

entre interior y exterior vinculada a la idea de algo que germina, se incuba o fermenta; la idea de *latencia* ronda por doquier. El elemento vestigial, por lo tanto, se figura en este caso mediante otros mecanismos y adquiere sentidos particulares. Asimismo, la palabra ocupa un lugar central, porque el Alfaqueque sobrevive por la palabra, posee esa cualidad de gozne, similar al caso de *Señales...* pero no entre dos o más lenguas, sino entre dos bandos al borde de la guerra. Asimismo, es un vínculo con el pasado de una comunidad, de individuos y familias. De una manera que evoca los casos del Artista-Lobo y de Makina, el Alfaqueque también se asimila y se funde con la tarea que desempeña. Si, como afirma el protagonista de *La transmigración de los cuerpos*, “el verbo es ergonómico” (49) —es decir, la palabra en acción se ajusta a las necesidades laborales—, él, quien tiene en el *verbo* su principal herramienta, también se muestra maleable y, por este rasgo, persiste. El problema sobre las formas y las materias del ser se con- juga con los referidos del atavismo y la latencia. A partir de este cruce se puede explicar la recurrente interrogación por el *ethos* de los personajes, su manera de ser y de comportarse.

El primero de los cinco apartados en que se divide la *nouvelle* construye una atmósfera de encierro. Las calles se encuentran vacías, la gente se ha recluso en sus casas ante la presencia de una enfermedad desconocida. Ese primer capítulo transcurre casi en su totalidad en el interior de la casa vieja en la que el Alfaqueque habita, la Casota, una vivienda dividida para improvisar pequeños departamentos mal ventilados, sin iluminación natural y luego, debido a una falla en el suministro, sin luz eléctrica. Sin embargo, la situación (una pausa en su agitada cotidianidad) proporciona al protagonista la oportunidad de seducir a su vecina, la Tres Veces Rubia. En el preámbulo, ambos reparan en la singularidad de la situación:

Así que así era no estar pensando siempre en el momento que viene, siempre en el momento que viene, siempre, así que esto era estarse

incubando, recogido sobre uno mismo, sin esperar que venga la luz. Espantosamente, como un milagro, ella dijo Yo creo que así éramos antes de ser bebés, ¿no?, larvas calladitas, a oscuras (19).

Ese primer apartado prefigura las tensiones de la obra: dentro/afuera, latencia/manifestación de la violencia, que en su conjunto aluden a un elemento incierto que germina detrás de las puertas. Una llamada telefónica lo saca otra vez al mundo: “él no quería salir, y sin embargo sus reflejos se activaron desde que sonó el teléfono y el Delfín le dijo Necesito que me ayudes con un intercambio” (39). La transición entre el capítulo 1 y el capítulo 2 señala el reingreso del Alfaqueque a una dinámica familiar, en la que el instinto es la única regla. El Delfín se relaciona con su pasado personal, “cada que escuchaba su respiración agonizante [del Delfín] recordaba esa parte de sí mismo que lo definía” (42), y esa parte, a su vez, se presenta bajo la imagen de un perro negro a la defensiva.

El Alfaqueque debe armar el rompecabezas de un par de desapariciones pero no sabe por dónde empezar. Conocedor de los bajos mundos, no recuerda ningún altercado entre ambas familias:

Tan parecidos y tan distintos, los Castro y los Fonseca, pránganas un par de décadas atrás, muy sácale punta hoy en día, y ninguno había abandonado el barrio, nomás le habían añadido zaguanes y pisos y bien mucho cemento, unos con más azulejo que los otros. Tan parecidos y tan lejanos. Ahora que lo pensaba, se dijo el Alfaqueque, en todos estos años no los había visto cruzarse nunca. Hasta ahora. Curioso que se tropiecen entre sí justo cuando hay más espacio.

Pero ya había visto eso, cómo regresaban viejas inquinas (46).

Dos trayectorias familiares paralelas. En realidad, la clave de la disputa se encuentra en la precisa descripción citada. Un pasado similar, la resolución de permanecer en un lugar, de componer y modificar las mismas casas, de ostentar las diferencias. Para el Alfaqueque, sin embargo, la cuarentena decretada por el gobierno para contener la epidemia debería mantenerlos separados.

Desde un inicio tiene a la vista los elementos de la trama pero se presenta un problema de interpretación, hace falta una clave. Ésta emerge de las reflexiones surgidas tras el ir y venir por calles casi vacías, ocupadas sólo por algunos despistados o curiosos, militares, policías, carrozas fúnebres, enfermos mentales. Pero la clave no está en lo que se ve por las calles, no en la superficie, sino en lo que se adivina detrás de las puertas, en lo que germina en la sombra. Porque el Alfaqueque, en su deambular analiza cómo el encierro ha modificado las dinámicas y ha hecho resurgir viejas pugnas: “era como si de golpe se hubieran confirmado todos los prejuicios que cada cual tenía sobre los otros” (96). La alusión a los prejuicios y su confirmación nos remite una vez más a aquello que aguarda hasta emerger en un momento dado.

El papel del Alfaqueque es un contrapunto a ese tipo de dinámicas. Si los viejos odios se presentan como labrados en piedra, él, fusionado con su labor, es flexible. Su papel consiste si no en deshacer esos viejos odios, sí en postergar el estallido de la violencia. “Su bronca la arreglamos aquí entre nos, el secreto ése lo arreglamos aquí entre nos, la coartada la inventamos aquí entre nos; la transa es providencia. Eso sabía, mermar verdades en piedra” (99). La empresa del Alfaqueque que podría ser la de un mero mercenario, tiene en la novela una fuerte carga ética y ontológica. De esa manera se explican los claroscuros del personaje. Puede haber mucho de oportunismo en el Alfaqueque, pero él es consciente de que si la justicia es desigual y puede ser comprada, entonces su trabajo tiene la capacidad de evitar daños mayores o perjuicios contra terceros no implicados. Así queda patente cuando se entera de que el Delfín tiene a la Muñe y que parece disfrutar del hecho:

En ocasiones similares, se había convencido de que hasta a la gente más retorcida había que darle una oportunidad, porque la gente toda es como estrellas muertas: lo que nos llega de ellas es distinto de la cosa, que ya ha desaparecido o ha cambiado, así sea un segundo después de la emisión de la luz o de la mala obra (59).

Del fragmento nos interesa retomar la manera en la que el Alfaqueque justifica su papel: rescatar a un personaje implica rescatarse un poco a sí mismo. Porque intenta librar una culpa pero también porque sabe que estar ahí, a las órdenes del Delfín, es una muestra de que continúa atado a un pasado personal, y eso lo coloca en un nivel similar a su interlocutor: “tenía que haber machacado al Delfín hasta borrarle la cara, si aún quería conservar algo de sí” (60). Aunque no lo hace, su desagravio ha comenzado, asimismo, a germinar.

A partir de sus pesquisas, el Alfaqueque logra saber que Romeo tenía novio, que la última vez que lo vieron fue cuando lo arrolló un auto al caminar por la calle en total estado de ebriedad. Los Castro lo encontraron y le prestaron ayuda pero Romeo murió a consecuencia del accidente. Más importante es el hecho de que la hija del Delfín, la Ingobernable, sabía todo eso. Para el protagonista uno de los enigmas —ese elemento “que encierra un sentido que es necesario descifrar” (Piglia 188)— consiste en saber por qué, a pesar de todo, ella ha colaborado en la venganza del padre:

¿Y luego porque agarraron a la Muñe?

Mi papá dijo que eso hiciéramos, que buscáramos a alguien de los Castro, que ahora sí iban a pagársela, eso dijo [...]

¿Pero no le preguntaste al Delfín por qué hacía eso?

Sí, pero dijo nomás: tienes que ser leal a la familia, haz lo que te ordeno. Entonces le dije que tal vez Romeo no estaba tan mal, pero no sé si creyó que estaba bien, o si lo que sea que tiene con los Castro era más importante, porque dijo: es mi hijo, y si quiero me lo trago (98).

¿Qué debían los Castro al Delfín? El lector se encuentra ante la confirmación de que existe un conflicto previo pero éste no se devela todavía, permanece como un secreto (el vacío de significación, algo que alguien retiene). De la posibilidad de conocer ese secreto depende la negociación pero también la probabilidad de que el Alfaqueque se libere del Delfín.

El intercambio de los cuerpos se llevará a cabo, eso es definitivo, pero el Alfaqueque intenta salvar algo más de sí mismo y de la Muñe, a quien ve como víctima inocente. Algunas personas en el vecindario le proporcionan pistas. Se entera de que la casa en la que tienen a la Muñe no tiene un dueño claro, se la disputan los Fonseca y los Castro. Pero una casa no parece un motivo proporcional a la dimensión del conflicto. Gustavo, un abogado experto en corruptelas, excompañero de trabajo, le aporta al protagonista la clave de la disputa:

Éstos son tiempos extraordinarios, dijo Gustavo, Ahora la gente está enterada de tantas cosas que pasan en el mundo que ya puede escoger sus propios recuerdos. Antes no era así, la gente vivía del mundo que le habían dejado sus padres. Todavía quedan algunos, como éstos [los Fonseca y los Castro], que se aferran y se aferran.

¿A qué?

Al muerto (121).

Los Fonseca y los Castro son en realidad una sola familia. El patriarca de los Castro tuvo una segunda familia a la que no le dio el apellido para evitar problemas legales. El Delfín, por lo tanto, es uno de los hijos bastardos. Al morir el patriarca, ambas familias se disputaron los restos, en ese momento en posesión de los Fonseca. Pero los Castro eran la familia que legalmente tenía los derechos sobre el cuerpo. La casa en la que ahora reposaba el cuerpo de la Muñe también quedó inmersa en un largo litigio. Ellos, reflexiona el protagonista, no tuvieron un alfaqueque para mediar y evitar esa estela de rencores y agravios.

Hacia el final, la *nouvelle* vuelve sobre el tópico del animal interior del Alfaqueque. Esa presencia relacionada con la aparición en su vida del Delfín, ahora le brinda la oportunidad de poner una distancia entre ambos:

Aprendió a vivir con él, e incluso a convocarlo en ciertos momentos. Algo le quebraba por dentro, pero a la vez le permitía meterse

en lugares y en decisiones que no soportaría a solas. Era un núcleo oscuro que le permitía hacer cosas o dejar de sentir cosas, era algo físico, tan real como un güeso del que uno no se hace consciente hasta que está a punto de reventarle la piel (108).

Esa presencia y la Ingovernable terminarán por ser un contrapeso para el Delfín. Este último insiste en dejar una marca sobre el cuerpo de la Muñe para cobrar su venganza pero el Alfaqueque se interpone, y cuando el padre de los Fonseca insiste, su hija interviene: “ya. No sea pendejo”. La respuesta del Delfín anuncia tregua pero no paz: “algún día de estos va a pasar algo horrible” (110). La amenaza queda flotando en el aire.

Si bien el secreto de la disputa atávica entre los Fonseca y los Castro se ha revelado, hay otros que persisten en la *nouvelle* y que se vinculan más que con la trama, con el narrador. El problema de los nombres, por ejemplo: una vez realizado el intercambio de los cuerpos, el padre de los Castro habla de su hija, la Muñe. La Ingovernable le reclama: “no le gustaba que le dijeran así [...] Tengo nombre, me dijo el día que se fue conmigo, no me digas Muñe. Y me dijo su nombre. El patriarca de los Castro la miró un segundo, luego dijo Sé cómo se llama mi hija” (129). Pero el lector nunca lo sabrá. El problema de los nombres se ubica entre el secreto, el enigma y el más trivial desconocimiento, pero es otro elemento ausente significativo. La Tres Veces Rubia pregunta al Alfaqueque en el preámbulo del acto sexual “¿cómo me llamo?”, a lo que él responde: “tú tampoco sabes cómo me llamó yo” (29). La mayoría de los nombres se omiten, conocemos algunos apodos: El Delfín, el Ñandertal, la Tres Veces Rubia, la Ingovernable, El Menonita, el Alfaqueque, etcétera, es muy probable que los personajes sí sepan sus nombres pero al lector, deliberadamente, se le niega esa información.

Como en el caso de Lobo, el Alfaqueque nunca es llamado de esa forma por otro personaje, incluso sabemos que le dicen “Lic”, pero se aclara que no es licenciado porque nunca terminó

sus estudios y que no le gusta el sobrenombre. Él sí se considera a sí mismo un alfaqueque, y en ese punto reside una de las claves de la manera de focalizar del narrador. Estaríamos, una vez más, frente a una narración consonante. Por eso el lector se ve enfrentado únicamente a lo que sabe el protagonista e incluso, se enfrenta a la dilación de sus conclusiones. De esa manera, lector y personaje avanzan a tuestas entre los indicios. El narrador de *La transmigración de los cuerpos* tiene la limitante de narrar desde el interior de ese universo, como sucede con el resto de la producción de Herrera. Sin embargo, los narradores no pueden ser identificados con uno mismo. En su voz son perceptibles diversos vestigios que hablan de identidades particulares. Cada uno de ellos entraña mixturas espacio-temporales particulares aunque imprecisas. No es un contrasentido: justamente su particularidad reside en su ser “entremedio”, en su papel de puentes o nexos entre universos complejos y polisémicos.

Yuri Herrera construye un tipo de narrador que habita el mundo de sus personajes, no como uno más de ellos, sino como un ser que se apropia de la fábula hasta hacerla parte de sí mismo. Siempre con variantes, ese hallazgo se proyecta a lo largo de la producción de Herrera. Se trata de un recurso cognoscitivo y narrativo que conlleva distintos resultados según la configuración del universo narrado, de los seres que lo conforman y de la trama en que se mueven. Asimismo, el enigma y el misterio, en las novelas de Herrera, no son necesariamente asuntos para resolver, son parte de la materialidad del universo; a veces, incluso, deben permanecer suspendidos para dotar de profundidad y textura al mundo.

Uno de los aspectos que une a las tres novelas revisadas es el componente vestigial y su vitalidad, es uno de los temas que sostiene la estructura repetitiva de las novelas cortas. Si los tres protagonistas son intérpretes, aquello que sobresale es su necesidad de vincular mundos, lenguajes, sectores en pugna sólo en apariencia irreconciliables. Ellos vuelven sobre los vestigios, exhiben su vitalidad. Lo anterior es posible por su misma condi-

ción: su ser configura el elemento que pasa de un extremo a otro. En las tres novelas cortas revisadas, la historia termina cuando los personajes parecen regresar a un punto inicial. En apariencia son iguales, pero han recorrido un camino de transformación, no son espectros, sino una fuerza viva, elemento que significa y sobrevive. Con los narradores ocurre algo similar: son el otro acontecimiento narrativo de Yuri Herrera; evidencian su presencia, con sus referencias sustentan el mundo narrado, son figuraciones vestigiales que se mueven, se deslizan entre extremos en tensión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HERRERA, YURI, *La transmigración de los cuerpos*, Cáceres, Periférica, 2013.
- _____, *Señales que precederán al fin del mundo*, Cáceres, Periférica, 2010.
- _____, *Trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2010.
- LEIBOWITZ, JUDITH, *Narrative Purpose in the Novella*. La Haya: Mouton, 1974.
- MAÍLLO SALGADO, FELIPE, *Vocabulario de historia árabe e islámica*, Madrid, Akal, 1996.
- PERUS, FRANÇOISE, comp., introd., y notas, *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: Historia, lenguaje y ficción*, México, UNAM, 2009.
- PIGLIA, RICARDO, “Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle”, Eduardo Becerra, ed., *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 187-205.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo XXI, 2005.
- RICOEUR, PAUL, *La metáfora viva*, Agustín Neira, trad., Madrid, Ediciones Cristiandad-Editorial Trotta, 2001.

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 desaforada 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 Szlavski, 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 Szlavski, ¿no es mucho peor el efecto del silencio en niños acostumbrados a saber y a preguntarlo todo? (35) [...] ¿Qué le parece, doctora Szlavski, 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 Szlavski, 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.

VERDAD PÚBLICA E ÍNTIMA: *LAS MANOS DE MAMÁ*,
DE NELLIE CAMPOBELLO Y *LAS HOJAS MUERTAS*
DE BÁRBARA JACOBS¹

GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM
Centro de Estudios Literarios

No hay literatura, no hay nada por generación espontánea. Todo viene de algo. La historia y la literatura están muy relacionadas. ¿Quién puede asegurar que mucha de la historia que nos hemos aprendido de memoria fue como dicen? Existe la interpretación de la historia. Tanto la novela como la historia son reinterpretaciones de una vida.

BÁRBARA JACOBS

LITERATURA DE REVOLUCIÓN Y LITERATURA REVOLUCIONARIA

Al proponer el encumbramiento de la Revolución mexicana, heredera del “impulso creador de la Independencia y la voluntad renovadora de la Reforma” (Avechuco 89), el Estado mexicano pretendía conferir un sentido histórico a los complejos sucesos

¹ Las siguientes líneas tienen su origen en dos coloquios sobre literatura a los que asistí en 2018. El primero se llevó a cabo en Budapest, en octubre. Mi ponencia llevó como título “Literatura de revolución y literatura revolucionaria”; el otro, realizado en París en noviembre, se tituló “Hibridez genérica en *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs”.

que la gente vivía, así como justificar y legitimar las acciones de los revolucionarios, pero, sobre todo, afianzar su poder político. De aquí la necesidad de integrar “una ideología que explicase, justificase y cimentase el nuevo Estado mexicano” (Meyer en García 27). A causa de diversos intereses políticos, como la necesidad de conformar una visión unitaria de los movimientos armados de la Revolución, Emiliano Zapata, Ricardo Flores Magón, Felipe Ángeles, entre otros, fueron ingresados en la lista de inmortales. A decir de Daniel Avelar, Francisco Villa no ingresó al álbum familiar revolucionario a causa de tres factores: su rivalidad con Álvaro Obregón, principal promotor de la institucionalización; la carencia de elementos ideológicos que pudieran integrar el discurso oficial; y por el peligro con que se concebía su poder de convocatoria. Al Centauro del Norte se le atribuyeron prácticamente todos los excesos del movimiento armado (71-89).

En los orígenes de aquella conformación ideológica vinculada al movimiento armado se encuentra también la necesidad de consolidar una literatura revolucionaria. Es ampliamente conocido el hecho de que hacia finales de 1924 y principios de 1925 se llevó a cabo la polémica que encumbró a un desconocido novelista que no pertenecía al campo cultural de la Ciudad de México y que, en aquellos tiempos, se desempeñaba como médico de dispensario del populoso barrio de Tepito, Mariano Azuela. Era evidente que, aun antes de la ahora célebre polémica, desde principios de noviembre de 1924, existía interés por colocar a Mariano Azuela como modelo de escritor, lo mismo nuestro y comprometido que viril. Al menos es lo que permiten advertir las palabras de Febronio Ortega, Arqueles Vela y Carlos Noriega Hope, este último director del suplemento cultural del diario que impulsó el debate, *El Universal Ilustrado*, allí publicadas el 24 de noviembre: “La revolución tiene un gran pintor, Diego Rivera. Un gran poeta, Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la novela de la revolución”. La dicotomía literatura afeminada-literatura viril, propuesta por Julio Jiménez

Rueda, en diciembre de ese año,² contribuyó a afianzar la política cultural del Estado mexicano. Francisco Monterde fue quien propuso a Mariano Azuela como el “novelista mexicano de la revolución”. Muy pronto, el 29 de enero de 1925 se publicó en las páginas de “La novela semanal”, suplemento del diario, la primera de cinco entregas de *Los de abajo*, obra que inaugura el subgénero de la novela de la revolución, pero sin el subtítulo de la primera edición publicada en El Paso, Texas, en 1915, hasta antes de la polémica desconocida, a saber, *Cuadros y escenas de la revolución actual*.

Aquel año de 1925, en el que se tildó de femeninos a los Contemporáneos,³ conjunta una serie de acontecimientos decisivos para que este grupo de escritores se planteara como proyecto común escribir novelas. Es el año de la publicación de *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, de José Ortega y Gasset. Es también el año en que Jaime Torres Bodet planea llevar a cabo una revista, como la *Revista de Occidente*, y en el que surge el nombre de la publicación que identificaría al grupo de escritores, *Contemporáneos*. Asimismo, es el año en que se están terminando de editar las novelas de la colección Nova Novarum, apéndice de la publicación periódica de Ortega y Gasset, publicadas al año siguiente.

El programa colectivo sostenía el propósito de realizar una literatura con doble derrotero, pero con idéntico fin: por una parte rechazar la literatura de retórica nacionalista que se estaba identificando con la Revolución, y con las objetivos del Estado, empeñada en reflejar lo mexicano (el folclore, lo popular, el costumbrismo, el mundo campesino) y, por otra, escribir una literatura enfocada

² Escribía Jiménez Rueda: “ya no somos gallardos, altivos, toscos [porque] ahora suele encontrarse el éxito [literario] más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador” (cito por Ródenas XXV).

³ Maples Arce, al parecer, fue el primero que los tildó de afeminados, “maricones y pederastas”. El propio Carlos Pellicer hizo eco sutil de esta caracterización: “Es curioso: en el país de la Muerte y de los hombres muy hombres, la poesía y la crítica actuales saben a bizcochito francés” (Ródenas XXX).

en sus propios intereses y temas; moderna, universal antes que mexicana y, en palabras de Bernardo Ortiz de Montellano, de una literatura revolucionaria, antes que de revolución (Sheridan 1999 385, García 91).⁴ Los Contemporáneos igual rechazaban las ideas estéticas en torno a la correlación que se establecía entre la novela de la Revolución y el realismo como única opción legítima para toda forma de arte, como la convicción de que el arte nuevo era deshumanizado.⁵

DEL CUADRO DE COSTUMBRES AL POEMA EN PROSA: LAS MANOS DE MAMÁ

Nellie Campobello (María Francisca Moya Luna, Durango, 1900), publicó *Cartucho, relatos de la lucha en el Norte de México*, en 1931, seis años después de aquella polémica. Este título le permitió ingresar a la lista de novelistas de la Revolución mexicana, si bien su obra en los primeros años fue opacada por esa especie de fresco monumental que ofrecen la de narradores como el propio Azuela, Martín Luis Guzmán o José Vasconcelos.

La escritora duranguense nos participó un par de sus intenciones al escribir esta obra. En primer lugar, buscaba realizar una

⁴ Es importante recordar, como lo han hecho anteriormente Sheridan (1982 8) y García (91) que los Contemporáneos rechazaban el proyecto institucional de la novela de la Revolución Mexicana y no al escritor canonizado por ella, Mariano Azuela.

⁵ Guillermo Sheridan ha sintetizado la postura antideshumanización de la siguiente manera: “No podían soportar la proposición de que el refinamiento estético implicara una deshumanización, de que el anti-representacionismo en pintura, la atonalidad en música, el verso libre en poesía o el monólogo interior en prosa llevaran a la pérdida de lo humano, de los ‘elementos demasiado humanos del realismo romántico o del naturalismo’” (9). Domingo Ródenas, por otra parte, ha señalado que al menos Villaurrutia, Cuesta y Owen seguían a André Gide en su rechazo al nacionalismo: “... Gide que en 1987 había desacreditado a Barrès debido a su limitada visión francocéntrica y su mercenaria defensa del nacionalismo francés” (XXVIII). Esto era lo que expresaba Torres Bodet en su ensayo “Reflexiones en torno a la novela”: “El siglo XIX parece haberse complacido en dejarnos el mayor número de tradiciones que contrariar. Sería declararnos vencidos querer persistir en los cauces de las ideas aceptadas por los hombres del ochocientos. Las obras producidas bajo el imperio del positivismo ortodoxo pudieron ser bellas. No les neguemos nuestra admiración, neguemosles nuestra obediencia” (Reflexiones web).

literatura más vivida que leída; es decir, una cuyo basamento se configurara con fuertes tintes autobiográficos y memorísticos. En segundo, una en la que expresara su necesidad de contar la verdad. Y su verdad consiste en mostrar que Francisco Villa no merece el lugar de bárbaro que la novela de la revolución y la historia oficial le habían destinado. Aclaro, en completo acuerdo con Avechuco: “Campobello no quiere ingresar a Villa en la familia revolucionaria, está consciente de su marginalidad: busca limpiar su nombre y, en el fondo, en primera instancia, ofrecer otra visión de la lucha, una visión más regional” (94).

Con la aspiración de alcanzar este empeño, Campobello eligió a un narrador infantil puesto que, como Begoña Pulido ha perfilado ya con una frase popular, “los niños dicen la verdad” (42). Y es que para Campobello todos los novelistas de la revolución, excepto Martín Luis Guzmán, mienten, Azuela incluido.⁶ El afán de alcanzar un alto grado de veracidad en su relato fue expresado por la propia autora en el prólogo que escribiera para *Mis libros*:

Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y la justicia, humanamente hablando, me vi en la necesidad de escribir. Sabía que el ambiente en que yo vivía no era propicio a mi deseo (...) Busqué la forma de poder decir, pero para hacerlo necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez (Campobello 1960 12).

Una vez obtenida la voz, requería encontrar la forma y el tono. Razones artísticas e históricas guiaron su selección. Begoña Pulido ha sostenido que en la raíz del estilo poético de Campobello se encuentra el contraste, “la distancia entre lo que se dice y cómo se dice”, un sistema metafórico más próximo a la vanguardia que al realismo y una estructura cerrada, autónoma, es decir, textos

⁶ “Mariano Azuela contó en sus novelas puras mentiras. Como un mal actor, se sobreactuó en lo que dijo sobre la Revolución, sobre los revolucionarios” (en Carballo 416, citado en Avechuco 72).

redondos que pueden ser leídos de manera independiente (39). El afán de contraste provoca un estado de indefensión en el lector frente al relato de una niña que describe escenas atroces: muertos que se convierten en juguetes, tripas de cadáveres transportadas como trofeo por la calle, pedazos de cabeza, orejas, brazos desprendidos de su cuerpo, etcétera. Aunado a esta intención artística, razones históricas determinaban el hecho de que la narradora contemplara estos asuntos con bastante normalidad, incluso con indiferencia. Refiere Avechuco, basado en Aguilar Camín y Katz (85), que la zona Norte de principios del siglo xx en nuestro país mantenía la tradición de autodefensa, pues sus habitantes descendían de aquellas sociedades militares de frontera que en el siglo xix luchaban por conservar su territorio ante los ataques de las tribus nómadas indias. La autodefensa refuerza los vínculos de orgullo comunitario pues, en palabras de Campobello, el hombre de la sierra duranguense resulta “verdadero ejemplar de una raza de ascendencia guerrera” (194). Consecuencia de esta concepción es que para la novelista de la revolución Francisco Villa resultara un “guerrero genial” (Campobello 1960 14).

Ahora bien, la determinación del carácter genérico de las novelas de Campobello es un aspecto sobre el que los críticos no han logrado ponerse de acuerdo. En un rápido recuento bibliográfico he encontrado más de una docena de géneros y subgéneros, literarios o no: imágenes, cuadros, viñetas, fragmentos, cuentos, relatos, estampas, fotografías, postales, bocetos, retratos orales, crónicas, cartucho, collage, balazo y poema en prosa.

Antonio Castro Leal que, como se recordará, incluyó las novelas de Campobello en sus tomos de *La novela de la revolución mexicana*, al referirse a ellas, empleó un término conocido entre los escritores de principio del siglo xx: cuadros (téngase en cuenta que la novela de Azuela, *Los de abajo*, lleva por subtítulo *Cuadros y escenas de la revolución actual*) (923). Desde mi punto de vista, Tanya Weimer, aunque no profundiza en el asunto, precisó con mayor justeza el asunto genérico al establecer que “la obra de Campobello participa de la tradición decimonónica de los

cuadros de costumbres a la vez que se inserta en el movimiento de vanguardias” (106).

Como ha señalado José Manuel Cuesta, la palabra *cuadro* se relaciona con la francesa *tableau*. Su sentido, literariamente hablando, es pictórico, pues el término está destinado a resaltar de manera particular el realismo mimético o naturalista de una escena. El mismo autor nos recuerda que el inventor de este modo de concebir la literatura fue Louis-Sébastien Mercier quien, con sus seis volúmenes del *Tableau de Paris*, publicados entre 1781 y 1788, pretendía establecer “la fisionomía moral de esta gigantesca capital”. Los *Cuadros* de Mercier, que buscaban ensamblar todas las pequeñas costumbres de la ciudad parisina para construir un cuadro del siglo, dieron origen a los cuadros de costumbres, caracterizados por cuatro aspectos: 1) la representación de la vida civil, es decir, la pintura de la vida burguesa, la clase media; 2) la veracidad; los pintores costumbristas buscaban realizar una obra exacta de las circunstancias que veían, tal y como las veían, sin juzgar; 3) la particularidad de las circunstancias enteramente locales pues los artistas estaban conscientes de que la sociedad de cada país es distinta; incluso la perspectiva de mediodía no es la misma que la vespertina; 4) la vinculación con la historia. La imagen de cada cuadro tenía que ser veraz porque estaba destinada a convertirse en un documento histórico (Escobar web).

Si Campobello había logrado con *Cartucho* transmitir, basada en el modelo del cual partía, el cuadro de costumbres, esa especie de microhistoria como la ha etiquetado Begoña Pulido, vale decir, el modo de vivir la revolución de la gente del Norte, y transmitir su verdad sobre los centauros de la División del Norte, gente sencilla acostumbrada a la vida combativa, así como metaforizar con la fragmentación de los cuerpos tirados frente a la casa de su narradora un movimiento armado igualmente quebrantado, ¿qué buscaba con la escritura de *Las manos de mamá* (1937), un título intimista, distante del explosivo *Cartucho*?

Quiero señalar, en principio, que Campobello no se detuvo en el género decimonónico pues configuró el cuadro de costum-

bres basado en la proyección de una imagen dinámica con una dosis de sentido poético, vinculado con la sugerencia. El texto de Campobello sugiere tanto como describe. Ya Max Parra ha trazado la asimilación de la fotografía que se observa en *Cartucho*, recurso extraordinario para captar “la rapidez de los sucesos y la fuerza de los estados emotivos” (349), así como la vinculación que esta mantiene con la modernidad, lo que equivale a “pensar la modernidad en términos fotográficos, es decir, de fragmentos visuales únicos e irrepetibles, que el ser humano registra y asimila mediante procesos conscientes e inconscientes” (347). Asimismo, Parra ha señalado el auge que la imagen tuvo en las vanguardias literarias latinoamericanas, “entre ellos los estridentistas mexicanos, en cuya órbita se llegó a mover Campobello” (íd.). Es difícil, después de esta caracterización de la imagen en *Cartucho*, no advertir su recurrencia en *Las manos de mamá*: “La tierra es roja, las banquetas desdentadas, los focos cabezas de cerillos” (Campobello 2016 173); “Mamá, vuelva su cabeza. Sonría como entonces, girando en el viento como amapola roja que se va deshojando” (178); “La máquina [de coser], muñeca tosca, se quedaba abandonada, las bastillas arrugadas estrangulaban, a veces la rueda, brillante como anillo de estrellas” (193). El cuadro que abre la novela, costumbrista lo mismo que poético, más allá de trazar la imagen de la madre, se erige en estandarte de una cultura que fundamenta su identidad en una naturaleza agreste y sencilla; contiene, además, uno de los fundamentos ideológicos manejados por Campobello en la obra de 1937, a saber, la defensa de los valores de una comunidad sustentada, a diferencia de la del centro y sur del país, por el trigo.

ASÍ ERA ELLA

Esbelta como las flores de la sierra cuando danzan mecidas por el viento.

Su perfume se aspira junto a los madroños vírgenes, allá donde la luz se abre entera.

Su forma se percibe a la caída del sol en la falda de la montaña. Era como las flores de maíz no cortadas y en el mismo instante en que las besa el Sol.

Un himno, un amanecer toda Ella era. Los trigales se reflejaban en sus ojos, cuando sus manos, en el trabajo, se apretaban sobre las espigas doradas y formaban ramilletes que se volvían tortillas húmedas de lágrimas (173).

Ciertamente, en las líneas precedentes y en otras partes de la novela, también hay una alusión al maíz; pero, en este caso, la referencia a las “flores de maíz no cortadas”, además de indicar la situación virginal del campo, destaca su condición de planta monoica, o sea, aquella que contiene las unidades reproductivas masculinas y femeninas a la vez. La comparación de la madre con las flores de maíz se relaciona, consecuentemente, con el hecho de que, además de desempeñar su rol materno, tuvo que asumir el paterno. La presencia del trigo, en cambio, se establece como alimento básico de la familia Moya Luna, tanto en el texto precedente como en el resto de los cuadros: “Nuestra realidad era una tortilla redonda de harina, una taza ancha de café” (178). Del contacto con la naturaleza se desprende uno de los tópicos de la literatura universal, la alabanza de aldea y el menosprecio de corte y, muy posiblemente, el origen de su seudónimo: Campobello. Uno de los mayores valores que la escritora duranguense enarbola en su novela es la libertad, concepto que se adquiere de mejor manera en contacto con la naturaleza pues ésta, además, proporciona salud. La libertad y la sencillez de la gente del norte del país están presentes en la decisión del abuelo de cambiar una casa por un poco de tabaco y alcohol.

En esta obra persisten las imágenes de una revolución que, sin ser nunca del todo expresamente descrita, se erige como trasfondo cotidiano del personaje principal y en la que, de manera específica, subsiste al lado de la visión de los correligionarios del Centauro del Norte, personificada en la estampa de Rafael Galán. No obstante, el contraste resulta, por decir lo menos, arriesgado:

la imagen de Rafael Galán, que en el apellido ostenta su virtud, resulta edulcorado al lado del siguiente cuadro que mantiene un ineludible aire de familia con los de *Cartucho*. En él se puede apreciar el movimiento que la escena contiene. Esto lo distancia de la fotografía y lo coloca más cercano a las breves reproducciones que los asistentes de los hermanos Lumière llevaron a cabo durante el porfiriato en la calle de Plateros; con una contundente diferencia, la imagen poética con la que se cierra el cuadro. La inocente crudeza, el horror estético con que el cuadro entero se traza parece emanar ecos del horror y la gracia que perturbaran a Shelley al contemplar el cuadro de la Medusa en el museo de los Uffizzi hacia fines de 1819.⁷ No resulta descabellado registrar la presencia de la tradición poética de Occidente, aunado a la visión que la memoria de una niña descendiente de guerreros, recreada por la adulta que es, proyecta en *Las manos de mamá*. Me refiero al poema en prosa, de origen alemán; Novalis, puesto en circulación por Baudelaire.

Jacinto fue a caer al lado izquierdo del puente, yendo de aquí para allá. Testereando —contaban— había dado sus últimos pasos, como cuando, niño de un año, empezaba a andar. Torpemente alcanzaría un pedazo de tabla, pero un pedazo grande de su cabeza ya lo había dejado atrás, tirado como algo que se abandona, porque ya no se necesita, y se vuelve un estorbo. Se arrugó blandamente. Había ido soltando sus pensamientos sobre las tablas rojas donde hizo su última danza, y de pronto, su carne morena, arrugada por los balazos, se extendió de largo a largo. Jacinto se quedó dando un abrazo al cielo (194-5).

Más allá de la descripción del espacio doméstico en el que las mujeres del norte viven la revolución —cosen, hacen tortillas, cuidan el hogar y a los hijos mientras cantan y ríen—, detrás de este inocente título, *Las manos de mamá*, se encuentra una

⁷ El poema que Shelley escribiera se puede consultar en el libro de Mario Praz descrito en las referencias, pp. 65-6.

reivindicación de la autora para mujeres como su madre: en ellas radica el verdadero heroísmo de la contienda porque su destino vital está en sus manos, circunstancia que no sucede, necesariamente, con los militares, sean estos villistas o carrancistas. Una vez dentro de la revolución, no te puedes detener (recuérdese el ejemplo que Demetrio Macías pone a su mujer: como una piedra que rueda hacia la cañada así es la vida de un revolucionario). En una primera lectura, las manos de mamá se advierten como protectoras y proveedoras de sustento y vestido para sus hijos; pero en el final de la narración, en el par de líneas que cierra el libro, encontramos una extensión del círculo doméstico al que habían sido circunscritas: “Tarde roja, prolongada en las venas de sus manos, las que rompieron la blusa para encontrar su dios...”. La línea nos remite al cuadro ocho, titulado precisamente “Su dios”. Cabe recordar que la novela contiene 16, en virtud de que el último es una carta dirigida a la madre. Esto podría mostrar la importancia central que tiene en la estructura de la novela. Lo que aquí se refiere de una manera indeterminada, brumosa, indirecta, es un juicio donde la mamá defiende la custodia de sus hijos. No se dice el porqué la madre se ve prácticamente impedida de conservarlos. Ante la inminencia de una sentencia en contra, una persona le comunica que solo Dios podrá salvarla.⁸ Frente a las reiteradas determinaciones del juez, “Es la ley”, ella responde con su bebé entre brazos: “Son mis hijos”. Antes que la pérdida irreparable se cierna sobre ella, exhibe al juez su blusa rota, prueba de una violación. El juez la exonera al tiempo que ella exclama: “Así es la ley... A veces dice que los hijos nacidos de la propia carne no son nuestros, pero una rotura hecha a tiempo en la blusa desbarata las ochocientas hojas donde lo afirman” (186). Este acto revela no solo la integración de la mujer a la ciudadanía, desproporcionadamente masculina en los años de la Revolu-

⁸ La lectura de Doris Meyer e Irene Matthews aclaró esta escena: los padres del esposo muerto reclaman la custodia de los nietos por la hija ilegítima de un año que carga entre brazos. Pero la mamá, en su defensa, alude violación (en Pratt 172).

ción, sino un aspecto de carácter pedagógico esbozado por Nellie Campobello en *Mis Libros*:

Amar a nuestro pueblo es enseñarle el abecedario, orientarlo hacia las cosas bellas, por ejemplo, hacia el respeto a la vida, a su propia vida, y, claro está, a la vida de los demás; enseñarle cuáles son sus derechos y cómo conquistar estos derechos; en fin, enseñarle con la verdad, con el ejemplo; ejemplo que nos han legado los grandes mexicanos, esos ilustres mexicanos a los cuales no se les hace justicia [...] (1960 29).

La novela de Nellie Campobello resulta, de esta manera, revolucionaria por la forma, mezcla de tradición y vanguardia, tanto como por los contenidos, porque rompe con la idea de una revolución monolítica, uniforme, al ser expresión de un grupo marginal, descentralizado, con una diversidad étnica y cultural que la perspectiva del estado tardaría años en reconocer. Asimismo, destruye la visión disyuntiva entre literatura de revolución y literatura revolucionaria puesta en boga hacia mediados de los años veinte en México pues en *Las manos de mamá* ambas propuestas estéticas cohabitan de manera natural.

Finalmente, a mi juicio, los cuadros de origen costumbrista que, como ha señalado la crítica, pueden ser leídos de manera independiente, narran una historia, pero es justamente la sugerencia construida con base en un aparato poético la que obliga al lector a procesar lo que apenas se alude, aspecto que permite una mayor concentración diegética, pero, al mismo tiempo puede lograr la expansión y la profundidad de un solo personaje, el juego dinámico que Luis Arturo Ramos propone como característico de la novela corta. Además, en el texto se evidencia la tensión genérica entre prosa y poesía que, ciertamente, se ha llevado a cabo a lo largo de los siglos, hasta arribar al poema en prosa. Los cuadros vanguardistas, colocados en serie, alimentados por la memoria, conforman una singularidad genérica de este tipo de escritura híbrida cuanto fronteriza.

Los críticos de Bárbara Jacobs —ávida lectora y coleccionista de diarios, biografías y memorias—, han señalado que su obra se caracteriza por una hibridez genérica, mezclada con un alto grado de intimidad y con una tensión narrativa que transita entre la memoria, los datos biográficos y la ficción. Estos géneros se conjugan en su novela *Las hojas muertas* (1987), ubicada, no sin razones, en “los límites de la biografía y la autobiografía” (Llarena 15). En las siguientes páginas abordaré el problema genérico que plantea este texto de la escritora mexicana y mostraré que detrás de la biografía paterna hay elementos autobiográficos empleados para buscar y resolver un conflicto fundamentalmente artístico. Es posible advertir, además, su intención de transgredir los límites impuestos por la biografía y la autobiografía, pues Jacobs aborda simultáneamente las características de la novela de artista. Asimismo, se intentará mostrar el carácter intertextual que esta novela corta mantiene con otras obras de Jacobs.

Descendiente de la ola de emigración que arribó a las costas de América, conformada por los habitantes de la Gran Siria (Líbano, Siria, Israel, Jordania, Turquía e Irak), herederos todos ellos de los hombres rojos que inventaron el alfabeto, los fenicios, Bárbara Jacobs Barquet, segunda de cinco hijos, nació en un país alejado de las montañas libanesas, México, el 17 de octubre de 1947. Norma, madre de Bárbara, debió haber sido Barakat Landy, pero, a causa del desconocimiento del árabe, lo mismo que al proceso de adaptación fonética al español, los agentes de migración en Veracruz cambiaron el apellido paterno a Barquet el día en que Dib Barakat, su padre, ingresó al país. Norma se casó con su primo, Emile Jacobs, hijo de Rashid Nahum Yaoub quien, al ingresar a los Estados Unidos por Ellis Island, en Nueva York, padeció el mismo proceso que sus coterráneos en México, la alteración del nombre. Este hecho, entre otros, provocó un profundo sentimiento de exilio en todos los transterrados, heredado a sus descendientes mexicanos.

De niña, Bárbara Jacobs vivió en una propiedad de cinco casas con un jardín enorme que el abuelo Dib Barquet construyó en Chimalistac en un terreno que había formado parte, durante el siglo XVI, del huerto del convento de El Carmen. En ella convivían tíos, primas, hermanos, cuñadas, abuelos y padres, comunicados a través de una pluralidad de idiomas: árabe, francés, inglés, español, la lengua indígena de la nana, incluso uno inventado por los primos⁹. Nada más natural que la escritora caracterizara esta parte de su infancia como una Babel, lo mismo interna que externa. En aquel terreno multifamiliar y plurilingüe, Bárbara Jacobs creció con la figura distante y cercana de un padre misterioso, amado. Emile Jacobs, que solía alejarse del barullo familiar y se encerraba en su cuarto para dedicarse de tiempo completo a la lectura de sus libros en inglés. Los cinco hijos desconocían su pasado.

Gracias a los textos que ha escrito Bárbara Jacobs sobre sí misma, sabemos que antes de ser una asidua lectora ya escribía su diario y, además, a instancias de una amiga, muy pronto comenzó a escribir cuentos¹⁰. Según ha contado la propia escritora, alrededor de sus treinta años, en 1977, alentada por gente cercana, decidió narrar la vida de su padre, pues quienes la conocían consideraban que era digna de ser conocida: “‘Tienes que escribir sobre tu papá’ Lo que él hizo en la vida es algo que objetivamente merece ser contado, merece ser rescatado, porque ya no hay nadie así” (Belloni 57). A los 17 primos, Emile Jacobs les parecía el héroe total. En principio, no es difícil estar de acuerdo con ellos. Para compartir esta visión, referiré los datos que aparecen en la contraportada de la novela publicada por la editorial Era, en su primera edición de 1987, narrados todos ellos en *Las hojas muertas*. Los hechos abajo descritos constituyen una revelación del pasado desconocido

⁹ He tomado todos estos datos biográficos de dos fuentes: Benedetta Belloni y la propia Bárbara Jacobs. Para mayores datos, consúltense las referencias.

¹⁰ Puede consultarse el texto “Cómo empecé a escribir”, en su libro *Juego limpio*.

del padre, surgidos, a decir de la propia Jacobs, a partir del descubrimiento de una fotografía, unos uniformes militares y algunos papeles guardados en un cajón de la madre, mantenido bajo llave:

Miembro de una familia de emigrantes libaneses, el protagonista pasa de niño vendedor de periódicos en una pequeña localidad del este de los Estados Unidos, a corresponsal de una revista neoyorkina en el Moscú de los años treinta y a combatiente de la Brigada Lincoln en la Guerra Civil Española; más tarde, entre varios oficios y quehaceres, establece y dirige un hotel en la ciudad de México. Mientras tanto, su arraigada pasión por la lectura se convierte en su ocupación diaria, solo interrumpida de vez en cuando por miradas al pasado, que ve como una época ciertamente más feliz.

A esta síntesis de la vida de Emile Jacobs, narrada en *Las hojas muertas*, hay pocos datos que agregar. Coincide, además, en los hechos fundamentales, con los que su hija proporciona a Roberto Bonilla, hecho que nos lleva a correlacionar la historia allí contada con hechos extratextuales, objetivos, verdaderos:

Vengo de emigrantes libaneses. Mis abuelos paternos emigraron a la ciudad de Nueva York, en los Estados Unidos; los maternos, a la ciudad de México. Yo nací en México en 1947. Soy la segunda de cinco hijos. De niñas, mi hermana y yo vivimos con nuestros abuelos maternos en la casa central de una comunidad de cinco dentro de un mismo jardín. En las otras cuatro vivían nuestros padres y hermanos, y nuestros tíos y primos. Crecí oyendo varios idiomas a mi alrededor: español, inglés, francés, árabe y la lengua autóctona de mi nana. Mi padre, neoyorkino, fue periodista en Moscú en los años treinta. Después luchó en la Guerra Civil de España como integrante de la Brigada Lincoln de las Brigadas Internacionales. Mi padre es un lector de vocación. A él le debo mi afición a la lectura y mi inclinación a escribir (Llarena 172-3).

Tal vez habría que agregar que, a su regreso de España y ante la inminencia de la segunda Guerra Mundial, se enlistó en el ejército de los Estados Unidos. Sin embargo, a causa de su pasado,

fue relegado, prácticamente exiliado, del ejército norteamericano. Incluso le colocaron un espía, quien, pasado un tiempo, se volvió su amigo. Al término de la guerra, su currículum vitae persistió como un obstáculo para encontrar trabajo acorde con sus facultades. De aquí que decidiera abandonar su país para venir a México.

Visto de esta manera, cabe advertir la singularidad de la vida de Emile Jacobs, y, en ella, ciertamente, al héroe que encarnó el estadounidense descendiente de libaneses. Desde el punto de vista genérico, y hasta este momento, considero que no existe problema alguno en concordar que la obra posee una *intención* biográfica, aunque en estricto sentido no se trate de una biografía pues los datos no se presentan aquí, como propone Caballé para el caso de la biografía, con el objetivo de acumular una cantidad máxima de información para mostrar la complejidad humana del biografiado (57-58), sino, por el contrario, basada en apenas un puñado de apuntes biográficos, con la intención de configurar la verosimilitud del relato. Con la elaboración de la biografía paterna en *Las hojas muertas*, Bárbara Jacobs se propone, constantemente, dirigir la atención del lector hacia el amor incondicional al padre, sin exhibir complejidad alguna en torno a la singularidad de su persona. No son escasas las ocasiones en que el narrador plural caracteriza su infancia como la época en que fueron felices. Uno de los géneros hacia el que la autora dirige sus fines es la biografía literaria, género que, en su propia clasificación, se aproxima más “al de la novela o al del ensayo literario que al de un estudio o investigación académicos” (Jacobs *Compañía* 57)¹¹. El aspecto temático, por otra parte, plantea un problema aparentemente insustancial: ¿cómo es posible que un padre distante, encerrado en sí mismo y en la lectura, haya podido generar

¹¹ “La intención de este género —anota Jacobs— está en el calificativo. Es biografía literaria cuando su concepción y señaladamente su desarrollo aspiran a convertirla en obra de arte. Así, es su escritura, son los giros de esta, los que podrán satisfacer dicha aspiración” (*Compañía* 57).

amor incondicional en sus hijos, aun antes de saber su pasado con tintes de heroísmo?

Ahora bien, detrás de la biografía literaria se encuentra latente, implícita, sosteniendo un diálogo intertextual con el resto de su obra, otra que a la autora le interesa narrar, como aquella historia B con la que Ricardo Piglia ha caracterizado el cuento. Antes de abordar este asunto, juzgo necesario atender el problema del narrador plural, pues considero que en esta novela hay un pacto de identidad entre narrador y autor. Ha sido la propia Bárbara Jacobs quien ha expresado en dos o tres entrevistas el carácter plural de los narradores de *Las hojas muertas* y ha especificado que quien narra la historia son los hombres y las mujeres de su familia. Encontrar la voz que narrara esta historia le llevó años. Fue uno de los factores para que la novela, desde su concepción hasta su impresión, tardara diez años en ser publicada. En ese párrafo aglomerativo con alto contenido de oralidad que Jacobs ha construido para su novela, en el que tiene cabida la voz del narrador, nadie puede negar que exista un narrador plural pues así lo dice la autora repetidamente a lo largo de la novela, como en la frase de inicio, “Ésta es la historia de papá, papá de todos nosotros” o como cuando enuncia la voz narrativa “las mujeres de nosotros”, “los hombres de nosotros”. Pero sucede que las voces no expresan una diversidad de puntos de vista, sino más bien un mismo tono teñido de ingenuidad predominante en ambos géneros. La inocencia con la que se narra resulta adecuada pues permite al autor referir candorosamente hechos carentes de ella, como la llamada en Navidad de la exnovia para recordarle al padre que lo sigue amando, o la descripción de los enseres domésticos de tío Gustav que evidencia el enajenamiento que rodea al tío, antagonista del padre: “La casa de tío Gustav era muy moderna y tenía muchas cosas de madera y olía a casa moderna americana llena de aparatos eléctricos que no sabíamos para qué servían pero que servían de maravilla” (9). El aparente narrador plural se conecta en más de un sentido con los múltiples voes que Bárbara Jacobs describe en la

entrevista que le concede a Jan Martínez periodista de *El País*, el 11 de agosto de 2016:

JAN: ¿Quién ha escrito *La dueña del Hotel Poe*?
BÁRBARA: Como hay varios estilos se puede decir que hay varios yoes. Pero al final soy solo yo.

Por otra parte, la lección aprendida con Augusto Monterroso lleva a Bárbara, su esposa, a encarar el desafío que plantea la escritura de textos autobiográficos. Para trascender en este género —dice Monterroso—, el escritor debe presentar un conflicto auténtico en el personaje, consigo mismo y con los demás, capaz de revelar “algo esencial humano, una verdad, por mínima que sea, del hombre de cualquier época” (Jacobs *Compañía* 25). El conflicto expuesto en la novela se traza a partir de dos líneas paralelas, una explícita y otra intertextual, cuyo propósito global consiste en mostrar “el destino trágico del artista, incapaz de salvar las distancias entre la literatura y la vida”(Contreras web). La trayectoria elegida para el padre, quiero decir, al héroe que le interesa perfilar a Bárbara Jacobs resulta ser el escritor con carácter humanitario que Emile siempre buscó o quiso ser. La figura heroica del soldado conductor de ambulancias durante la Guerra Civil española pasa a segundo término pues, en estricto sentido, éste último depende de aquél.

La línea narrativa intertextual, ubicada en la estructura narrativa, quiero decir, el conflicto reservado para la autora, de carácter autobiográfico, consiste en encontrar, a través de la memoria o el reacomodo de ella, el primer recuerdo que desencadena lo mismo la trama del relato que su propio destino vital y contiene la respuesta a la pregunta que ella misma se ha hecho en torno a su conflicto, la búsqueda de sí como artista y como persona, búsqueda fundamental para un escritor, según considera Jacobs en *Juego limpio*.

[...] Cuando un autor examina su vida, hace bien, por cierto, en empezar por el principio y establecer lo más precisamente su genealogía, su herencia, su ubicación. Pero debe dar el paso siguiente. Encontrar en sus primeros años algo que haya marcado su existencia. Todos tenemos esa experiencia determinante; pero no todos la buscamos ni mucho menos la encontramos como para explicarnos el desarrollo de nuestra biografía. Por eso, leer autobiografías no fallidas es iluminador. [...]

Un primer recuerdo o, según afirma [Monterroso], “el que por alguna razón decidí hace años escoger como el primero”, hará las veces de esquema desencadenante. Es un concepto aterrador, por determinista. Y es la tarea a la que se enfrenta el autor de autobiografía. Se necesita valor y lucidez, aparte de una sensibilidad casi enfermiza.

Si al emprender la búsqueda de sí mismo no hubiera dado con aquel recuerdo, si no se hubiera dado a la tarea de entenderlo, habría permanecido callado; es decir, no habría sido escritor. [...] Pero no es fácil recordar el primer recuerdo. Es un privilegio recordarlo. O cuestión de maña acomodar algún recuerdo en el origen de todos los que lo seguirán para retratar el interior de un autobiógrafo. Lograr que un recuerdo desencadene y conforme una vida es parte de la misión; pero sobre todo lo es explicarla.

El primer recuerdo de un autor puede ser el punto de partida de la reconstrucción de su vida; y puede, si él sabe entenderlo, determinarla y constituir su teoría de vida (Pos. 912-950).

El primer recuerdo de Jacobs está constituido, en realidad, por dos; uno que ella recuerda por sí misma y otro que su nana le contó (o que, con cierta maña, acomodó). Uno nos remite al encuentro que sostiene en la playa con un escritor desconocido que la elige a ella para hacerle construcciones de arena; puentes, carreteras, castillos. El otro, a las ocasiones en que la niña que fue, sin saber leer todavía, se echaba a los pies del padre para imitar su postura lectora¹². Es imposible no escuchar los ecos del pacto de identidad que la escritora ha establecido con el padre, como ella misma reconoce en *Juego limpio*: “Por instinto y en imitación de mi padre, que es un lector nato, temprano me incliné por la lectu-

¹² Véase “Cómo empecé a escribir”, en *Juego limpio*.

ra y en un momento dado por la literatura: por la elaboración de literatura” (Pos. 1832). Incluso, lo lleva una generación más allá, a trazar su árbol genealógico literario pues a la abuela, a Mamá Salima, como recordaremos los lectores de *Las hojas muertas*, “siempre la veíamos meciéndose en una mecedora y fumando con un libro en las manos. Su casa estaba llena de libros y periódicos y revistas, pero sobre todo libros en librerías que habían sacado de Líbano cuando emigraron” (15). Y más todavía, a crear el vínculo de identidad entre la abuela y el padre, la razón del porqué se convirtió en su hijo favorito:

Antes había tenido una tienda en la que vendía tapetes persas, pero como le daba por leer detrás del mostrador no se daba cuenta de cuando entraban los clientes en busca del tapete, o si se daba cuenta no les hacía caso porque prefería seguir leyendo o estaba tan concentrada que de veras no los oía pedir el precio de este tapete y el significado de su diseño. La cosa es que mejor cerró la tienda para seguir leyendo en paz y sólo de vez en cuando escribir algo en el periódico árabe (15).

Consecuente con el tema, la estructura elegida para narrar el conflicto paterno es la del *Künstlerroman*, o novela del artista, en la que, como es sabido, se narra la evolución y destino de este. Si bien Vicente Quirarte ha señalado en el artículo de Llerena que *Las hojas muertas* es una “*Bildungsroman*, a su manera” (5), considero que la novela corta es más específicamente una *Künstlerroman*. Adelanto una diferencia apuntada por Morgenstern para quien la *Bildungsroman* “representa la formación de lo puramente humano, pues en ella asistimos al proceso educativo de un ser humano, no de un artista o de un hombre de Estado”; a diferencia de la *Künstlerroman* que, como señala Márquez Villanueva, “La fatal separación del rebaño que marca la excelsitud del artista lo vuelve epicentro de toda suerte de conflictos lo mismo con la sociedad que consigo mismo” (ambos en Plata 78).

Podemos agrupar las características de la *Künstlerroman*, que ha definido ya Maurice Beebe, en dos grandes áreas: por un lado,

la caracterización del sujeto, es decir, el artista que resulta un ser sensible, introvertido, enfocado en su trabajo y en sí mismo, pasivo, abstraído y, consecuentemente, ausente, poseído por sus pensamientos; y, por otro, la relación que el artista mantiene con la sociedad: para Beebe, “la búsqueda del yo constituye el eje central sobre el que se construye la novela de artista, y dado que el yo vive casi de forma continua en conflicto con la sociedad, ello provoca la aparición de la pugna entre vida-arte, lo que finalmente, acaba convirtiendo al artista-héroe en artista exiliado” (en Plata 76-7).

Este es el paradigma que desarrolla Jacobs para la biografía de su padre y para sí misma. Es así que, entonces, tienen sentido las frases expresadas con candidez, casi sin querer, a lo largo del texto: “Papá se había ido de los EU hacía mucho tiempo y era bastante diferente de su hermano y hermana”, o “Papá y mamá eran diferentes, sobre todo papá, pero no nos habíamos preguntado si era buen o mal padre y lo que sí era que nos caía bien, aunque lo conociéramos poco porque nos platicaba poco” (27). Y, sobre todo, explican, como en el caso de la abuela, lo imposibilitado que está el padre para iniciar cualquier tipo de actividades comerciales, como conservar el Hotel Poe o sostener el negocio de los puros, exitoso mientras Paquito estuvo al frente de él.

Según Bárbara Jacobs, su padre, imbuido por las ideas socialistas de Bernard Shaw, se trasladó a Moscú con la intención de escribir y enviar artículos para una revista literaria estadounidense. Con doble ironía porque la revista nunca los publicó y, a causa del viaje a un país comunista, nunca consiguió laborar en su propio país de nacimiento. Cabe recordar que, justamente, para la novela de artista el viaje consiste no solo en un aspecto geográfico, sino en uno metafórico, como vía de conocimiento del mundo y como un buceo en el interior de sí mismo y, prácticamente, resulta inherente al fenómeno literario (Estébanez en Plata 113); asimismo, sus “protagonistas recorren un trayecto vital en el que las diversas experiencias se erigen en momentos fundamentales en esa trayectoria educativa y formativa del héroe-artista hasta

lograr su madurez, personal y creativa” (ibídem). No es otro el sentido que encontramos en *Las hojas muertas* en voz de su narradora: “Moscú fue la universidad de papá. En Moscú se encontró con la cultura y con el arte y con la historia y hay muchas cosas que hizo ahí por primera vez que a veces nos parece que allí nació y ahí se educó y ahí se hizo hombre y en cierto sentido fue así y no es así sólo porque nosotros así lo veamos” (51).

En uno de los epígrafes de los capítulos del libro se encuentra la finalidad del viaje y la autocrítica que realiza el propio Emile Jacobs de sí mismo: “I was going to be the greatest writer! I didn’t have a book published yet, but I was going to be a great writer. I wrote about theatre. What did I know about theatre? Nothing! But I wrote about everything and nothing: chess, dancing, music!” (38). Las colaboraciones se perdieron y este es justamente uno de los significados del título de la novela: las hojas muertas; desde luego, también hay resonancias de la canción del mismo título escrita por Jacques Prévert y popularizada por Yves Montand en 1945. En los años sesenta, la cantó Enrique Guzmán. Evidentemente, también hace referencia a las hojas con las que el padre pretende cubrirse el día en que muera, con su pantalón y suéter viejos para no gastar en entierro, bajo el puente que contempla desde su ventana.

El conflicto humano de la novela tiene, en apariencia, un doble sentido: de un lado el misterio del padre y su conflicto como artista, vale decir, la elección de su destino al seleccionar la escritura de su obra por encima de las exigencias productivas de la sociedad; del otro, el conflicto creativo de la autora por encontrar ese primer recuerdo que desencadene la historia del relato y dé sentido a su propia vida. No obstante, ambos se concitan en el compromiso asumido con una búsqueda literaria que redunde en el reconocimiento de un yo literario identificado con el lenguaje, pues, como señala Isaura Contreras, “la vida de un escritor no tiene más interés que incidir en la realización de la obra, destino trágico del artista definido desde el romanticismo, que lo muestra incapaz de salvar las distancias entre literatura y vida” (web). Por

encima de este exilio permante y heroico, que lleva a Bárbara Jacobs a preferir escribir una carta para comunicarse que tomarse una taza de café con la gente, hay posiblemente uno más terrible: la indiferencia y el olvido.

Las circunstancias me han orillado a esa no pertenencia que es el reino del aislamiento, reino por excelencia del escritor, extranjero en el mundo o no. Mi trabajo es solitario, corro el riesgo de que no sea leído, de que se me dirija irremediabilmente al vacío. Mis temas —que no son sino mis temas—no suelen ser del gusto de la época ni del mundo (*Juego limpio* Pos. 1837).

La escritura de la biografía literaria de Emile Jacobs permite a su hija trazar el exilio inherente a su condición de antepasados migrantes: no es americana por derecho paterno, no es libanesa por derecho atávico y los mexicanos la ven como extranjera. Pero, también la habilita, a través de los vasos comunicantes que ella misma ha construido en otros textos, para indagar en sus orígenes con el objetivo de expresar el porqué de su autoproscripción, vale decir, su condición de artista. Este último exilio le permite cimentar una narración basada en párrafos aglomerativos, con diversas voces que emiten una sola visión para crear una entrañable trama de significados dispuestos en capas. El resultado al terminar la novela es sorprendente pues resulta prácticamente antitético al exilio: quedamos envueltos en una sensación de calidez y simpatía por sus personajes, conquistados por esa voz inocente que tomó tantos años en madurar.

CODA

He querido mostrar con este par de novelas de Campobello y Jacobs que estamos lejos aún de conocer los diversos mecanismos y, consecuentemente, una poética de la novela corta moderna mexicana. Si concluimos que una forma de la modernidad

reside en la hibridez de género, la situación se agudiza otro tanto pues a este problema habría que añadir la intertextualidad que ambas autoras mantienen en su obra. En el caso de Campobello, *Las manos de mamá* funciona como complemento de *Cartucho*. Como si una y otra fueran caras de la misma moneda. La dualidad Villa-mamá proyecta una defensa de la visión de mundo de la gente del norte del país, tan guerrera como sencilla, tan apegada a la naturaleza como a la ciudadanía. En el caso de Bárbara Jacobs, la biografía literaria del padre le permite trazar el exilio inherente a su condición de padres migrantes y de artista. Pero también le habilita, a través de los vasos comunicantes que ella misma ha construido en otros textos, indagar en sus orígenes para expresar el sentimiento de sentirse doblemente exiliada, como artista y como ser humano: no es americana ni libanesa, los mexicanos la ven como extranjera y le cuesta mucho trabajo la interacción social. En ambas, aunque distantes en tiempo, en géneros narrativos y en visión de mundo, hay una fuerte defensa de la diversidad, del otro, del bárbaro.

En cuanto al género breve, las novelas evidencian la gran variedad de recursos con los que cuenta —un cuadro, una foto, un poema, una metáfora, una biografía— para poder construir su arquitectura. Por otro lado, me parece que debemos continuar estudiando las novelas de cerca puesto que las generalidades sirven para ubicarlas, pero no para comprenderlas: la verdad para la literatura es más que relativa, acaso sólo sirve como punto generador de su propia escritura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVECHUCO CABRERA, DANIEL, “La revolución narrada desde los márgenes: representaciones anatómicas de la violencia en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, *Literatura Mexicana* xxviii.1, 2017, pp. 69-98.

- BELLONI, BENEDETTA, “La voz de los descendientes. El horizonte cultural libanés en las novelas *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs y *En el verano, la tierra* de Carlos Martínez Assad, *Ressegna Iberistica*, vol. 39, núm. 105, 2016.
- BENJAMIN, WALTER, *Baudelaire*, edición de José Manuel Cuesta Abad, Madrid, Abada Editores, 2014.
- CABALLÉ, ANNA, “Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros”, Colin Davis, coord., *El otro, el mismo: biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, Universitat de València, España, 2005, pp. 49-62.
- CAMPOBELLO, NELLIE, *Las manos de mamá, Obra reunida*, 2ª ed. México, FCE, 2016.
- _____, *Mis libros*, Compañía General de Ediciones, México, 1960.
- CASTRO LEAL, ANTONIO, *La novela de la Revolución Mexicana*, vol. II, México, SEP-Aguilar, 1960.
- CONTRERAS, ISAURA, “Cosecha de verano: novela corta y autoficción”, *Boletín*, núm. 17, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Argentina (dic 2013).
- ESCOBAR ARRONIS, JOSÉ, “Literatura de ‘lo que pasa entre nosotros’. La modernidad del costumbrismo”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Notas de reproducción original. Otra ed.: “Homenaje a María Josefa Canellada”, *Sin fronteras*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 193-206.
- GARCÍA BONILLA, ROBERTO, “Entrevista a Bárbara Jacobs”, Alicia Llarena, *Carol dice y otros textos*, México, UNAM-ERA, 2000.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA, *Contemporáneos: la otra novela de la revolución mexicana*. Huelva, Universidad de Huelva, 1999.
- JACOBS, BÁRBARA, *La buena compañía*. México, Ediciones Era, 2017.
- _____, *La dueña del Hotel Poe*. México, Ediciones Era/CONACULTA/UANL, 2014.
- _____, *Las hojas muertas*. México, Ediciones Era, 1987.
- _____, *Juego limpio*, versión Kindle, tomado de México, Santillana Ediciones Generales, 2011.
- LLARENA, ALICIA, *Carol dice y otros textos*, México, UNAM-ERA, 2000.

- MARTÍNEZ AHRENS, JAN, “Bárbara Jacobs: Escribir es mi mejor manera de estar en el mundo”, *Babelia, El País*, 11 de agosto de 2016.
- ORTUÑO SANDOVAL, MARCELA, “Un acercamiento interpretativo a *Las manos de mamá* de Nellie Campobello”, *Semiosis*. Nueva Época, enero-diciembre 1998, v. 1, núms. 3-4, pp. 126-137.
- PARRA, MAX, “Usos literarios de la fotografía en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, Rafael Olea Franco, ed., *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México, 2017.
- PLATA, FRANCISCO, *La novela de artista: el künstlerroman en la literatura española finisecular*, Tesis doctoral inédita, Texas, The University of Texas at Austin, 2009.
- PRATT, MARY LOUISE, “Mi cigarro, mi Singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello”, en *Cadernos Pagu* 22, 2004, pp. 151-184.
- PRAZ, MARIO, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El acantilado, 1999.
- PULIDO HERRÁEZ, BEGOÑA, “*Cartucho*, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana”, en *Lati-noamérica* 52, t. 1, 2011, pp. 31-51.
- RAMOS, LUIS ARTURO, “Notas largas para novelas cortas”, Gustavo Jiménez Aguirre, coord., *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, t. 1, México, UNAM-FLM, 2011.
- RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO, *Contemporáneos [Prosa. Antología]*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2003.
- SHERIDAN, GUILLERMO, *Homenaje nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de narrativa*. México, INBA/SEP, 1982.
- TORRES BODET, JAIME, “Reflexiones en torno a la novela”, Web, 18 de sep 2018, <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/rslnjtb.php>
- _____, *Contemporáneos. Notas de crítica*. México, Herrero, 1928.
- WEIMER, TANYA, “Las imágenes barajadas en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Cuadernos Americanos* 134, 2010-4, pp. 103-23.

AQUÍ LOS DETECTIVES NUNCA GANAN:
LA OBLIGACIÓN DE ASESINAR Y EL MAL DE LA TAIGA

HÉCTOR FERNANDO VIZCARRA
Universidad Nacional Autónoma de México

I

La diferencia entre un cuento y una novela larga podría ser expresada con elementos del género policial: *el cuento relata la historia de un asesinato, mientras que la novela, la historia del asesino*; dicha fórmula vincula, obviamente, la preponderancia de la acción dentro de la brevedad en el cuento, mientras que, en la novela, parte de la posibilidad de profundizar en las motivaciones de los personajes, en las pausas, digresiones y descripciones, sobre todo tratándose de un personaje ficcional tan conflictivo (en el plano ético, al menos) como lo es un asesino. Aunque se trata de una fórmula interesante, no resuelve nada en el plano teórico; no obstante, si seguimos cuestionándonos con esa misma lógica, ¿la novela corta, entonces, relataría los detalles de un crimen? ¿O la historia resumida del delincuente, obviando muchas de las razones que lo llevaron al quebrantamiento del orden social? ¿Acaso las convenciones de la extensión del texto y del tratamiento temático en la ficción policial han cambiado durante el siglo y medio de su existencia? Éstas, entre otras preguntas, serán abordadas en la aproximación crítica a dos novelas cortas

mexicanas: *La obligación de asesinar* (1946) de Antonio Helú y *El mal de la taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza.

En los inicios de la literatura de detectives, cuento y novela corta se confunden; no así la novela larga, que, como todas las novelas decimonónicas, se difundieron por entregas en periódicos o revistas: la primera en lengua inglesa, *The Moonstone* (1868), del londinense Wilkie Collins, contaba con 32 episodios serializados, publicados previamente en la revista de Charles Dickens *All The Year Round*. Incluso uno de los cuentos fundadores del género puede ser considerado como una novela corta: “El misterio de Marie Rogêt” (1845), secuela de “Los crímenes de la calle Morgue” (primera aventura de Auguste Dupin escrita por Edgar Allan Poe), se publicó en tres entregas (noviembre y diciembre de 1842 y febrero de 1843) y es el texto más largo de la trilogía sobre Dupin. Así pues, en el género policial temprano, mientras que las novelas largas y los cuentos pueden diferenciarse gracias a sus esquemas de publicación y distribución, la novela corta estaría más emparentada, estructuralmente, con la novela extensa, pero, en relación con los arcos narrativos (acciones, número de personajes, intrigas), la hallaríamos mucho más cercana al cuento.

Otra de las condiciones generadas por el modelo de distribución es la proliferación de recopilaciones de textos cortos. Ejemplo de esto son cinco de los nueve libros protagonizados por Sherlock Holmes, los cuales reúnen, cada uno, una docena de relatos publicados en revistas, principalmente *The Strand Magazine*. En dichos libros (*The Adventures of Sherlock Holmes*; *The Memoirs of Sherlock Holmes*; *The Return of Sherlock Holmes*; *His Last Bow*; *The Case-Book of Sherlock Holmes*) los cuentos permiten una lectura autónoma, pues se trata de ficciones completas no episódicas (pero sí dentro de un *continuum* serial), frecuentemente nominadas con la fórmula “The Adventure of [...]” y su variante “The Case of [...]”.

L’Affaire Lerouge (1866, originalmente publicada sin fortuna en el periódico *Le Pays* durante 1863), escrita por Émile

Gaboriau, es considerada la primera novela policial en cualquier lengua; de acuerdo con el investigador argentino Román Setton, “antes de los folletines del autor francés [Gaboriau], la narrativa policial no había logrado acceder [...] a la forma extensa; había permanecido, antes bien, dentro de los límites de la *Novelle*, la *nouvelle* o la *short story*” (281). Se trata, pues, de la primera novela de extensión larga dentro de los patrones del género, aunque por las formas de socialización literaria de la época tuvo que ser presentada, primero, como novela por entregas tanto en *Le Pays* como en el periódico *Le Soleil*, en 1866, donde logró el éxito necesario para alcanzar el formato de libro en un solo tomo.

He iniciado con estos ejemplos paradigmáticos de la literatura policial temprana a fin de repasar las fechas de su publicación y, a continuación, contrastarlas con las de las primeras obras de literatura policial mexicana. Me interesa, en efecto, hacer un recuento sucinto de la asimilación del género en nuestro país y lanzar algunas primeras hipótesis.

Con plena confianza en el triunfo de la razón y del método científico, algunos escritores del siglo XIX tuvieron particular interés en abordar la naturaleza del crimen y del comportamiento criminal. En consecuencia, el personaje ficcional del detective surge bajo la idea positivista de hallar la verdad mediante el uso del raciocinio, y resulta de la combinación entre el policía (representante de la justicia) y el periodista (representante de la información). Apoyado en los discursos científicistas, y aprovechando el auge de la prensa escrita, el periodismo dio cuenta de los hechos sangrientos ocurridos principalmente en las ciudades industrializadas, donde existía un mayor número de habitantes alfabetizados; así, la ciudad se convirtió, desde los primeros textos protagonizados por detectives, en un centro de imantación que fue otorgando identidad a cada ciclo narrativo: la urbe como sitio donde abunda el anonimato, y donde la identidad de la víctima y del delincuente se diluyen, lo que fomenta un régimen de sospecha colectiva. Algo similar sostiene Walter Benjamin

en sus célebres ensayos sobre el *flâneur*, Baudelaire y el París haussmaniano.¹

Y aunque París, capital del siglo XIX según Benjamin, diste de parecerse a la capital mexicana, la propuesta sigue siendo válida debido a que la Ciudad de México, como todas las grandes ciudades, es propensa al crecimiento demográfico poco controlado, a la proliferación de zonas de difícil control para las autoridades y, sobre todo, a la exposición, en todos los ámbitos públicos, de la desigualdad económica.

La Ciudad de México, como sabemos, no se inserta en la modernidad al mismo tiempo que las ciudades europeas, sino en dos lapsos. Las dinámicas sociales y culturales producidas en la modernidad industrializada comienzan a ser visibles, en primera instancia, durante el Porfiriato, y más tarde en la época pos-revolucionaria. Del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, en México no tenemos registro de literatura policial, como sí lo hay, por ejemplo, en Argentina (*La huella del crimen*, escrita por Raúl Waleis en 1877, es la primera novela latinoamericana de detectives). Si bien existen relatos cercanos al género, algunos de ellos incluidos en *El libro rojo* (1870) de Vicente Riva Palacio y Manuel Payno,² o también en ciertos *sucedidos* que forman parte del libro *De autos*, de Victoriano Salado Álvarez, la ficción propiamente detectivesca, autoconsciente del género que emula y al cual se inscribe, surge en México hacia la década de 1940, con la publicación de los primeros cuentos policiales de Antonio Helú, Pepe Martínez de la Vega, María Elvira Bermúdez y Rafael

¹ “Aquí la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores. Entre sus lados más amenazadores se anunció éste con antelación a todos los demás. Está en el origen de la historia detectivesca.” (Benjamin 13)

² Enrique Flores, en su artículo “*Causas célebres*. Orígenes de la narrativa criminal en México”, considera que las primeras manifestaciones de la narrativa sobre crímenes y criminales (un género narrativo cercano al policial, y que a veces Flores denomina con este nombre) se hallan en las síntesis judiciales de hechos sangrientos. Para comprobarlo, analiza el famoso caso de “El crimen de don Joaquín Dongo”, incluido en *El libro rojo* de Payno y Riva Palacio.

Bernal, todos ellos aparecidos en las páginas de *Selecciones Policiacas y de Misterio*, revista creada y dirigida por el propio Helú.

En buena medida, la permanencia de *Selecciones Policiacas y de Misterio* entre 1946 y 1957 influyó en la extensión de las narraciones en esos primeros años del género en México; por ello, la producción literaria se centró en cuentos cortos que podían ser socializados mediante dicha revista, en antologías o en suplementos, aunque obviamente hubo excepciones y también se publicaron novelas de mayor extensión, como *El crimen de la obsidiana* (1942) de Enrique F. Gual, *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli, *La obligación de asesinar* (1946) de Helú, *Diferentes razones tiene la muerte* (1953) de María Elvira Bermúdez y *22 horas* (1955) de Margos Villanueva.

II

Si bien el personaje más conocido de Antonio Helú es Máximo Roldán, ladrón urbano con fuertes resonancias del bandido-justiciero de la novela de folletín, *La obligación de asesinar* está protagonizada por Carlos Miranda (que surge en el relato “Cuentas claras”, participando como cómplice de Roldán), joven ciudadano de apariencia honesta que, tras ese primer encuentro con Máximo Roldán, se vuelve ladrón de casas. Así, Carlos Miranda es una especie de Dr. Watson de Roldán en los cuentos donde coinciden (“Cuentas claras” y “Las tres bolas de billar”): pese a fungir como su asistente, Miranda termina sin entender del todo el mecanismo que los llevó a tomar el botín y engañar a la policía. Roldán, cumpliendo la convención del cuento policial clásico, le relata cada paso a fin de que su cómplice, pero sobre todo el lector, siga su razonamiento en *slow motion* y se cumpla el efecto asombroso del veredicto. Al inicio de *La obligación de asesinar*, Carlos Miranda entra por la ventana de una casa y es sorprendido por un policía. Inmediatamente después se escucha un disparo.

Ahí comienza el misterio dentro de la casa donde se reúnen seis médicos con sus respectivas esposas, un misterio de cuarto cerrado que, como suponen las reglas del género, irá produciendo cadáveres al interior de la vivienda e imponiendo un régimen de sospecha que sólo el detective (en este caso Miranda) es capaz de resolver, superando el torpe desempeño de los agentes de la policía.

En este primer acercamiento a la novela de Helú percibimos ya el uso de convenciones rígidas de la tradición del relato policial, como el enigma del *locked room*, el detective amateur, el policía burlado o la paridad económica de clase media-alta entre los personajes (todos ellos asistentes al Congreso Internacional de Medicina, lo cual evita cualquier lectura de cuestionamiento social), características que contrastan a primera vista con la novela *El mal de la taiga*, de Cristina Rivera Garza, libro que, como *La obligación de asesinar*, también forma parte de una serie, ésta protagonizada por la Detective, personaje femenino cuyas actividades fluctúan entre la investigación privada y la escritura de novelas policiales. Así pues, la Detective (siempre innominada en la serie)³ es contratada por un hombre para que encuentre y traiga de vuelta a su esposa, quien se ha fugado con otro hombre hacia alguna zona boscosa cercana al Ártico, es decir, la taiga. La Detective toma el encargo, pese a sus múltiples fracasos como investigadora, y parte hacia aquella región.

El oficio de la Detective comienza en la novela *La muerte me da*, donde recibe la encomienda de resolver “el caso de los hombres castrados”, cuyos cadáveres aparecen acompañados por citas textuales de Alejandra Pizarnik. En la secuela, *El mal de la taiga*, la Detective menciona los casos que ha investigado: “el caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino. El caso de los hombres castrados. El caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo. El caso del hombre que vivió por años dentro de una ballena. El caso de la mujer que perdió un anillo

³ Conformada por las novelas *La muerte me da* (2007) y *El mal de la taiga*.

de jade” (Rivera Garza 16). La enunciación de los casos, aunque no hayan sido relatados, es una característica de la serialización de ficciones. A cada episodio corresponde un nombre preciso que lo identifique dentro del conjunto (*El caso de... / The Adventure of...*), pues se espera que persista una identidad más o menos inalterable, y esto casi siempre se logra con la estabilidad, capítulo a capítulo, del protagonista y del espacio donde se desenvuelve. El modelo serial tiene la particularidad de no hacer cambios sustanciales en los protagonistas; se les podrán descubrir virtudes o defectos en cada episodio, pero no habrá modificaciones extremas. Ello estaría contravinando la lógica de la narrativa serial. No podemos esperar que la Detective de *El mal de la taiga*, de pronto, utilice sólo el potencial de su inteligencia lógico-matemática para investigar el caso que le encomendó su cliente. Ni siquiera esperamos que resuelva el misterio, sino que reflexione sobre él mediante el lenguaje y su experiencia física y emocional. Carlos Miranda, en *La obligación de asesinar*, no debe ser engañado por la policía, ni el asesino de la casa cerrada debe quedar sin ser descubierto. Ningún lector o espectador desea esos cambios en las ficciones episódicas, pues una de las condiciones del pacto de lectura es, justamente, el respeto a la congruencia interna del universo de cada serie. Modificarla sería, entonces, traicionar ese pacto de lectura.

Igualmente, la noción de serialidad se traslada a otras características del texto. El más obvio, habitual en la ficción clásica del género policial, es la producción de cadáveres en serie. Uno tras otro, los médicos son asesinados en el texto de Helú, sin distinción aparente. De hecho, nos enteramos de los nombres de algunos después de varios minutos de su muerte. El título de la novela hace referencia a los asesinatos consecutivos, y a la manera de librar la acusación por parte del novio infiel: “la persona que cometió el primer crimen [...] cometió los otros... Se ha visto obligado a seguir asesinando para evitar que sea descubierta” (107). Este modo de generar intriga basado en la amenaza de muerte a la

que está sujeta un grupo es uno de los lugares comunes más utilizados en la narrativa policial, un modelo que pretende reflejar la angustia de los personajes que siguen vivos y que son, potencialmente, víctima y victimario. Aunque en la actualidad se sigue utilizando como recurso el tópico del *whodunit* — Who [has] done it (quién lo ha hecho)—, fue uno de los modelos de mayor aceptación en la Golden Age of the Detective Fiction, entre las décadas de los veinte y los treinta del siglo pasado.⁴ Esta variedad del relato policial, al cual se inscribe *La obligación de asesinar*, permite reflexionar sobre las diferencias más contrastantes entre el detective clásico, Carlos Miranda, y la investigadora con rasgos posmodernos, la Detective, y sobre las distintas metáforas del enigma (cómo puede leerse el misterio planteado, más allá del sentido literal) que se perciben en ambas novelas.

El primer aspecto por señalar es el hecho enigmático que se propone en cada una de las novelas cortas. Antes que el tipo de enigma, su planteamiento en el texto, pues en eso reside la diferencia. En *La obligación de asesinar*, el ladrón profesional se ve implicado en un homicidio mientras irrumpe de forma ilegal en una casa. Al ser el único que no pertenece al círculo social que se ha visto trastocado por la muerte, es también el único personaje desinteresado, imparcial, que puede hallar al culpable. Dicha situación del detective circunstancial parece contraponerse al acuerdo monetario entre la Detective y su cliente. Sin embargo, en los dos pactos existe una aceptación del caso respectivo por motivos que corren en un mismo sentido, pero con objetivos opuestos: Carlos Miranda acepta el enigma para no ser atrapado y, de paso, volver a dejar en ridículo a la policía, mientras que la Detective de *El mal de la taiga* acepta el enigma para volver a fracasar, pues a ella no le interesa la resolución sino el proceso de búsqueda; este empleo de la ambigüedad en la solución (casi

⁴ La Edad de Oro de la ficción de detectives se consolidó gracias la fundación del London Detection Club, entre cuyos primeros miembros se encontraban G. K. Chesterton, Agatha Christie y Dorothy L. Sayers. El grupo se fundó en 1929 y continúa activo.

como una tendencia anti-resolutiva), también visible en muchos casos del género de la novela corta, funciona en el libro de Rivera Garza como estrategia para suscitar en el lector más preguntas que respuestas inequívocas. En consecuencia, la clave, en ambos textos, está en el *para qué* se acepta la encomienda.

Afiliado al detective de ficción de la modernidad, el personaje de Antonio Helú adquiere el compromiso de llegar a la verdad, de desenmascarar al asesino de médicos y esposas de médicos en una casa completamente cerrada, con la sola ayuda de su intelecto. Razonador infalible (pero algo lento, y esa lentitud adquiere dimensiones trágicas pues el criminal tiene tiempo para seguir matando), Carlos Miranda se dedica a descubrir una verdad unívoca antes de nombrarla, estafando (por decirlo de alguna manera) la confianza de los médicos y dejando en evidencia la impericia de los encargados de la justicia. Entre paréntesis, vale la pena observar que, para 1946, fecha de publicación de *La obligación de asesinar*, todavía no se representa al policía, al judicial o a los jueces mexicanos como encarnación de la corrupción, algo que no puede faltar en la narrativa literaria y cinematográfica posterior a 1968.⁵ En la novela de Helú, por lo pronto, la policía sólo encarna la ignorancia.

La obligación de asesinar se plantea como un *whodunit* de mediana extensión⁶ que encaja, también, en el modelo denominado *country house murder* (es decir, un crimen cometido en una casa de campo, cerrada, donde todos los personajes son sospechosos y posibles víctimas). Estructuralmente, según John Scaggs, “en el *whodunit* clásico, la construcción del personaje suele ser sacrificada a fin de beneficiar la trama ingeniosa, así como para enfatizar

⁵ Para más detalles sobre el cambio que representó la masacre del 2 de octubre de 1968 en la narrativa policial, véase el capítulo “Mexico: Crimes Against Persons” (Braham).

⁶ Setenta páginas en la edición de Novaro de 1957, cuarenta y dos páginas en la de Lecturas Mexicanas de CONACULTA de 1991.

tanto el elemento de acertijo como el reto al lector para que éste descubra ‘quién lo hizo’ antes de que esto sea revelado” (27-8).⁷

La Detective de *El mal de la taiga* se ubica en una tradición de investigadores ficcionales escépticos, apartados de los dogmas del raciocinio, y mucho más cercanos al héroe de la novela negra que al detective clásico. Como sus modelos, la Detective de Rivera Garza es suspicaz pero fallida, no tanto por su ineptitud sino por su inseguridad y, más aún, por su conciencia de ser vulnerable. Por eso Rivera Garza, siguiendo la lógica constructiva del *thriller*, implementa un ambiente en que la protagonista se encuentra en constante desprotección:⁸ la lejanía de su país, el clima frío y, sobre todo, la lengua desconocida, para lo cual se debe hacer acompañar por un traductor. En el recorrido hacia el descubrimiento de la incógnita que supone “el caso de los locos de la taiga” (la pareja fugada), la Detective intenta responder a las preguntas *¿qué es el desamor?*, *¿por qué alguien decide ausentarse?*, *¿qué pasa con los espacios vacíos que deja atrás el o la ausente?* Dichos cuestionamientos ontológicos parecen fuera de lugar en una narración detectivesca, de naturaleza pragmática, como suelen ser los misterios criminales que enfrenta un detective convencional (pienso en el paradigma clásico, con Holmes como modelo), donde la racionalidad, el científicismo y el positivismo no dejan espacio para ningún asomo de emociones personales, cuando menos durante el transcurso de las averiguaciones.

Si el proceso de investigación en *El mal de la taiga* está motivado por razones ontológicas de la protagonista, en *La obligación*

⁷ “In the classic whodunit, character is usually seen as being sacrificed in favour of ingenious plotting, as the puzzle element, or the challenge to the reader to discover ‘whodunit’ before reveals it, is emphasized”.

⁸ Según Martin Rubin, “los thrillers muestran un notable grado de pasividad por parte del héroe, con quien nosotros, en tanto espectadores, nos identificamos [...] La paradoja control-vulnerabilidad es una dialéctica esencial en el thriller, estrechamente relacionada con el sadomasoquismo. El thriller posee una gran atracción sadomasoquista: obtenemos placer de los personajes que sufren [...] pero también sufrimos al identificarnos con ellos. El thriller hace sufrir tanto al héroe como al público” (16).

de asesinar notamos que los motivos son de orden epistemológico, pues se trata de descifrar y conocer los pasos del asesino dentro de una casa cerrada. En este sentido, Carlos Miranda observa los gestos, las miradas y el comportamiento de los implicados, y descodifica los testimonios para entregar al culpable a la policía: “no podré escapar ni voy a intentar hacerlo [dice Miranda]. Pero sí voy a demostrar que no he sido yo el asesino” (Helú 79).

Como en toda narración policial clásica, con base en la observación cuidadosa de los indicios, se intenta restablecer un cierto orden desestabilizado por el crimen. Gracias a la deducción de cada pista (las medias femeninas, el ocultamiento de la pistola con que se cometió el primer asesinato, la infaltable aguja envenenada), Carlos Miranda conoce las acciones del asesino, es decir, se pone en el papel de éste. La Detective, por su parte, es incapaz incluso de comunicarse con el entorno de la taiga y necesita un traductor, que le sirve de mediador durante la pesquisa, y su único método directo para comprender el caso de los locos de la taiga es la observación (de ahí que, para transmitir al lector ese acopio truncado de información, el libro de Rivera Garza incorpore dibujos a lo largo de sus páginas).⁹ Por lo tanto, ambos personajes utilizan observación e intuición para los mismos fines, pero por veredas diferentes: uno, el de Helú, para llegar a una verdad y a una certeza, y la otra, la de Rivera Garza, para descifrar su propia decisión de haberse convertido en una detective de pocos triunfos y, paradójicamente, en una escritora exitosa: “que hacía mucho no me encargaba de una investigación, eso no era mentira. Los fracasos pesan. Redactar informes de los tantos casos que no había logrado resolver, sin embargo, me había ayudado a contar historias o ponerlas, como se dice, por escrito” (23).

⁹ *El mal de la taiga* está acompañado por 24 dibujos al carbón de Carlos Maiques (el mismo número de capítulos que conforman la novela corta), que, en palabras de Ivonne Sánchez Becerril, “no ilustran la novela, más bien hacen eco y refuerzan la atmósfera de la narración, pues muchas veces insinúan o sugieren formas más que definir las” (libro en prensa).

III

Más allá de la simple resolución de un misterio, la naturaleza simbólica de la historia de detección está presente en ambas novelas, pues en ellas se trata de explicar el significado de la traición y del engaño. En *El mal de la taiga* se busca a una pareja que ha huido para descubrir lo que hay detrás del desencuentro amoroso sufrido por el cliente de la Detective. En el texto de Helú, igualmente, el crimen encubre la infidelidad de un médico con la esposa de uno de sus colegas y la sanción moral de la ficción no se hace esperar: la mujer que engaña muere y el médico culpable es arrestado, aunque en un último lance intente suicidarse. La conspiración potencial a la que se deben enfrentar ambos protagonistas se da en espacios concretos y opresivos: “el mal de la taiga” es descrito como un estado de angustia, “ataques de ansiedad terribles” que llevan a quienes los padecen a “emprender viajes suicidas para salir de ahí” (Rivera Garza 14); el encierro en una casa donde los huéspedes van muriendo paulatinamente, sin razón aparente, evoca el miedo a la desconfianza mutua, a un régimen de sospecha que se va amplificando, pues, como dice uno de los personajes de Ricardo Piglia en *Blanco nocturno*, “Hay un traidor entre nosotros, esa debe ser la consigna básica de todas las organizaciones”.

Aunque en primera instancia las novelas se desarrollan en espacios que parecen disímiles (en una el confinamiento de la casa, en la otra el espacio ilimitado de la taiga), en ambos casos repercuten en la atmósfera de conspiración que fortalece la intriga. Esa desprotección o vulnerabilidad representada por los espacios físicos se reafirma, también, como un reducto donde todavía se puede establecer un cierto orden lógico, como si en el exterior se cancelara la oportunidad de encontrar respuestas: “que nadie salga [dice el agente de la policía en *La obligación de asesinar*]. Vigilen las puertas, uno en cada puerta” (78); “Una casucha [dice la Detective al llegar a un albergue de la taiga]. Tenía el aire de

ser un último refugio. Daba la impresión de que, más allá, sólo quedaban la intemperie y la ley de la intemperie y el cielo, muy azul, tan alto, sobre la intemperie” (11).

En efecto, salir del espacio confinado equivale a perder la organización del intelecto y quedar propenso a sufrir “el mal de la taiga” en ambas novelas. Por eso el enigma de *country house*, tan empleado en la época clásica de la ficción de detectives, sigue siendo provechoso en la novela de Rivera Garza, donde la intemperie se refiere a la incomunicación, más que al clima y a la falta de abrigo; en consecuencia, la Detective precisa del traductor una vez que entra a la zona desconocida, y con ese traductor, igualmente innominado, crea un código compartido: “algo dijo en mi lengua pero, al darse cuenta de que lo entendía sólo con dificultad, optó por usar la lengua en que hablaríamos durante el trayecto a los bosques boreales: algo que no era estrictamente suyo ni mío, un tercer espacio, una segunda lengua común” (39), es decir, una *lingua franca*, vehicular, como la que se establece entre los detectives y los delatores, por lo que no sorprende que la Detective lo llame, incluso, “un informante” (36), el guía en ese espacio amenazante fuera de una cabaña que bien podría ser la ilustración del último capítulo, “XXIV: Colofón” (121).



La extensión de los textos determina también el empleo del registro detectivesco. En ambas novelas se relata un solo enigma, relacionado con el engaño y la traición amorosa. Ninguno de los dos protagonistas está vinculado sentimental o materialmente con el entorno de la pesquisa; sin embargo, su involucramiento reside en la reconstrucción de hechos pasados, de esas actividades ausentes en el texto para el lector. Por ello, forzosamente, aparecen, en las novelas, reflexiones sobre la búsqueda y sobre la escritura de archivos que sirven para señalar culpables: “buscar algo es delatarlo después de todo” (Rivera Garza 55), dice la Detective mientras piensa en el vacío dejado por la esposa, y en el reto de investigación que parece condenado nuevamente al fracaso. “Carlos Miranda, como usted habrá sospechado, inteligente y perspicaz lector, ya tiene resuelto el asunto [afirma el narrador de *La obligación de asesinar* poco antes del desenlace]. ¿Sería usted capaz de resolverlo también? Haga un esfuerzo y piense. No le dé miedo pensar, que no habrá de pasarle nada. Piense.” (114). Es decir: participe en el juego y delate al culpable.

Ellery Queen, autor de novelas policiales de la primera mitad del siglo xx, popularizó el recurso del *challenge to the reader* (desafío al lector), el cual enfatiza el carácter de *puzzle* de la narrativa detectivesca: un texto cuyo proceso de lectura pretende ser un juego de razonamiento en el que, idealmente, el lector se encuentra en igualdad de condiciones con el detective para destrabar el misterio. Dice Ellery Queen en DESAFÍO AL LECTOR de *El misterio de las cerillas* (1936):

A esta altura del relato están ustedes en posesión de todos los elementos necesarios para el descubrimiento de una solución completa y lógica. La tarea consiste, pues, en elegir los indicios capitales, reunirlos en un orden racional y [...] buscar al único criminal posible. Si fracasan, siempre tendrán el recurso de adivinar (396).

Una buena parte de los libros de Queen incorporan el *challenge*, por lo que Helú, fiel seguidor de la fórmula (recordemos que su

revista, *Selecciones Policiacas y de Misterio*, se presentaba como la versión en español de la estadounidense *Ellery Queen's Mystery Magazine*), incluye su propio desafío en la novela corta; más allá de una imitación, el INTERMEDIO (como se le denomina en *La obligación de asesinar*) es un texto de funciones programáticas que pretende comparar a Carlos Miranda con otros detectives literarios (113), con quienes rivalizaría en una “justa detectivesca” internacional al estilo de las olimpiadas: “Sherlock Holmes, Nick Carter, Pepe Rouletabille, el Padre Brown, Hércules Poirot, Philo Vance [...] Y nosotros enviaríamos a Carlos Miranda, nuestro héroe, mexicano por los cuatro costados” (114).

La codificación extrema del policial permite autorreferencias genéricas como el fragmento citado, y es una estrategia bastante común en este tipo de narraciones: si el delito, y lo que está alrededor de él, se puede refigurar por medio de la experiencia práctica, la figura del detective, al contrario, es una construcción de la literatura y del cine casi en su totalidad. Por ello la narrativa policial, desde sus inicios, suele remitir a la ficción del mismo género, ya sea para afiliarse o compararse. Dichos mecanismos de naturaleza metaficcional se hallan, también, en una autoconsciencia del narrador sobre el carácter ficcional del texto, sobre su condición de artificialidad en tanto obra: el narrador de *La obligación de asesinar* pide perdón al lector al confundirse entre tantos doctores dentro de la casa (97), y apela al lenguaje de los literatos para describir sucesos en la casa de los crímenes: “los novelistas llaman al gesto que hizo en ese momento Irene ‘un gesto de terror’. Bien, Irene hizo un gesto de terror” (98).

Tanto la motivación explícita que se hace al lector con el DESAFÍO como la autoconsciencia metaficcional están presentes, de igual manera, en *El mal de la taiga*, aunque en formas distintas, pues el texto mismo, dividido en veinticuatro fragmentos, con digresiones, reflexiones sobre la escritura y sobre las metáforas de los cuentos infantiles (específicamente Hansel y Gretel, los niños perdidos en el bosque), exige del lector una disposición

más participativa. Como parte de su “discreta vida de autora de novelitas negras” (Rivera Garza 23), la Detective tiene conciencia de la escritura de los casos que se le encargan. El recorrido hacia el descubrimiento del enigma es el recorrido de sus propias impresiones escritas en una libreta de cubiertas negras, “un nuevo archivo al que llamaría aptamente ‘El mal de la taiga’ para anotar ahí, en distintas tipografías, las dudas, los hallazgos, los hilos sueltos. Las corazonadas” (27), lo cual nos permite señalar el vínculo, o mejor, la resonancia, entre una búsqueda “real” (la pareja extraviada en el bosque), que se narra en el libro, y la búsqueda propia (la Detective tras de sí misma), que se manifiesta mediante la escritura y el proceso de creación.

En la propuesta metaficcional de *El mal de la taiga* —obviamente más elaborada que en la novela de Helú por razones de época y modas literarias—, la conciencia de escritura está acompañada de una conciencia de lectura. El pacto de la lectura-escritura como circuito de comunicación es tematizado en la novela; a veces de forma explícita, como en el caso de la novelista-Detective que redacta una bitácora de pesquisa, una protagonista que “siempre” ha sentido “una debilidad achacosa por formas de escritura que ya están en desuso: el radiograma, la taquigrafía, los telegramas” (13), otras veces menos evidente, más sugerida y que contiene el dilema señalado por las metaficciones: la imposibilidad e inutilidad de distinguir ficción de realidad (“nada de lo escrito ocurre nunca tal cual”, dice la Detective en la página 37).

Tomemos como ejemplo la lectura que la Detective hace del diario de la esposa fugada. Al igual que una traducción de una lengua a otra —y esto queda expuesto en el hombre que le sirve de intérprete para comunicarse con los habitantes de la taiga—, hay algo del mensaje original que se desvanece o se modifica en el traslado; lo mismo sucede con la lectura de los diarios, que aparentemente son un espacio íntimo, confesional, pero que para los fines de esta búsqueda en particular terminan por ser documentos prácticamente ilegibles para la Detective: “Había leído

con todo cuidado los diarios de la mujer y, sin embargo, tenía poca idea de quién era o qué buscaba. Tenía tan poca idea de ella como ella misma al escribirlo, supongo” (34).

Este giro de imposibilidad interpretativa nos da indicios de que, efectivamente, el personaje choca contra la lógica de la lectura de un *journal intime*, es decir, se da cuenta de que, contrario a las expectativas, “se aprende poco de los diarios ajenos” (34). En esa irrupción a la privacidad cifrada por el lenguaje personal del diario de la esposa, la Detective, que espera encontrar pistas escritas, encadenadas por la sintaxis, sólo encuentra imágenes que se proyectan desde el texto: “llevaba en la cabeza, eso sí, algunas imágenes suyas. La recurrente imagen del bosque, por ejemplo. La palabra ‘conífera’. La palabra ‘boreal’. La palabra ‘vereda’ ” (34). Las imágenes generadas por palabras aisladas son, en la práctica, los indicios de lo que condicionará su viaje a la taiga, su inmersión en ese bosque de sentidos que desconoce, justo como las veinticuatro ilustraciones al carbón que acompañan el recorrido del lector; esas imágenes periódicas que sugieren formas, libres de ser interpretadas por el detective abismado de *El mal de la taiga*, es decir, el lector o lectora de la novela.

IV

Como en prácticamente toda la ficción policial, el lector es sacudido por las incertidumbres que aparecen a lo largo del texto. Este efecto se ve concentrado en las novelas cortas del género. Si bien el pacto de lectura del policial genera la expectativa de lograr una averiguación sorpresiva, rara vez se cristaliza en la narrativa mexicana de este tipo. Podemos argumentar que ello se debe a la desconfianza en los órganos de la justicia institucional. Sin duda, en las sociedades industrializadas donde surgió la narrativa policial los crímenes pueden resolverse, sin riesgo de inverosimilitud, con el triunfo del detective. Pero la realidad práctica mexi-

cana, como sabemos, por desgracia, es distinta. En los dos casos aquí expuestos, asistimos a los fracasos de ambos protagonistas: ni Carlos Miranda puede robar la casa de los médicos, ni la Detective puede traer de vuelta a la esposa fugada. Ningún detective, ni el (o la) más cursi, es capaz de restituir el amor.

En efecto, las divergencias entre las novelas son pronunciadas, habida cuenta la distancia temporal y estética entre ambas. No obstante, como he querido demostrar en este acercamiento, *El mal de la taiga* y *La obligación de asesinar* están vinculadas por dos aspectos principales: la extensión que los emparenta como novelas cortas y el registro de la narrativa policial, es decir, el proceso de una investigación. Aunque el empleo de este modelo narrativo produce resultados distintos, vemos cómo tanto Helú como Rivera Garza acuden a la construcción de ficciones episódicas en las que Carlos Miranda y la Detective van integrando universos narrativos propios, en los que cada texto, al mismo tiempo, soporta una lectura autónoma. La elección de serializar a los personajes, también, obedece a una de las convenciones de la literatura policial (y de la narrativa de consumo masivo en general): a cada aventura aislada corresponde una variante dentro de un parámetro de repeticiones que configuran la identidad de cada serie, o sea, que otorga estabilidad al universo ficcional del personaje.

No es que se parezcan, ni que por fuerza deban parecerse, por el hecho de ser novelas cortas policiales, sino que en ambas resuenan los puntos de contacto que subyacen en todas las narraciones motivadas por un enigma, coincidencias que, a primera vista, pueden pasar inadvertidas. Dice la Detective, para brindar, al final de su aventura: “—Por otro fracaso —mencioné menos para él [el cliente], que no entendería, y más para mí, únicamente para mí en realidad, antes de alzar la botellita de alcohol y tomar otro trago” (109). Ese es el desenlace de la historia, la Detective-novelistista brindando por otro fracaso, el de la investigación fallida sobre “los locos de la taiga”; brindando por el triunfo y la persistencia de la incomunicación y del engaño. Porque en México, lo sabemos, los detectives casi nunca ganan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, WALTER, “Detective y régimen de la sospecha”, Daniel Link, comp., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca, 2003, pp. 10-13.
- BRAHAM, PERSEPHONE, “Mexico: Crimes Against Persons”, *Crimes Against the State, Crimes Against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2004, pp. 63-99.
- FLORES, ENRIQUE, “*Causas célebres. Orígenes de la narrativa criminal en México*”, Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores, ed., *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM, 2005, pp. 13-38.
- HELÚ, ANTONIO, *La obligación de asesinar*, México, CONACULTA, 1991.
- QUEEN, ELLERY, *El misterio de las cerillas. Novelas escogidas*, t. 2, México, Aguilar, 1980.
- RIVERA GARZA, CRISTINA, *El mal de la taiga*, México, Tusquets, 2012.
- RUBIN, MARTIN, *Thrillers*, Manuel Talens, trad., Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- SCAGGS, JOHN, *Crime Fiction*, Nueva York, Routledge, 2005.
- SETTON, ROMÁN, “Posfacio”, Raúl Waleis, *Clemencia*. Román Setton ed., notas y posfacio, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012.
- SÁNCHEZ BECERRIL, IVONNE, “La narración de los fracasos: *La muerte me da* y *El mal de la taiga*”, Roberto Cruz Arzabal, ed., *Aquí se esconde un paréntesis. Lecturas críticas sobre Cristina Rivera Garza*, México, UNAM, libro en prensa.

VERSIONES DE REGIONALISMO E INDIGENISMO
MEXICANOS MÁS ALLÁ DEL MEDIO SIGLO: *LA SOMBRA
DEL TECHINCUAGÜE* DE RAMÓN RUBÍN Y *LA CULEBRA
TAPÓ EL RÍO* DE MARÍA LOMBARDO DE CASO

MAURICIO ZABALGOITIA HERRERA
Universidad Nacional Autónoma de México

El medio siglo mexicano supone un momento en el que algunas de las versiones modernizantes centrales de la literatura realista habrían sido declaradas como agotadas o superadas. Nos referimos al regionalismo e indigenismo; dos formas de narrar y representar al mundo mexicano cercanas, con personajes, problemas y escenarios similares, o en común muchas veces, pero que no sólo resultan muy distintas a la distancia, sino hasta opuestas y contradictorias.

Con el triunfo del cosmopolitismo y lo fantástico en la literatura del Cono Sur americano, así como una diversidad de interacciones con lo mítico y lo original en diversas versiones, interpretaciones y dispares geografías —Borges, Carpentier, Asturias, Rulfo—, se declara la consabida transformación de la literatura latinoamericana al interior de las principales capitales hispanoamericanas (fecha hacia 1940). A estas alturas, es bien conocido que estos equilibrios subcontinentales, cuya máxima expresión sería el posterior *boom* latinoamericano, no sólo dejaron fuera a las mujeres y a grupos marginales en términos de

raza, clase, etnia, género o procedencia geográfica y cultural, sino a voces situadas más allá de los celebrados mecanismos de escritura nombrados; y más todavía, en cuanto a nociones de fabulación, prioridades sociales de representación o, incluso, predilección por determinados géneros y subgéneros literarios ya no prestigiados. Pensemos en la novela corta, por una parte, y en la práctica como tal de algún regionalismo o indigenismo particular.

A este respecto, las dos obras que a continuación vamos a trabajar no sólo se enmarcan, un tanto tarde, en este exitoso subgénero décadas atrás, la novela corta, sino que se adscriben al regionalismo e indigenismo, una y otra, sin reparos ni disfraces; y además, con muchas de las intenciones de dichas versiones de la literatura más que reivindicadas. Nos referimos a *La sombra del Techincuagüe* (1955) de Ramón Rubín (1912-1999) y *La culebra tapó el río* (1962) de María Lombardo de Caso (1905-1964); la primera, afincada en la versión mestiza del proyecto literario de Rubín, y bien dibujada esa línea para que no hubiera confusiones; la segunda, situada en el norte de Chiapas y con personajes más próximos a la vida indígena que a la campesina, si bien los límites se difuminan. En todo caso, una sería leída y criticada desde el regionalismo y la otra desde el indigenismo, cuestión que prefigura su recepción, sin duda.

RAMÓN RUBÍN: REGIONALISMO Y NOVELA MESTIZA

Dentro de las novelas que vamos a trabajar, la de Ramón Rubín es publicada primero, en 1955. Rubín constituye un caso especial dentro de las letras mexicanas. Por una parte, es un autor prolífico que publicó un número considerable de obras a lo largo de su vida y que, aunque nunca con una extrema notoriedad, se ganó el respeto de ciertos sectores de la crítica y la academia. Por otro lado, y en conjunto, su obra ha sido considerada como desfasada de las líneas y tendencias de la literatura nacional, así como poco

rigurosa o lograda en términos de los adelantos en fabulación que ya presentaban otras escrituras cuyo alimento principal era el mundo rural y campesino mexicano (Carballo 2004). En este marco es evidente que el caso más destacado es el de Rulfo.

Ahora bien, críticos como Emmanuel Carballo, sin embargo, hacen notar las contradicciones que subyacen a su propuesta, y al incluirlo en sus *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (1965),¹ afirma que se trata de una “[c]uriosa mezcla de escritor profesional y escritor aficionado [...]” (367), remarcando como principal valor en su apuesta literaria la constante periodicidad de sus entregas, ya que “[...] sus libros aparecen con una frecuencia que va de los dieciocho a los veinticuatro meses” (367); así como la independencia de su quehacer, fuera de grupos y de las exigencias de una vida remunerada exclusivamente por la escritura profesional; y, sobre todo, el rigor casi decimonónico de su labor de documentación, ahí en donde:

Rubín llega al papel en blanco respaldado por voluminosas libretas de apuntes geográficos, históricos, antropológicos, económicos, sociales y humanos, es decir, apuntes acerca del espacio y el tiempo donde localizará la acción, acerca de los personajes que darán vida a la anécdota y acerca del lenguaje con que expresarán sus conflictos” (368).

En resumen, en este panorama de constancia, Carballo lo sitúa en un nivel en el que “[...] es leído y gustado por varias centenas de lectores sencillos y entusiastas”, remarcando cómo la crítica le ha exigido “[...] valores que él nunca se propuso realizar”, pidiendo (y contándose él mismo entre dichos críticos) “[...] a sus cuentos

¹ Aquí citamos la reedición del ensayo “Ramón Rubín, 1912-2000. Historia de una polémica amistosa”, incluido en Carballo, Emmanuel (2004): *Ensayos selectos*, (selección y prólogo de Juan Domingo Argüelles), México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.

y novelas que trasciendan la categoría de ‘documentos’ y sean obras de arte” (367).²

Tras la lectura de Carballo, hay por lo menos dos aspectos centrales a la práctica literaria de Rubín que nos permiten entrar en la novela “experimental” *La sombra del Techincuagüe*. Uno tiene que ver con aquello que Rulfo (en Ponce 1988) ya mencionaba en su desenfadado comentario sobre el autor: la originalidad. El otro, con los aspectos formales —sobre todo en términos de estructura— que Rubín pone en marcha dentro de esta propuesta denominada como experimental (Torres 2012; Leal 2006).

Vicente F. Torres es quien resume con mayor precisión la apuesta experimental que subyace a esta novela situada en la categoría “mestizos” dentro del universo del autor; apuesta que acaso incluye Rulfo en su noción de lo original. Así, parafraseando al mismo Rubín, la intención de esta obra consistía en complacer a cuatro lectores diferentes: “Los que gustan de la narración directa, podían leer únicamente los capítulos nones; aquellos que gustan de las narraciones abiertas y no lineales, debían leer los capítulos pares; y los que gustan de las novelas pormenorizadas disfrutarían todos los capítulos” (Torres 91). Los lectores forma-

² Continuando con la figura de Rubín como esa presencia constante pero no prestigiada de las letras mexicanas, no podemos obviar la semblanza, la única extensa y sistemática, que le dedica Vicente Francisco Torres, primero en *La otra literatura mexicana* (1994), y después en el texto “Ramón Rubín (1912-2000)” (2012), que aparece para saldar ciertas cuentas pendientes con el escritor, algunos años después. Este segundo texto apunta cuestiones que el mismo Rubín quiso hablar en persona, dirigiendo así algunas lecturas de sus relatos y cuentos en otras direcciones posibles; unas que, pensamos, provendrían de ese espacio siempre cuestionable en el que el autor explica los mecanismos, funciones y cometidos de su propia obra. En todo caso, no deja de ser valiosa la inclusión, en esa segunda entrega de Torres, de la anécdota en la que Rubín insiste en encontrarse con el académico hasta que este cede y decide visitarlo en San Miguel Cuyutlán, Jalisco, lugar en donde Rubín pasó sus últimos días. Este hecho, entrañable en cuanto a lo que muestra de un hombre imbricado en verdad al México rural, conecta con la carta que Carballo incluye en el ensayo antes mencionado; una cuidada respuesta de Rubín a los comentarios no favorables del crítico acerca de la novela *En el seno de la esperanza* (1964). Se trata de un ejercicio meticuloso que, en lo que aquí interesa, confirma un empeño formal como estructura inamovible, y una noción de la literatura demasiado atada a un sistema y una práctica antropológica como medida del mundo mexicano.

les más destacados de la obra de Rubín —Carballo y Torres— coinciden en lo fallido de esta empresa.

De ahí que Torres explique que esta novela sirve como ejemplo para insistir en cómo cuando Rubín elabora novelas largas “[...] incurre en demasiados pormenores que debilitan el texto. *La sombra del Techincuagüe*, aún leída en sus capítulos nones, resulta demasiado prolija para contarnos unos amoríos que se ambientan en la guerra cristera” (Torres 91). En cuanto a lo que aquí nos interesa, Torres aprovecha ese universo plagado de detalles, de objetos nombrados, de detenciones documentales en usos y costumbres, para poner en duda el criterio base del autor. Para él, más que de indios, mestizos o criollos, novelas como esta, y en general la producción de aliento más largo, hablan de seres “sufrientes, amorosos o estoicos” (91). Y si es que las novelas deben llevar la etiqueta de alguno de los tres tipos de mexicano, estas tendrían que hacer algo más que concentrarse en algún problema del grupo en cuestión, o de su paisaje, objetos y usos y costumbres. Se trata de los mismos personajes, una y otra vez, debajo de esa revalidación del proyecto del mestizaje mexicano, podemos agregar. Aunque debemos mencionar que para él es en la narrativa sobre indios en donde Rubín mejor logra su cometido; ahí el mundo es muy específico y estos sufren los abusos de mestizos y criollos (91-92).

Volviendo a la estructura experimental de *La sombra...* es importante mencionar que tanto Luis Leal como Russell M. Cluff mencionan esta obra en sus respectivos capítulos dentro de un volumen colectivo dedicado a los textos integrados en la literatura (Brescia y Romano, coords.). La inclusión de esta novela no deja de ser significativa pues otorga un cierto reconocimiento a la iniciativa estructural de Rubín; esto aunque uno y otro terminen por dudar, igualmente, del éxito de la propuesta. Leal, por ejemplo, al hablar sobre el cuento mexicano de estructura integrada, y lo que llama “colecciones entramadas”, introduce *La sombra...* como un caso curioso. Para ello retoma la propuesta de Rubín a la hora de

concebir una estructura capaz de interesar a los cuatro tipos de lector. Con esto recuerda la intención del autor relacionada directamente con el cuento, en cuanto a su idea de dar la estructura de este a cada capítulo, con “[...] un tema propio, con enunciación, desarrollo y desenlace particulares, que permitan leerlos aisladamente y en el orden que al interesado le plazca” (Rubín 9). Para los lectores interesados en las novelas, dice Rubín: “he organizado diez capítulos o cuentos en la forma en que se hayan colocados”, con “estructura de novela”, apunta Leal (153). Para los que prefieren narrativa, es decir: “con un conflicto temático liberado de frondosidades, divagaciones y minucias, exento de matices confluyentes y rítmico en el desenvolvimiento del asunto del personaje central que en él alienta, acondicioné los cinco capítulos noes, que deberán leerse en la ordenación que guardan”. Finalmente, está esa versión para “los que se inclinan por la novela de conflicto insinuado [...] dispuse los capítulos pares en la ordenación que ostentan, y les recomendaría que los abordaran omitiendo los noes” (Rubín en Leal 153). Esta “Advertencia” ha llegado a eclipsar a la obra misma. Para las voces críticas que se han aproximado a *La sombra...* resulta mucho más célebre la explicación que el resultado (Carballo, Leal, Cluff, Torres). Sin duda, las definiciones de los diferentes subgéneros en voz de Rubín resultan vivas e imaginativas; reflexiones hondas a la vez que certeras del arte estructural narrativo. Acaso, entonces, el problema en la suma de cuentos, novela breve o novela como tal esté en otras cuestiones y niveles, y no tanto en si funciona como una u otra versión de lo literario.

Leal critica que no todos los pretendidos cuentos lo sean; asimismo, el hecho de que muchos de estos lo que hagan sea aportar información esencial para la comprensión de los otros dos subgéneros buscados: la novela de corte narrativo —o corta, podemos decir—; y la novela de conflicto —breve, a su vez—. Aunque, de hecho, para este crítico la estructura presentada no cumple con la promesa de establecer diferencias entre los capítulos pares y

nonas como para considerarlos novelas cortas (Leal 153). De ahí que la mención de la propuesta de Rubín le sirva, más bien, para traer a colación ejemplos de mayor calidad y calado dentro de la literatura latinoamericana. Borges se le había adelantado a Rubín, dice Leal, escribiendo el cuento “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941). En este, se habla de una novela con una curiosa estructura simétrica (153). En todo caso, al final de su advertencia, Rubín menciona: “Ojalá que no les falle a todos por querer darle gusto a cada uno” (Rubín 10).

Para dimensionar el posible “fallo”, entonces, de este texto experimental, si tomamos el capítulo inaugural, “Una corona de flores”, como un cuento aislado es posible establecer algunas de las características de la escritura “mestiza” del sinaloense, aunque también algunos ejemplos de esos puntos en los que, para Carballo, una medida voz de antropólogo cancela las posibilidades de la obra artística (369).

En ese primer capítulo-relato aparecen determinadas constantes estilísticas y formales que se ensayarán a lo largo de la obra. Así, por ejemplo, encontramos en el nivel del léxico un uso constante de arcaísmos y cultismos, además de términos de origen regional o popular poco comunes en una variante estándar del español mexicano: “Los chicos correteaban por prados y banquetas, arrojándose *triques*, tronadores y *buscapiés*” (Rubín 93; cursivas del original). O:

[...] esta oscuridad de la noche sin luna parece cargada de aciagos presagios que la vuelven como otra laguna Estigia, apenas vadeable, donde la impavidez se torna apócrifa y la expectación que impregna el ánimo del caminante [...] sobre un afán de hacer recuento de las consejas tétricas ubicadas por la fantasía del vulgo [...] (109).

De hecho, como en muchas de las obras tradicionales del regionalismo, o en otras tantas del costumbrismo conservador, la obra al final tiene un glosario del vocabulario marcado en cursiva. El autor retratista de los paisajes culturales en estas definiciones da

vuelo a su labor. Así, por ejemplo: “*queleles*, aves del tamaño de una gallina con plumaje café salpicado de blanco y patas amarillas. Son algo parecidas al águila común y viven de la carroña, que se disputan con los zopilotes o gallinazos (Rubín 280; cursivas del original).

A esto hay que sumar un uso notorio de calificativos —“Empieza a latirle atropellado el corazón y se le manifiesta tensa y ardiente su naturaleza cuando emboca la calleja solitaria” (Rubín 113)—, muchos de los cuales se suman a los vocablos localistas que parecen traídos de otros tiempos: “Acaso se encuentre justificada tal abulia” (Rubín 203). Asimismo, aparecen términos y calificativos, que si bien podrían tener una procedencia no prestigiada, ya sea rural, campesina o popular, al pasar a la superficie del relato dentro de un armado discurso autoral, adquieren la forma de cultismos y hasta tecnicismos de un mundo codificado muy preciso; el de una lámina educativa de una versión del regionalismo mexicano: “Las lechuguillas, con sus altos quiotes tremolantes, los verdes oyameles de ramaje filiforme y coyunturas hinchadas y los gruesos y salpicados bloques monolíticos de basalto ofrecen una protección mejor contra el intento de *venadearlo*” (Rubín 216; cursivas del original). De estos largos pasajes “salpicados” de recursos están plagados los diferentes capítulos del texto experimental. Sea en el nivel de los nombres, de los objetos, o en el de la calificación colorida del mundo que pretende recrearse, Rubín parece querer configurar un diccionario de un cierto regionalismo que parece detenido, más que construir una trama (o más de una).

Dichos recursos de estilo hacen que el tiempo de la lectura se ralentice —se dificulte, a veces—, pero no para evocar el tiempo vital del mundo rural que se representa —“mítico” es una forma de llamarlo—, y que será una deriva más socorrida por un tipo de literatura que pasó del retrato regional a lo que Ángel Rama llama “transculturación” en su capital estudio de 1982; sino, más bien, desde un efecto que marca —a veces casi con violencia— la voz

de un narrador que recuerda a ese identificado por Carballo; una especie de profesor de cultura regional y campesina. Como ejemplos: “[...] trenza los dedos de sus manos sobre el pecho y asume una actitud catacuménica, dando comienzo, con voz atiplada y lenta que parece aullar de tristeza en cada sílaba [...]” (Rubín 14). O: “Estas hacen bailar un bermellón en los rostros contristados cuando el chisporroteo de febles llamas se debate al soplo de la brisa, en pugna por escapar de la cárcel que les forman las manos apantalladas y recogidas contra los pechos” (Rubín 16).

Volviendo al lenguaje, otro tema amplio lo constituyen los momentos en los que se recrea el habla de los sujetos que habitan los mundos rurales de los cuentos. Rubín opta por una aparente recreación literal del habla campesina, y que más que recordar a un ejercicio etnográfico parece repetir el consabido estereotipo lingüístico. Un lugar común casi fabricado, podemos aseverar, en las versiones regionalistas de literaturas anteriores. Así, los personajes del campo hablan: “—¿Es usted, don Gabrielito? [...] —‘Horita le abro, pues, [...] —Muy buenas noches [...]” (Rubín 106).

El relato inicial también sirve para introducir cuestiones de carácter más amplio, que estarían a medio camino entre lo ritual y local, y la visión antropológica de determinados mitos de lo mexicano, pero a la manera ya de estereotipos culturales. Por ejemplo, en la intencionada detención a la hora de recrear el cortejo fúnebre y el velatorio del esposo muerto de Chabela —Silverio—, la muerte se presenta más que como una recreación ritual como un pretexto cultural que enmarca a una no demasiado clara anécdota. Y lo llamamos cultural, pero no en el sentido en el que otras literaturas del siglo xx establecen relaciones con la muerte como espacio mitológico de dimensión totalizante. En este nivel *Pedro Páramo* es el ejemplo supremo, aunque también se pueden traer a colación otras expresiones quizá no tan afamadas, pero sí reconocidas en cuanto a un tejido sutil de lo antiguo con lo presente, así como en términos de a una capacidad notable a la

hora de reconstruir continuidades desde las que ciertas agencias criollas establecieron comunicaciones de verdadera profundidad —más allá de la pintoresca anécdota— con cosmovisiones y rituales indígenas. Pensemos, a este respecto, en Jesús Gardea un par de décadas después. Él es otro regionalista pero no uno “instrumental”. En esta línea, la larga escena del cortejo fúnebre y el velatorio en el primer capítulo de la obra en cuestión, más que establecer puentes entre mundos profundos de ritualidad y el tiempo moderno, funciona como una acartonada estampa; como una máscara que intenta cubrir lo que se esboza como el conflicto en los tres niveles textuales que Rubín advierte: el cuento, la novela corta de conflicto y la de recreación de atmósferas. Este no es otro que la relación entre la viuda, Chabela, y Gabriel, un mayordomo obsesionado con poseerla.

“La sombra del Techincuagüe”, el capítulo-cuento que da nombre al conjunto de textos enlazados, resulta importante porque contiene información clave para el sentido global; y resulta también llamativo por situar la totalidad en otros niveles y significados más allá de lo estructural o estilístico. Así por ejemplo, parece presentar elementos de un sistema estamentario que, una vez más, parece avalarse desde “fuera” del relato; por una voz que apunta cuestiones del tipo: “Sin embargo, sólo encuentra acceso a su domicilio en tales ocasiones la gente de mayor relieve social” (Rubín 61). Lo mismo sucede en distintas escenas a lo largo de la trama general, como cuando se narra el episodio de las misas secretas, apoyadas por las familias mejor situadas en tiempos de la Cristiada. En éstas podían tener acceso sujetos de menor rango con el permiso de los señores. En los detalles de corte social la voz autoral pone mucha atención, pero no parece como denuncia, según otra tradición de la literatura del campo y de la tierra.

En conjunto, más que a una lógica sociocultural local, recreada desde el interior de los personajes, sus acciones y expresiones, este mundo parece querer imponerse desde ese afuera que

funciona como un cuadro de costumbres recreado, reproducido, imitado. Esto lo que hace pensar no es tanto en el ojo aséptico de un antropólogo, o en la denuncia torpe y dramática que tuvieron ciertas páginas naif del indigenismo mexicano, sino en una validación apoyada en una visión hartamente conservadora del mundo mexicano; resistente, de hecho, a la movilidad y al cambio social.

Finalmente, y de acuerdo con Carballo, podemos pensar que esa verdad geográfica y racial que Rubín reproduce una y otra vez en su narrativa llega a convertirse en una suerte de “mentira”, en una instancia que termina por traicionar la lógica de lo literario, ese “[...] convencer a los lectores de que la verdad *humana* en nada se diferencia de la *verdad* artística”. Para el crítico, el autor confunde los métodos etnográficos con los estéticos (Carballo 369), lo que hace que una y otra realidad no terminen por reconocerlo: “[...] los científicos lo consideran un advenedizo y los escritores, lectores y críticos rigurosos, un aficionado que nunca da en el blanco” (369). En todo caso, parece que la determinación con la que el tapatío cataloga toda la obra de Rubín “soluciona” la cuestión literaria; en cuanto a la idea y práctica “etnográfica” algo más puede decirse, y en la línea de lo literario mismo.

Si pensamos en nociones como regionalismo e indigenismo, acaso es desde ahí donde podemos comenzar a revelar cuestiones del punto de vista de lo mexicano, y por ende de algunas constantes en su escritura que en *La sombra...* terminan por traicionar el cometido. Así, cuando Carballo habla de que Rubín juega al

[...] maestro y al cura, interviene en la narración de los sucesos y escribe su opinión sobre cada uno de ellos, crea a los personajes como un padre autoritario educa a sus hijos: a su imagen y semejanza [...] No les concede el derecho a equivocarse, de actuar y expresarse con libertad y cierta dosis de incoherencia [...]” (369),

no sólo está sacando del circuito de la literatura culta la producción de Rubín, sino que está dando la pauta para leer desde otro “lugar” su obra. En un lado, hace referencia a algunas cuestio-

nes formales que prefiguran el alcance y sentido de su escritura (como hemos visto en el breve análisis); en el otro, marca el camino para situar *La sombra...* como un ejemplo del punto de vista cultural y etnográfico, también periférico, provinciano y hasta pueblerino, podemos agregar, de Rubín.

Si lo importante para Rama es cómo el regionalismo, negándose a morir, acomete una remarcada acentuación de las particularidades que se habían conformado en áreas internas “[...] contribuyendo a forjar su perfil diferente y a la vez reinsertarlo en el seno de la cultura nacional”, realzando el componente “tradicción” (32); y cediendo en aspectos como las estructuras literarias —Faulkner leído por Rulfo, García Márquez, etc.—, podemos hacer una pregunta en cuanto a expresiones de menos aliento, calado y recepción. Estas, podemos pensar, no habrían resuelto con demasiada justicia o elegancia la disparidad entre lo europeo y lo indígena; entre lo criollo y lo criollomestizo; entre lo prestigiado —y su visión del mundo— y lo pobre, lo campesino, lo popular. Esto nos dice mucho del marcado regionalismo de Rubín, que se presenta como una opción vigente —incluso de identidad— unas décadas después, y con una visión del mundo rural, y sus sujetos, consciencias, bienes y prácticas, con un carácter casi retrógrado.

MARÍA LOMBARDO DE CASO: UN INDIGENISMO ARTESANAL

Volviendo a Rama, su lectura parte de una diversidad de conflictos. El más amplio, sin duda, es el que se da como resultado del impacto de las fuerzas modernizantes —económicas, sociales, culturales— tanto con las metrópolis latinoamericanas —las capitales nacionales u otros centros regionales cosmopolitas en sentidos diversos— como con las regiones apartadas, internas, en donde habrían permanecido —o sobrevivido— elementos culturales del pasado (Rama 33-34). El uruguayo lleva esta posibilidad de lectura de lo literario hasta el extremo de los regionalistas destacados,

esos cuya solución es “[...] echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida” (35).

Pero qué pasa en el caso de una novela cuyo ideal regional se dirige a un sector específico de la geografía nacional, resultante, este, no ya sólo de un proceso postcolonial, sino de una cultura postrevolucionaria, y ya en la época de aparente bonanza nacional. Acaso podemos preguntarnos por una versión de literatura regional e indigenista en el seno de la separación de los sectores más indígenas, y el intento, por parte de la cultura nacional, de su desaparición. Como versión regionalista, la de Lombardo de Caso parece situarse en un momento posterior en el que la literatura regionalista al uso habría cumplido un proceso completo: de la vulnerabilidad a la rigidez y de ahí a la plasticidad, dice Rama en referencia al esquema de Lanternari (Rama 37). Podríamos asegurar, incluso, que en su intento por mirar más allá de las zonas que en décadas antes llamaron la atención (pueblos y aldeas de Jalisco, por ejemplo), ahora la cuestión invitaba a mirar más adentro, en zonas funcionando como guetos hacia la segunda mitad del xx. Es por ello que la autora, quizá, intuye que la labor de una escritura dirigida a sectores campesinos, todavía muy cercanos a las prácticas y cosmovisiones indígenas, debía acometer una clara “[...] reinmersión a las fuentes primigenias. De ella puede resultar la intensificación de algunos componentes de la estructura cultural tradicional que parecen proceder de estratos aún más primitivos [...]” (Rama 38). Esta inmersión e intensificación parece ser una de las bases para entrar en *La culebra tapó el río*, pues hay desde el inicio un claro intento por remarcar los “elementos supervivientes de la cultura originaria” (45), sólo que en una relación con lo mítico, lo ritual y los bienes y prácticas de una cotidianidad al parecer bastante mixtificada que, parecería, ya nada tiene que ver con aquellos indigenismos anteriores a los

procesos modernizantes de las sociedades y sus literaturas ya en el siglo xx.

La propuesta de Lombardo de Caso se sitúa en un subgénero de palpable tradición en cierta narrativa a medio camino entre el regionalismo e indigenismo a lo largo del xx. Se trata de la denominada novela corta, y que de acuerdo con lo hasta aquí planteado, parece ser la superficie textual adecuada a determinados efectos temáticos, estructurales, de significados y textuales en sí que la autora se propuso a la hora de abordar un territorio, un problema y un complejo cultural situado en el norte de Chiapas y hacia principios de la década de los 60.

Desde un carácter abiertamente regionalista, Lombardo de Caso incorpora no sólo escenarios y nombres —Juan Gómez Nich, protagonista marcado por el mestizaje desde el nombre—, sino “[u]tensilios, normas, objetos, creencias, costumbres [que] existen en una articulación viva y dinámica [...]” (Rama 47). Esto ya otorga un panorama, un escenario en el que el indígena moderno se sitúa, habita; y en el que se mueve y habla con una aparente naturalidad. Este aspecto, de hecho, fue remarcado por Joseph Sommers a la hora de incluir a *La culebra...* en una serie de obras sobre los indios de Chiapas. Así, junto con Pozas, Rubín, Caso, Zepeda y Castellanos, Sommers ve en estas escrituras un interés general por colocar al indio en su entorno cultural; además, la presentación, por primera vez, de “personajes indígenas convincentes, retratados en su ambiente específico, con personalidades auténticas” (247).

En todo caso, pensamos que esto no sitúa al “nuevo” indigenismo de Sommers mucho más allá de los problemas de un indigenismo anterior, a pesar de las nombradas renovaciones. Ya, de hecho, la noción de “retrato” habla de una fallida superación desde lo que en otro lugar hemos denominado como el “límite de representación indígena” (Zabalgoitia 2013); es decir, y en pocas palabras, un fallo reiterado en los diversos intentos por representar y re-presentar al indio en América Latina. En esta línea, la

respuesta al por qué en Lombardo de Caso — y en los otros “jóvenes indigenistas” — lo indígena y sus personajes y fenómenos no serían capaces de superar la mirada antropológica, paternalista, criollomestiza, etc., podemos intuirlo en las mismas palabras de Sommers: “Estos autores más jóvenes que tratan ahora de penetrar en la psicología y la cosmología indígenas revelan una conciencia antes inexistente, al novelar tomando en cuenta criterios culturales” (247). Esto último, como se sabe, ha generado encendidos debates de cara al indigenismo tradicional; por ejemplo, en cuanto a su posible superación, y al papel que la representación y la fabulación tendrían — así como el lugar de procedencia del autor — en una “nueva” ficción sobre lo indígena y sus mundos. El mencionado Rama; Antonio Cornejo Polar en el Perú; Martin Lienhard, tanto en Perú como en México, representan esta línea de lectura.

Para entrar en un comentario más preciso en cuanto al tipo de indigenismo que Lombardo de Caso practica — en su tiempo y desde su identidad como escritora no profesional —, queremos destacar esos recursos mediante los cuales la novela corta de esta autora conecta con significados que recuerdan — o se aproximan — a lo mítico, a una versión de cosmovisión indígena moderna — por llamarla de un modo —, y a expresiones de práctica y cultura popular; a su vez mestiza, campesina y rural.

En *La culebra...* se activan desde el inicio referencias más o menos directas a objetos y fenómenos de la naturaleza cuya carga de sentido se relaciona — o así podría ser — con personajes de mitologías prehispánicas o cosmovisiones y creencias indígenas contemporáneas. Así, por ejemplo: “[...] en esa cueva grande donde habita el Rayo, ese temible Señor que, cuando quiere, puede salir bramando para castigar al viento y al granizo” (Lombardo de Caso 11), elementos naturales con destacado protagonismo, como el rayo, son igualados en poder y veneración con personajes de la cultura judeocristiana, como Santo Tomás (11); o con elementos híbridos cuya personalidad puede ser múltiple, como el “Taquín

que está en el suelo y produce todas las cosas” (11-12), y que puede referirse tanto al oro, a los metales (De las Casas en Andión 142) o a una deidad local de la fertilidad. Asimismo, frente a elementos de la naturaleza “animizados” y revestidos, por ende, de un carácter dramático-mítico, claros personajes de la tradición nahua aparecen desde un punto de vista particular. Destaca el nagual en una versión híbrida y popular, acaso filtrada por leyendas coloniales y posteriores.

Por otra parte, una visión de la divinidad, híbrida a su vez, permea la conciencia del protagonista. Así, no se le refiere con los modos comunes de una cultura nacional religiosa; más bien con formas que parecen tener no sólo la plasticidad de un habla indígena, sino una intención arcaizante a la hora de nombrar; de este modo: “El potente señor”, que a veces es el Sol, va cumpliendo con funciones de alimento, cobijo y auxilio en momentos críticos para el niño protagonista.

Conforme se va entrando en la trama, son de hecho tantos y tan variados los recursos ligados a expresiones de ritualidad, costumbre y creencias que entrar en la lógica narrativa del subgénero escogido se dificulta. Esta cuestión va cediendo a la hora de presentarse un conflicto velado y una posterior serie de acontecimientos que terminan por desembocar en un presentido hecho fatídico “un ciclo” después. Con este término hacemos referencia al lapso de un día, lo que no deja de tener una intención a la vez estructural y de sentido. Lo anterior tiene que ver con el subgénero que se escoge para narrar el día entero en la vida del niño y su aldea, pero también con el significado mítico que esto conlleva. Se trata, pensamos, desde una perspectiva narrativa sensible a esta lógica, de la intención de recrear un tiempo cíclico de renovación: día-noche-día. Esto frente al tiempo lineal y acumulativo de la modernidad, de la escritura y del punto de vista de la autora en sí.

Dentro de la trama, se presentan igualmente una serie de espacios naturales, y que a su vez cumplen con una función mitolo-

gizante en cuanto a su poder de sentido dentro de una tradición de leyendas y otra suerte de textos cifrados en clave mítica. Así, en este caso, la cueva, el río, las rocas, los maíces, los llanos y cerros denotan una remarcada presencia. Dicha presencia está, a su vez, amplificada con recursos de animización: “Y en los márgenes del río la misma desolación. Piedras y arena sin color marcaban el lecho. Por una orilla reptaba la vereda volviéndose a ratos para luego perderse entre los cantos rodados. El niño y el perro la acompañaban en sus titubeos” (Lombardo de Caso 17). Hay que decir que en estas plásticas animizaciones del paisaje y sus objetos es en las que la obra alcanza una mayor y singular belleza.

Los elementos de la naturaleza igualmente cobran vida, situándose en secuencias no como personajes en sí, sino como una suerte de dioses menores o personajes casi-mitológicos; por ejemplo: “De pronto el viento se soltó entonando la cantinela del atardecer y el zacatl lo acompañó en su canto. Pero el sol entristeció” (15). Esta plasticidad que otorga vida a lo animado será un recurso puesto en marcha por toda literatura híbrida o transcultural —o con intención de serlo—; y pensamos que no sólo como cita al mito y su lógica discursiva, sino un tanto también como un estereotipo moderno que iguala conciencia indígena con naturaleza animizada. Un tipo de lugar común.

La elección del niño en sí y de su compañero, el perro Monito, acomete una intención mitificante mucho más abierta. Tanto en el mundo de la cultura occidental como en el mundo prehispánico nahua, las historias protagonizadas por niños tienen un abierto carácter formativo y aleccionador. A esto hay que sumar el carácter pedagógico con el que también cumplen esas otras secuencias genéricas que deliberadamente se insertan en la novela corta de Lombardo de Caso y que parecen enunciados sacados de leyendas, de ahí que tengan un carácter más abiertamente epifánico e ilustrativo. Además del mito como tal, en versiones histórico-sociales o moralistas. Las aventuras y desventuras del niño, entonces, adquieren un revestimiento comunitario en el que

su destino es el destino de su aldea y cultura. Y si nos atenemos al mensaje, este no es otro que el de la desesperanza. En este nivel la novela breve de Lombardo de Caso da un salto de la experimentación transcultural entre visiones y tiempos al lugar común de toda la narrativa indigenista: lo miserable, lo atroz, lo funesto. Como mensaje liberal y del capitalismo, nos encontramos, una vez más, frente a la imposibilidad de esta suerte de vida cultural en los tiempos de la modernidad.

El perro, por su parte, es también doblemente revestido. En un lado es el arquetipo del fiel compañero de aventuras —noble, simpático y entrañable—, aunque en este caso se trate de un chucho hambriento y cojo. En otro, es ese acompañante mítico más allá de la vida cuya función mayor es la de ser guía del alma humana en su descenso y cruce de las aguas hacia el Mictlán, el reino de los muertos. Este mitema no sólo va a estructurar la trama de la novela corta en cuestión, pues esa cercana relación se menciona en más de una ocasión a lo largo de la misma, sino que va a repetirse, a veces en formas más subterráneas, en prácticamente toda narrativa transcultural o de inspiración indígena mexicanista. De Rulfo y Fuentes hasta llegar a una diversidad de autores regionalistas, el descenso y viaje al Mictlán se convierte en un recurso de cultural nacional.

Además, un aliento arcaizante también se impulsa desde una superposición de planos, personajes y objetos. Como en la lógica del mito, en *La culebra...* se ensaya también el hecho de que personajes cargados de sentido puedan adquirir otras formas y poderes mayores. Así, desde la visión del niño, “La piedra del Rayo” se relaciona con el brujo mayor, Nicio: “Nadie la había llamado así. Pero él lo sabía. La enorme roca, que rodando, rodando, llegó hasta el río estremeciendo al mundo con el fragor de su caída, era el trueno escapado de la cueva. Y era Nicio cuando gritaba su enojo. Y también era su temor. Su propio temor rompiéndole el pecho con el latir estrepitoso del corazón” (18). Nicio, de hecho, como antihéroe mítico y ser terrible se extra-

pola a más de un objeto o fuerza. Todo esto el protagonista lo percibe con una sabiduría infantil que en momentos como este recuerdan al infante mítico e indígena más sofisticado de la literatura hispanoamericana: el niño de *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas.

Hay, sin embargo, momentos en los que de armónicas hibridaciones de tiempos y culturas se pasa a una mirada antropológica un tanto más externa y evidente en su quehacer a la hora de dar cuenta de una ritualidad determinada. Así, por ejemplo, en el pasaje en el que el niño va a espiar el ritual de los viejos brujos, la voz de un narrador informante invade la superficie textual y da paso a un largo segmento en el que el tiempo de la narración se detiene en pos de una escena ritual con carácter ilustrativo:

[...] el grupo de personas que, después de moverse de un lado a otro, se sentaron, en corro, sobre sus talones o en piedras destinadas para el caso. Sentado también en sus propios carcañales, se hallaba el que parecía ser el jefe [...] Todo en él revelaba poder. Un poder casi divino a juzgar por la actitud que asumía entre los otros. La cabeza levantada, los ojos entrecerrados y las manos sobre las rodillas, más que a un hombre parecían pertenecer a un dios” (Lombardo de Caso 25-26).

En estas secuencias menos vivenciales y más antropológicas, la voz autoral aprovecha para introducir saberes que provienen de esa cultura rica pero no prestigiada con la que trabaja. De este modo, a los viejos —sobre los que se insiste son los que poseen naguales en su interior— les concede el don de la palabra, muy probablemente en referencia a los huehuetlatolli y el poder de la tradición oral, depositada como saber en los hombres de mayor edad dentro de las culturas nahuas.

Por otra parte, el problema central que sirve de fondo al ciclo de un día en la vida del niño tiene que ver con otro marco temporal de carácter también arcaico. Se trata del tiempo —o tiempos— de la cosecha y el drama comunitario que representa

el hecho de que además de la sequía por la culebra y su piedra que taparon el río, los perros, muertos de hambre, se comieran los maíces. Este rompimiento del tiempo cíclico de la cosecha, la falta del líquido vital y la rebelión de los perros anuncian un tiempo funesto por venir —uno que también se teje a lo largo de las desventuras del protagonista— hasta alcanzar hacia el final casi la forma de un mito escatológico; es decir, de fin de los tiempos. De ahí que podamos ver en *La culebra...* la denuncia de una cultura moribunda, cuya naturaleza antigua es incapaz de alimentar a sus hijos, y la irrupción violenta de la modernidad.

Conforme el conflicto mítico y el problema vital del niño —salvar a su perro, conseguir alimento, premiar a la madre— van llegando al clímax de la narración, los poderes de los hombres se van confrontando con los de los dioses y sus representaciones naturales. En esta dicotomía, los viejos como representantes de esa cultura en extinción fallan en pos de lo sagrado y sus modos de acción: “En la conciencia de todos se entabló una lucha en la que, al fin, prevalecieron los conceptos del jefe” (Lombardo de Caso 32). Nicio se erige como esa oralidad sagrada y ordenadora del mundo que ha de prevalecer. Esta es quizá la aportación de sentido profundo más rica en la propuesta de Lombardo de Caso. La desgracia que se huele en el aire del empobrecido caserío está sujeta a un destino que la autora hace notar desde una diversidad de momentos y objetos; así, por ejemplo, el niño cuando vuelve a casa y mira que el fogón se ha apagado, sabe que “[...] eso significa que, tarde o temprano, alguna desgracia les caería encima” (37).

Las intromisiones de la voz autoral, a la manera de inquietudes antropológicas, vuelven a aparecer rompiendo el tempo y desarrollo del relato. Destaca la extensa secuencia sobre el pasado de la madre y el destino funesto del padre. La tragedia, tan necesaria en la lógica de la literatura indigenista tradicional, es recurrida por la voz autoral para dar sentido a la breve obra. Ahí podemos, por ejemplo, percibir la necesidad de dar cuenta de la fuerza de las estructuras de parentesco —tema central del queha-

cer antropológico— en el contexto de la cultura escogida para ser fabulada. Pero esta extensa intromisión de la vida de los padres del protagonista rompe con la veracidad de lo narrado. Se pasa de un tejido dinámico, que Rama vería desde la aventajada posición de un narrador que se sabe entre dos mundos, de nuevo a la necesidad de una antropología casi artesanal que busca en la historia de la madre y el padre muerto los elementos para tejer una literatura de denuncia social e histórica. Ahí las condiciones desfavorables del indio y su mundo de penurias se abren paso frente a la vitalidad del niño y su experiencia. Y la voz legalizada por cierta etnografía aprovecha para introducir una serie de cuestiones rituales —del luto y la gestión de la muerte, por ejemplo—; asimismo, de la política sexual y de género desde la que también se denuncia la posición de la mujer en un mundo patriarcal regido por los brujos y sus poderes masculinos. Como expresa Georgina García-Gutiérrez, la mirada de Lombardo de Caso siempre comprende la condición de los débiles (14).

Cuando el relato retorna al tiempo cíclico del niño, su aventura se vuelve a ganar en dinamismo. El personaje principal se descubre, de hecho, como poseedor de ese poder ritual de la palabra y los rezos, y desde ahí intenta salvar su mundo. Su viaje, tras invocar la oración de la milpa —“Vine a hablarte, Tatik. / Vine a rogarte para que cuides las milpas [...]” (Lombardo de Caso 50)— se convierte en una suerte de travesía mítica en una secuencia que recuerda a “El hombre”, el paradigmático cuento de Rulfo: “Subió la ladera caminando en sesgo para acortar la distancia. El calor le adhería las ropas al cuerpo; las uñas carcomidas, no llegaban a placar la picazón [...] La tierra castrada le hacía sentir rabiosamente su desdichada esterilidad” (51). Es en estos momentos, insistimos, en donde la voz narradora se aboca a lo vital desde una perspectiva rica en sedimentos culturales, en donde la escritura de la autora gana en riqueza y sentido.

Hacia el final de la breve obra los recursos de mitificación nombrados vuelven a intensificarse. Animización de lo natural,

visiones animalizadas del paraje, aparición de fuerzas evidentes de la cosmogonía indígena, con los nagueles a la cabeza, desembocan en un desenlace en el que, como en toda leyenda imbricada con la fatalidad mítica, el héroe, al alcanzar el punto máximo de su conflicto — entrar a la cueva y enfrentarse al poder sobrenatural, el del trueno maldito que lanzó la culebra-piedra al río para taparlo— ha de vivir la pérdida de lo máspreciado: su perro.

El pasaje final, sin duda, cita a los finales trágicos, dolorosos y casi patéticos de una tradición mayor indigenista-costumbrista-regionalista. Tras vencer las fuerzas de lo natural y traspasar el límite de la cueva, desatando la furia del trueno vencido con una tormenta, el niño le habla a Monito para informarle que por fin ha encontrado cinco caracoles para que el perro se alimente. Este, sin embargo, ya no se mueve, porque “[a]hora empezaba a cruzar las turbulentas aguas que para siempre lo separaban de su amo” (Lombardo de Caso 79). Frente a la complejidad y variedad de materiales con que la autora se enfrenta, el mito del río que separa el mundo de los vivos del de los muertos es la opción elegida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDIÓN, MARÍA ANTONIETA, *Los indigenismos en Historia de las Indias de Bartolomé de las Casas*, Madrid, CSCIC, 2004.
- BRESCIA PABLO y EVELIA ROMANO, *El ojo en el caleidoscopio*, México, UNAM, 2006.
- CARBALLO, EMMANUEL, *Ensayos selectos*, Juan Domingo Argüelles, selec. y pról., México, UNAM, 2004.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ, GEORGINA, “Mujeres de letras en el mundo”, *Revista de la Universidad Nacional*, núm. extraordinario, 1993, pp. 12-17.
- LEAL, LUIS, “El cuento mexicano de estructura integrada: de José María Roa Bárcena a Carlos Fuentes”, Pablo Brescia y

- Evelia Romano, coord., *El ojo en el caleidoscopio*, México, UNAM, 2006.
- LOMBARDO DE CASO, MARÍA, *La culebra tapó el río*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962.
- PONCE, ARMANDO, “Rulfo: Ramón Rubín, una mirada sobre el mundo indígena”, *Rulfo en llamas*, Guadalajara, Proceso-Universidad de Guadalajara, 1988, p. 18.
- RAMA, ÁNGEL, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 1982.
- RUBÍN, RAMÓN, *La sombra del Techincuagüe*, Guadalajara, Ediciones Altiplano, 1955.
- SOMMERS, JOSEPH, “El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria”, *Cuadernos Americanos*, vol. 133, núm. 2, México, 1964, pp. 246-261.
- TORRES, VICENTE F, “Ramón Rubín (1912-2000)”, *Tema y variaciones de literatura: Galería de fantasmas*, núm. 38, semestre I, 2012, pp. 87-104.
- ZABALGOITIA, MAURICIO, *Fantasmas de la nueva palabra. Representación y límite en literaturas de América Latina*, Barcelona, Icaria, 2013.

LA MALHORA: NOVELA CORTA Y ACELERACIÓN SOCIAL

IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO
Washington University in St. Louis

La obra de Mariano Azuela ocupa un lugar contradictorio en la modernidad literaria y cultural mexicana. La novela que lo consagró, *Los de abajo*, existe en una doble temporalidad de la historia literaria, al haber sido escrita en 1915, en el exilio y en medio del torbellino bélico y social de la Revolución, para ser después consagrada por intelectuales de cariz conservador como la novela nacional del nuevo orden. En 1925, la novela de Azuela fue territorializada en un canon conservador que buscaba celebrar la revolución abstracta a costa de la memoria de la Revolución actual.¹ Es importante, sin embargo, recordar que Azuela no es sólo el autor de *Los de abajo*, sino de una copiosa obra que se extiende entre el tardío modernismo y las turbulentas décadas del medio siglo, y que, pese a la enorme fama de su obra maestra, siempre ocupó un lugar incómodo en la tradición literaria mexicana, produciendo novelas de calidad variable, pero siempre dislocadas respecto a los debates y estéticas de la literatura de su tiempo. Novelas como *La Malhora* o *La luciérnaga* (1932), en su fragmentación, su interés en registrar una contemporaneidad siempre cambiante y su deseo siempre insatisfecho de capturar una realidad tan

¹ Sobre este proceso, véase Aguilar Mora y Díaz Arciniega.

moderna como indescifrable para su autor son todos elementos que lo llevaron a ser un escritor raro después de su novela fundacional, algo que se refleja en la marginalidad de estas ediciones y su mala recepción crítica. Como comenta Jazmina Barrera, *La Malhora* apareció en una pequeña edición de cien ejemplares en 1923, seguido de una publicación en *El Universal Ilustrado* en 1925 y su publicación parcial en *Contemporáneos* en 1931, y fue seguida de reseñas negativas de autores que, como Francisco Monterde, alabaron *Los de abajo*. Por novelas como *La Malhora*, Azuela ocupa un lugar *sui generis* en el canon literario, con una obra a la vez fundacional y marginal dentro de la literatura mexicana moderna, y como un autor que se prestó simultáneamente al entusiasmo vanguardista de estridentistas y contemporáneos y a la apropiación conservadora de autores como Francisco Monterde o Julio Jiménez Rueda que buscaban una literatura revolucionaria que suplantara a la Revolución real. *La Malhora* ejemplifica de manera particular la naturaleza ideológica y estética de un autor que, como describe Aguilar Mora respecto a *Los de abajo*, había alcanzado la fama literaria mediante un proceso revisionista realizado por detractores de la revolución para establecerlo como el mayor novelista revolucionario (54).²

La Malhora cuenta la historia de una mujer, Altagracia, muchacha adolescente que, tras ser seducida, termina en las calles y los tugurios, al borde de la locura y sujeta al alcohol y al sexo. Temáticamente, esta novela corta puede considerarse una actualización de *Santa*, el clásico de Federico Gamboa que inauguraría la novela urbana mexicana del siglo xx, y que preconizó las formas en que la pérdida de la honra, el prostíbulo y la prostituta serían instrumentos para expresar los miedos que los sectores conservadores de las élites sentían ante la urbanización y la incipiente modernización de la figura de la mujer a partir de la década de los

² Sugiero leer de manera paralela el extraordinario estudio de Yanna Hadatty Mora sobre *La Luciérnaga*, que toca algunas de estas cuestiones en esa otra obra de Azuela (*Ciudad paroxista*).

veinte.³ Al igual que esta precursora, la mujer de los bajos fondos representa alegóricamente en la novela de Azuela las ansiedades que la modernidad capitalista traía a las élites intelectuales: el miedo a la disolución social, el enjuiciamiento moral a las cada vez más visibles clases populares, el intento de dar cuenta de un “pueblo” posrevolucionario cuya movilidad y complejidad social excedía por mucho los recursos narrativos e ideológicos del costumbrismo y el positivismo, etcétera. En este sentido, queda claro al lector de esta novela que existe un tono decimonónico que todavía subsiste en Azuela, sobre todo en la influencia de la novela francesa. Eliud Martínez, por ejemplo, sugiere comparar la obra con *Germinie Lacerteux* (1865) de los hermanos Goncourt, con la cual, según el crítico, coinciden la edad de las protagonistas, el rol del alcoholismo y otros elementos (15). Sin embargo, existe otra comparación relevante en la literatura del siglo XIX: *La Rumba* (1890-91) de Ángel de Campo, Micrós. Como ha estudiado Joan Torres-Pou, entre otros críticos, *La Rumba* fue una novela que materializó la fijación porfirista en el discurso de la criminología, además de reflexionar abiertamente sobre las formas en que el Porfiriato usó al periodismo y a las ciencias sociales como instrumentos de administración social de la población. Más allá de esto, es claro que Micrós registra en 1890 muchas cuestiones similares a las reflejadas por Gamboa en 1904 y por Azuela en 1923: el cambio en las prácticas y la moral sociales, la influencia del periodismo en el discurso público, las metamorfosis del paisaje urbano, entre otras.

La escritura de Azuela en los años veinte respondía a una época de indecisión estética e ideológica que no sólo atravesaba al México revolucionario, sino a toda la sociedad occidental, que, en aquella década, vivía una aceleración económica y tecnológica sin precedentes, basadas en un crecimiento tecnológico global. *Los de abajo* pertenecía a un momento anterior, que he discutido

³ Para un estudio sobre el tema de la modernización femenina, véase Hershfield.

in extenso en otra parte (Sánchez Prado, “Novel”), donde la guerra ponía en entredicho los presupuestos literarios y sociales del modernismo porfirista y confrontaba a actores históricos como él con una serie de procesos modernizantes y traumáticos. *La Malhora*, en cambio, es un texto firmemente inscrito en una lógica cultural que ya se entendía a sí misma como eminentemente moderna, pero que no había definido del todo el significado existencial y estético preciso de dicha designación. En el hiato que va de la escritura de *Los de abajo* a *La Malhora* nace la tensión moderna de la literatura mexicana, la ansiedad por una cultura revolucionaria que nunca se consolida del todo.⁴ En su introducción a *Nunca hemos sido modernos*, Bruno Latour observa que el adjetivo “moderno” designa una asimetría. En un lado de la ecuación lo moderno designa “un nuevo régimen, una aceleración, una ruptura en el tiempo” (10). En el otro, lo moderno es también el nombre de una querrela, en la que se designan vencedores y vencidos. Según Latour, si nunca hemos sido modernos, es precisamente porque esa asimetría entre un tiempo siempre cambiante y una lucha que fija subjetividades no es sustentable. Aunque el lenguaje de Latour se dirige en general a cuestionar la dicotomía entre naturaleza y cultura, su caracterización de la modernidad es relevante en la lectura de Azuela porque la cultura revolucionaria mexicana sería precisamente una pugna en la definición de los términos de la asimetría que describe. La naturaleza misma del nuevo régimen y la aceleración social revolucionaria es entendida no sólo como el resultado concreto de la revolución, sino, como desarrollarían de manera paralela y particular los estridentistas, un cambio en la experiencia misma del presente mediante la tecnología y la urbanización. Azuela es un escritor que resiste de manera deliberada las presiones de esta modernidad cultural y

⁴ Esto ha sido discutido por varios críticos desde ángulos distintos. Para un panorama general, véase Hadatty Mora “Regimes”. Distintas variantes de este debate han sido discutidas en Díaz Arciniega; Sheridan, *Los contemporáneos*; Palou; y Sánchez Prado, *Naciones*, entre otros.

busca registrar la indecisión social que tensiona el aceleracionismo propio de un proceso revolucionario.

En vista de lo anterior, no debe extrañar a los lectores que *La Malhora* tenga diferencias considerables con *Los de abajo*. Martínez propone que, aunque la novela tenga elementos realistas y costumbristas, se ven asimismo elementos modernos claros, relacionados con la representación del flujo de conciencia y los estados mentales (22). Lo que vemos en *La Malhora* es una suerte de modernización en tiempo real de la técnica narrativa en México, debido a la coexistencia en el estilo de Azuela de al menos tres momentos distinguibles en la historia de la novela en México. Primero, destaca la persistencia de formas institucionalizadas y hasta osificadas de la prosa decimonónica. Azuela es dado al costumbrismo de tipos sociales (lugares como La Tapatía o personajes con apodosos generalizantes como La Malhora del título), que Luis Leal llega al grado de comparar con los escritos de Guillermo Prieto (55), así como a ciertos giros tintados con preciosismo modernista: “un instante no más el enigma de sus labios palpitó indeciso sobre la superficie blanca y trémula del líquido fatal” (977). En segundo lugar, una nueva forma de registrar la ciudad que surgía de la competencia entre la narrativa literaria y la crónica periodística. En un excelente trabajo sobre el tema, Teresita Quiroz Ávila atribuye parte del estilo vanguardista de Azuela al registro de las contradicciones de la modernidad emanadas de una ciudad cambiante (que la investigadora estudia en una sugerente yuxtaposición entre cartografía y estilo), así como a la emergencia de tecnologías y saberes médicos relacionados, sobre todo con la psicología, así como con el diagnóstico de carácter médico que Azuela hace del impacto que tiene en la ciudadanía la transición de la vida provincial y rural a la vida citadina (73-4). Finalmente, aparece ya un despliegue tímido pero indiscutible de técnicas contemporáneas que circulaban por esos años, sobre todo de carácter joyceano y proustiano —algo supuesto en particular por Martínez (12)—, que alcanzarían un carácter más definitivo en las obras de José Revueltas y Agustín Yáñez en los

cuarenta. La riqueza estilística de *La Malhora* la ubica en un lugar mucho más importante de la historia de la narrativa mexicana de lo que le concede la crítica ya que, en vez de entregarse de lleno a la prosa moderna (como lo hace de manera más prominente Salvador Novo en *El joven*, publicada el mismo año), se convirtió en uno de los textos donde se observan de manera abierta las tensiones formales e ideológicas enfrentadas por la narrativa mexicana de los veinte.

La Malhora pertenece a otro momento peculiar de la literatura mexicana, en el cual el libro, debido a las consecuencias materiales de la batalla revolucionaria y la rápida emergencia de medios modernizados, llegaba a ocupar un lugar factualmente secundario en el consumo cultural, incluso de sectores de la élite letrada. Esto produce en muchos momentos una crisis de identidad respecto al impacto de las obras literarias. En la revista *La Nave*, publicación efímera con un par de números en 1916, Julio Torri expresaba la idea de que la pacificación posrevolucionaria permitiría de nuevo la emergencia del libro como espacio central de la conversación literaria:

asistimos en México, en el momento actual, a un resurgimiento intelectual y principalmente literario muy digno de notarse. La literatura se pone de moda saliendo de las columnas de los diarios y haciéndose más tangible en la forma del libro; los autores empiezan a ganar algún dinero y los éxitos editoriales estimulan con eficacia a los más tímidos (283).

Sin embargo, pese al deseo de profesionalización y adquisición de capital simbólico que Torri ubicaba en el libro, lo cierto es que la urbanización dio pie a un periodo donde la novela corta floreció debido a la distribución periodística. En la vida editorial de *La Malhora* destaca este factor, como se puede ver en la trayectoria descrita por Barrera y mencionada anteriormente. El hecho de que el texto no tuviese una versión definitiva en libro hasta 1941 y que su supervivencia tuviera mucho que ver con la publicación

en *El Universal Ilustrado* y *Contemporáneos* dice mucho sobre este fenómeno. De esta manera, resulta indispensable entender que las obras de Azuela en los años veinte, en general, y sus novelas de vanguardia, en particular, toman forma como parte del rol que el periódico tuvo como tecnología de constitución de la forma literaria. La confluencia de *La Malhora* con textos tan dispares como *El joven* de Novo, *La señorita Etcétera* y otras obras de Arqueles Vela e, incluso, textos de estéticas más clasicistas como *Dama de corazones*, dejan ver que la modernización de la práctica literaria producida por el soporte material del periódico y la revista es parte de lo que permite a estas obras responder desde la experimentación y la brevedad a las demandas de un emergente público lector en una sociedad acelerada y tecnificada. Si bien el periódico permitió en el siglo XIX la novela serial, que a su vez se publicaría en última instancia en un grueso volumen, en el siglo XX, conforme la vida urbana modificaba las estructuras del tiempo público y privado, la novela corta ofrece una experiencia de lectura acorde a la nueva época. De esta manera, *La Malhora*, aunque quizá fallida en términos de su recepción inicial, debe indudablemente ser entendida como el intento de un escritor que, nacido en la sensibilidad modernista y rápidamente adaptado a la estética de la guerra y la revolución, busca enfrentar un giro más de la tuerca estilística de la novela mexicana, que en apenas dos décadas sufre modificaciones formales de forma más vertiginosa que en cualquier otro periodo anterior en la historia de la literatura mexicana.

La aceleración moderna también da cuenta de la peculiar estructura temporal y formal de la novela, alejada ya de manera decisiva de la narrativa lineal preferida por la tradición naturalista. Como ha estudiado a fondo Rubén Gallo, es indispensable leer la cultura de la vanguardia en general con relación al efecto experiencial y estético que tuvieron diversas innovaciones tecnológicas como el radio, el cemento o la máquina de escribir. Aunque el registro más conocido de esta experiencia se puede ver en la obra de Salvador Novo o en los estridentistas —como

se aprecia en el recuento del periodo que hace Vicente Quirarte en *Elogio de la calle* (439-52)—, *La Malhora*, en particular, y las novelas vanguardistas de Azuela, en general, ofrecen una perspectiva particular porque, en vez de registrar de manera directa y hasta entusiasta esta tecnificación, como en *El joven*, o de articular las ansiedades de esa experiencia, como hacía Vela, optan por registrarlo en la estructura misma. Quizá es por esta razón que Villaurrutia, como recuerda Hadatty Mora, celebraba a Azuela como un “novelista revolucionario” (*Ciudad paroxista* 108): la innovación no es tanto la captura de la contemporaneidad en el neologismo y el vocabulario técnico, sino en la experiencia misma del tiempo narrativo. *La Malhora* se funda en la fragmentación narrativa, contando su historia en una serie de cuadros casi costumbristas, pero escritos con un tono moderno informado, como se mencionó anteriormente, por el psicoanálisis y el flujo de conciencia. Más notable aún es la diversidad tonal y de voces entre cada sección de la novela, así como el desafío al lector, para quien es difícil establecer la historia completa debido a la cantidad considerable de espacios de indeterminación en la narrativa. Argumentaría aquí que la experiencia fragmentaria y desorientadora que proporciona la novela está directamente relacionada con la experiencia misma de habitar la ciudad en 1923. En *I Speak of the City*, Mauricio Tenorio-Trillo observa que pocas novelas mexicanas de 1880 en adelante tenían a la ciudad como *leitmotiv*, y la mayoría de ellas estaban enfocadas en el paraíso perdido de la vida rural (100). Si bien, como señala el propio Tenorio, esta nostalgia evolucionaría hacia la ideología racial del mestizaje, *La Malhora* representa un estilo de texto y de manifestación cultural que participa de una modernización estética posibilitada por la ciudad. Esa fragmentación es en parte el reflejo de una subjetividad cultural que ya no tenía fe por el pasado idílico perdido en la memoria rural (aunque éste regresaría de manera intensificada en el cine de la Época de Oro), sino que decide registrar y habitar esa nueva velocidad social, pero carece aún de los elementos para

hacerlo en pleno. Por esta razón, Azuela, como muchos de los estridentistas, no puede dejar de expresar la nueva ciudad con el repertorio verbal del florilegio decimonónico.

La Malhora encarna así una novelística tensada en su interior por la indecisión estética entre la estilística e ideología modernistas y las técnicas y experiencias de la modernidad posrevolucionaria, indecisión sintomática de una literatura que confronta a su modernidad pero se niega a asumirla. Una modernidad literaria que sólo puede existir como duda. La pregunta, sin embargo, emerge: ¿duda respecto a qué?, ¿qué es lo que se noveliza desde la indecisión y la recusación? Una lectura de las novelas de Azuela en los veinte y los treinta nos deja ver los monstruos que lo acechaban. Vemos, por ejemplo, esta descripción de un sexagenario en *La luciérnaga*: “sus ojos de monstruo marino parpadeaban a la luz de las siete” (574). En *El desquite*, se nos informa que mamá Lenita “está inscrita en el registro del curato como liberal resabiada” (984). En *La Malhora*, la mujer que da título al libro es sometida a una terapia o tortura, que Azuela narra con estoica violencia: “Esposas, mordazas, resortes de acero en la nuca invertida. Hierro, frío, carne, huesos, todo una. Enfrente el de los cabellos crispados con una cabellera de sangre líquida en la punta de su cuchillo” (962). *La Malhora* está escrita con mayor experimentación formal de lo que la reputación canónica de Azuela supondría, y esta experimentación no haría nada sino intensificarse en obras subsecuentes. Son novelas de alto nivel de indecisión: no se conforman con un narrador o con una perspectiva, serpentean a través de historias, personajes y miradas, tensionando su prosa escasa y precisa con saltos lógicos y temporales que construyen ese extrañamiento que los formalistas rusos teorizaban al momento en que Azuela escribía esta novela y que era un síntoma del impacto estético de los cambios traídos por las revoluciones y la modernidad.⁵ Lo que narra en esta for-

⁵ Véase Shklovsky, *Theory of Prose*.

ma fluctuante y paradójicamente precisa es un exceso social que se comienza a visibilizar y que correspondería a la cultura tratar de territorializar, de domesticar. *La Malhora*, *Mamá Lenita*, *Don Dionisio* son todos espectros que materializan en la novelística de Azuela esas subjetividades que ya no tienen el carácter épico de Demetrio Macías, que transforman al escenario urbano de México en una Mancha sin Quijote, personajes de vulgar normalidad sin el contrapunto épico. Son pura novela de la desilusión. Azuela registra su incongruencia espiritual y estética con ese mundo vibrante y caótico que los estridentistas narraron con más entusiasmo y menos talento. Y sobre todo, la novelística de Azuela en este periodo es la novela de lo que Molly Anne Rothenberg llama el “sujeto excesivo”. Según Rothenberg, un orden social sólo es posible si existen elementos que no se pueden incorporar o pensar dentro de él, y este excedente es el lugar donde radica el potencial de la transformación social. Por este motivo, toda teoría política moderna es una teoría de la aniquilación de ese excedente para la construcción de una sociedad utópica. Es la dimensión necesariamente totalitaria del impulso épico hacia la totalidad: la sociedad perfecta que imaginan los procesos revolucionarios que estaban derivando en los veinte hacia el fascismo o hacia el estalinismo, al que Lukács mismo se convertiría en su edad adulta. Los debates culturales mexicanos, sobre todo los de los años veinte, se dieron entre grupos que no entendieron esta coyuntura ni este gesto teórico: entre estridentistas, que ingenuamente pensaban que su presentismo podía aniquilar la violencia de sus contrapartes futuristas y poetas llamados Contemporáneos, que entendían la literatura como un simple paso lateral ante lo moderno: una estasis de la estética. Las imperfectas novelas de Azuela, nacidas en una época donde la narrativa mexicana debía reinventarse tras el desmoronamiento de sus medios materiales e instituciones, fueron de los pocos textos que buscaron construir una poética y una ética de ese sujeto excesivo: su forma literaria vacilante representa la necesidad de capturar esa

nueva pluralidad social sin totalizarla. Un par de décadas antes, Federico Gamboa, confrontado con la masa protorrevolucionaria que marchaba hacia la fiesta de la Independencia, decide retirarse a la terraza de un café o al aislamiento de un carruaje: su perspectiva implica una imposibilidad de dar cuenta de los excesos sociales como algo más que un problema moral. En Azuela, ese exceso es el desafío central del novelista, el tema central de la reflexión ética que subyace el declive de Altagracia y su transformación en La Malhora. Esta perspectiva, creo, nos permite leer a Azuela no como un novelista de la Revolución, esa categoría que Aguilar Mora llama perezosa con justicia, sino como el primer novelista de la era posrevolucionaria que decidió narrar ese abismo de una nueva modernidad que irrumpía en el mundo. Desde sus limitaciones ideológicas y estéticas, sus dudas ante el torbellino del mundo terminaron como distancia crítica: Luis Cervantes, sentenciado a ser siempre un conservador, terminó por ser la conciencia olvidada de una modernidad que confrontamos, pero que nunca acabó de llegar. Y La Malhora, junto con los otros personajes de la novela, los habitantes de una nueva realidad que estaba ahí, contundente, pero no acababa de esteticizarse del todo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR MORA, JORGE, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana*, México, Era, 1990.
- AZUELA, MARIANO, *La Luciérnaga, Obras completas*, vol. I, México, FCE, 1996.
- _____, *La Malhora, Obras completas*, vol. II, México, FCE, 1996.
- _____, *El desquite, Obras completas*, vol. II, México, FCE, 1996.
- _____, *Los de abajo*, Víctor Díaz Arciniega, ed., México, FCE, 2015.

- BARRERA, JAZMINA, *La Malhora*, *Enciclopedia de la literatura de México*, Web, 15 ago 2016. <<http://www.elem.mx/obra/datos/3011>>.
- CAMPO, ÁNGEL DE, MICRÓS, *Ocios y apuntes. La Rumba*, María del Carmen Millán, ed., México, Porrúa, 1991.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR, *Querrela por la "cultura revolucionaria" (1925)*, México, FCE, 1989.
- GALLO, RUBÉN, *Máquinas de vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*, Valeria Luiselli, trad., México, Sexto Piso-CONACULTA, 2014.
- GAMBOA, FEDERICO, *Santa*. Javier Ordiz, ed., Madrid, Cátedra, 2002.
- HADATTY MORA, YANNA, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia*, México, UNAM, 2009.
- _____, "Regimes of the Avant-Garde: Colonialists, Stridentists, Proletarians, Surrealists, Contemporáneos and Independent Rupture (1920-1950)", *A History of Mexican Literature*, Ignacio M. Sánchez Prado, Anna M. Nogar y José Ramón Ruisánchez Serra, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 246-59.
- HERSHFIELD, JOAN, *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation and Visual Culture 1917-1936*, Durham, Duke University Press, 2008.
- LATOUR, BRUNO, *We Have Never Been Modern*, Catherine Porter, trad., Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- LEAL, LUIS, *Mariano Azuela: vida y obra*, México, Ediciones de Andrea, 1961.
- LUKÁCS, GEORG, *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- MARTÍNEZ, ELIUD, *The Art of Mariano Azuela. Modernism in La malhora, El desquite, La luciérnaga*, Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 1980.
- PALOU, PEDRO ÁNGEL, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997.

- QUIRARTE, VICENTE, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México, Cal y Arena, 2001.
- QUIROZ ÁVILA, TERESITA, *La mirada urbana en Mariano Azuela (1920-1940)*, México, UAM-A, 2014.
- ROTHENBERG, MOLLY ANNE, *The Excessive Subject. A New Theory of Social Change*, Malden, Polity, 2010.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO M, *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, West Lafayette, Purdue University Press, 2009.
- _____, “Novel, War and the Aporia of Totality, Lukács’s *Theory of the Novel* and Mariano Azuela’s *Los de abajo*”, *Mediations* 29, núm. 2 (2016), pp. 47-64.
- SHERIDAN, GUILLERMO, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.
- _____, edición. *Homenaje a los Contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de Narrativa*, México, INBA-SEP, 1982.
- SHKLOVSKY, VIKTOR, *Theory of Prose*, Benjamin Sher, trad., Dalkey Archive Press, 1990.
- TENORIO-TRILLO, MAURICIO, *I Speak of the City. Mexico City at the Turn of the Twentieth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.
- TORRES-POU, JOAN, “Técnicas y discurso criminológico en el Porfiriato, El caso de *La rumba de Ángel de Campo*”, *Iberoamericana* 9 (2003), pp. 27-36.
- TORRI, JULIO, *Obra completa*, Serge I. Zaitzeff, ed., México, FCE, 2011.

III. NOVELAS EN EL EXILIO

IDIOSINCRASIA DE LA NOVELA CORTA: EL CASO MAX AUB

LUIS ARTURO RAMOS

I

“El remate” y “Librada”, textos en los que centraré mis comentarios, forman parte de *Historias de mala muerte*,¹ volumen publicado en 1965, a 26 años de la derrota de la República Española en 1939, a manos de los franquistas. El relato que abre el volumen y “Librada”, que lo secunda, ubican sus acontecimientos en 1961 y 1948, respectivamente. Aunque desde perspectivas temporales distintas, los escritos aparecen impregnados de un tono de queja y reproche enfatizados, en el caso de “El remate”, por la voz narrativa en primera persona. Sumada al denominador común de este efecto tonal, ambos textos aparecen significados por la abundancia de diálogos y la intercalación de cartas y artículos periodísticos. La cercanía impuesta entre los dos por el orden convencional de lectura, la unidad de tono y las estrategias de construcción, permiten al lector entenderlos como un complementario y crítico recuento de hechos, un rabioso y desencantado testamento político y hasta una obligada petición de cuentas. Cabe asentar que

¹ Max Aub, *Historias de mala muerte*. México: Joaquín, Mortiz, 1965. Todas las citas pertenecen a esta edición.

la mayoría de los textos que componen *Historias de mala muerte* participan de dicha tesitura.

Presupongo que Max Aub habrá considerado, en primera instancia, a lectores específicos que darían peso y contexto a las abundantes referencias históricas, a los datos concretos y a las alusiones abstractas, como bien lo deja entrever el fragmento redactado por el principal interlocutor de Remigio:

Reproduzco este trozo de conversación [...] Difícilmente pueden entenderla otros. Se mueven y remueven en ella recuerdos, odio contra las enseñanzas que recibimos, desesperación por la jugada que nos hizo la historia y, a pesar de todo, la lívida luz de cierta esperanza que sabíamos fenecida y nos empeñábamos en revivir (18).

Si a ello añadimos las, no por escasas menos significativas, automenciones del autor-real (en la página 16 y luego como nota al pie de la página 36), el conjunto de recursos permite aventurar que tanto “El remate” como “Librada”, suponen los criterios y reflexiones de aquél. Y a ambos textos, insisto, como las dos caras, dolorosamente complementarias, de una misma moneda: el exilio y sus consecuencias más inmediatas. Advierto en ambos textos la misma intensión crítica y reivindicativa, misma que habrá de acomodarse en una extensión particular y en una estrategia de construcción predeterminada, que me permite asumirlos como ejemplos de novelas cortas.

Si bien el título del volumen apunta hacia la intención antes mencionada y orienta la lectura hacia un lector concreto: el exiliado español, conviene aclarar que, de los once textos recopilados, dos de ellos: “La sonrisa” y “Sesión secreta” (indexados al final del libro), rompen con los anteriores por la ubicación de las historias, los personajes y el tono fársico que los determina. Los nueve restantes representan cuentos de indistinta extensión, amarrados por el tema y los personajes relacionados con la Guerra Civil Española; pero, sobre todo, porque la voz narrativa, predominantemente en primera persona, cuenta y recuenta desde el

exilio. Ese sitio con fronteras en todas partes, aunque con capital fija en la memoria.

El exilio, especialmente el que viven los españoles a causa de la derrota republicana, es el sitio donde se vive “la mala muerte” aludida en el título del volumen. (La otra, la muerte física, representa apenas una condición directa de la existencia, por lo tanto, lógica y hasta deseada). El Exilio, que algunos de sus personajes escriben con mayúscula, deviene una larga agonía martirizada por los recuerdos, la cavilación, la posibilidad o conveniencia del retorno y la certeza de las traiciones. Resulta una larga espera en la antesala del regreso atribulada por la certidumbre de que toda existencia se agosta en tierra ajena. “El tiempo nos mata [afirma Remigio] [...] en vida. Nos hunde. Vamos desapareciendo poco a poco en un terreno cenagoso, en un tremedal, viendo cómo los demás siguen andando. Atrapados. No hay derecho” (18).

En todos los personajes prevalece la certeza de que esa lenta y angustiada agonía merece ser paliada por algún medio o llevada a su fin con la muerte física. Cualesquiera que resulte la decisión, es precisamente desde esta “agonía”, rabiosa o resignada, que la memoria resquebraja el tiempo presente y el espacio de refugio, para revelarse sin ambages al conjuro de los encuentros (“El remate”) o de algún acontecimiento que, por inesperado, obliga a la reflexión: “Librada”. Los extensos diálogos sobre los que en buena parte ambos están contruidos, giran alrededor de asuntos recurrentes y, al parecer, inherentes al transterrado. Enumero algunos: las causas de la derrota planteada principalmente en términos de “por qué perdimos”, más que de “por qué *no* ganamos”; la consideración del retorno; la pertinencia de la lucha dentro y fuera del territorio español; el acomodo a la nueva realidad y el imperativo de testimoniar los hechos ante la amenaza de la reconstrucción oficial, por lo tanto “franquista”, de la Historia.

Las opciones asumidas, y por tanto los personajes que las sostienen, devienen antagónicos porque representan la imposibilidad o incapacidad de amar lo que se reconoce o supone ajeno.

Hacerlo implica una traición tanto a los ideales políticos como al *humus* primigenio que los sustenta. No hay posibilidad de amar sin des-amar; tampoco de pertenecer, sin traicionar la antigua pertenencia. Quedarse a la mitad del camino, en una ominosa e indecisa aporía, implica vivir “la mala muerte” hasta el término de la existencia.

II

“El remate” está construido sobre la base de una sencilla premisa literaria: la visita de Remigio Morales Ortega (cuasi moderno hijo pródigo, exiliado en México desde 1939) a un compañero de lucha refugiado en Francia, a fin de reencontrarse con su hijo Remigito, quien, junto con su madre y hermanas, nunca abandonó España. Remigio viaja a Perpiñan para encontrarlo y regresa a Cahorse “con los ojos hinchados [...] de llorar” (14). El desencanto producto de la entrevista con Remigito, versión disminuida de su padre, determina el contenido y el tono de reproche de los diálogos con su anfitrión, las discusiones con los viejos camaradas de lucha y los desencuentros con los “nuevos” españoles, productos ya de la visión franquista de la Historia. Pero sobre todas las cosas, el encuentro con su hijo resulta el detonante de la decisión final de Remigio: el suicidio.

El recurso del reencuentro permite a Max Aub manifestar *sus* ideas respecto a las causas de la derrota de la República y sus consecuencias, tanto en España, como en el exilio. De ahí que proponga a “El remate” como una novela-ensayo. En definitiva, un texto argumentativo, por cuanto reúne ideas, posturas y razones tanto de índole existencial como políticas, evidentes todas en el constante debate sostenido con los personajes del reencuentro y matizadas en ocasiones por las reflexiones y memoraciones de su principal interlocutor y redactor del texto conocido como “El remate”.

El suicidio de Remigio impulsa al narrador a *testimoniar* por escrito su encuentro con el viejo camarada y, de paso, su propia experiencia de lucha y exilio. Lo que el lector-real *conoce*, es un texto escrito por el anfitrión, lo cual queda de manifiesto en la primera línea de su remembranza: “Antes de contar el fin de mi inolvidable amigo Remigio Morales Ortega será bueno que diga dos palabras acerca de mí” (9). Lo que sigue, a lo largo de las 35 páginas impresas de “El remate”, es el recuento de las ideas y reflexiones, más antagónicas que complementarias, de dos personajes colocados en ambos extremos del fenómeno del exilio: la aceptación de los hechos (causas e implicaciones) o la persistencia en la lucha, aunque sea a través del reproche sistematizado o la persistencia de la memoria.

Los dos personajes representan los polos de ese binomio construido por el exilio: “Vivo en Cahors, donde me he casado y formado una familia. *Lo digo sin vergüenza*: mis hijos hablan muy mal el español, mi mujer es francesa” (9, el subrayado es mío). Por su parte Remigio, el “refugiado-mejicano”, apenas se acerca a las orillas de su patria a fin de reencontrarse, y de paso intentar identificarse, con su hijo. La entrevista tiene lugar “en Cerbère, en la frontera misma” (9) “[porque] ¿ir yo a España? Sería como faltar a un voto [...] me sentiría disminuido, deshonrado, humillado, esclavo” [...] “Tampoco he venido a hacer de turista. Eso, para los que hayan olvidado” (12). El narrador-escritor de “El remate” entiende un reproche en esta declaración de principios: “lo decía [Remigio] indudablemente, aunque sólo fuera en parte, por mí” (12). Para ambos el mensaje es claro: La adaptación al medio se aproxima peligrosamente a un acto de traición. La certeza de cometer un acto traicionero en la decisión de habitar una tierra no-nativa (“uno es de donde crece. ¿Tú te sientes de aquí?” (14), pregunta Remigio a su interlocutor.

“El remate” vehicula contenidos que ameritan espacio y vías adecuadas para razonar los planteamientos de quienes los emiten, los ponderan y contradicen; mas el debate carecería de sustento

y significatividad al margen del perfil político e ideológico de los personajes; de ahí la necesidad de construirlos a partir de las opiniones y los argumentos políticos. En el caso del redactor del encuentro, se abre un amplio espacio, que bien podría calificarse de digresión (recurso impropio del cuento, mas conveniente para la novela breve), a fin de que éste recupere y reseñe su participación en la guerra. El personaje-redactor, atosigado por sus contradicciones internas, e impulsado por la visita de Remigio, se ve forzado a escribir su propio testimonio el cual, por razones distintas, titula “El remate” (una suerte de finiquito con el pasado compartido y la reivindicación del presente en Francia): “¿por qué me recordaría Sevilla? ¿Lo hizo adrede? [...] Lo escribo hoy, veinticuatro años después [...] Lo había olvidado. Palabra. Lo quiero volver a olvidar” (33-4).

Los diálogos entre interlocutores de igual o distinta filiación política, refugiados o no, jóvenes o viejos; pero españoles todos, giran alrededor de temas inherentes al exilio y aparecen planteados en franca oposición: memoria-olvido; adaptación-fidelidad; persistencia en la lucha-aceptación de la derrota, por mencionar los más conspicuos. Cualquiera que sea la alternativa, repercute en el antagonismo, explícito o sesgado, de quienes la sustentan. Los opuestos no admiten conciliación. Resultan absolutos en su carácter de proyectos de vida ya sea dentro o fuera de España; de ahí el rabioso tono de reproche, queja y pesadumbre que impregna las sentencias de Remigio:

—Perdimos. No lo admití hasta ahora que regresé. Creía que, a pesar de todo, quedaba vivo nuestro recuerdo, nuestro rastro; que la gente no hablaba, no escribía acerca de nosotros porque no podía, porque se lo prohibían, por miedo. Tal vez fue cierto los primeros tiempos, pero después, en seguida, sencillamente fuimos borrados del mapa. Un auténtico remate. Nadie sabe quiénes fuimos, menos todavía lo que somos. Ni siquiera vendidos al mejor postor... En cambio los traidores (20).

El carácter textual de “El remate”; es decir, el relato que el interlocutor primordial de Remigio escribe para sí mismo, ya sea con fines catárticos o terapéuticos, “me acuerdo sin querer y escribo esto para ver si lo hecho afuera otra vez” (35), significa en los hechos concretos una estrategia para conservar y de paso dignificar la memoria, ante los embates del franquismo en funciones y sus intelectuales orgánicos. Perdimos la guerra, parece afirmar Max Aub, pero no podemos caer derrotados por el olvido.

Para vencer en esta batalla contra la desmemoria implícita en el olvido y la consiguiente reconstrucción venal de la Historia, Max Aub opta por vertebrar sus intenciones sobre el eje del recuerdo individual o compartido y sobre las voces que lo articulan. Los dos relatos comentados resultan un inventario de voces que dan cuenta de un cúmulo de experiencias. Todas éstas, ya sea transmitidas mediante diálogos o monólogos, cartas y hasta artículos periodísticos (tal el caso de la nota necrológica de Queipo de Llano del *A. B. C. de Sevilla* que Remigio lee asqueado a su anfitrión; o el editorial del diario comunista *España Obrera y Campesina* que provoca el suicidio de Librada, reproducen un estado de ánimo sui géneris, tanto en lo particular como en lo colectivo, que contextualiza los diálogos, el tono en que se emiten, las reflexiones subsiguientes y las decisiones extremas. Remigio, personaje principal de “El remate” y Librada, en el texto que lleva su nombre, optan por el suicidio y de paso colocan esta determinación como la única solución posible.

Ambos textos se orientan hacia la construcción de una atmósfera mental o anímica, que acicatea el desarrollo de la trama. Más que anécdota, lo que priva son los escritos intertextuales y los debates subsiguientes. La acción ocurre en y a través de los diálogos contrapunteados. Las voces y los textos reproducidos (cartas, artículos, el mismo texto escrito que es “El remate”) hablan, recuerdan y antagonizan desde ese ambiente o atmósfera interior y personal, u oficiosamente oficial (perdón por el aparente pleonismo) y colectiva.

Este estado mental, atmósfera anímica, para llamarla de alguna manera, queda enfatizado por las prácticamente inexistentes descripciones del paisaje físico, sea francés o mexicano. En ninguno de los textos hay construcciones de espacio, apenas meras menciones al aquí: Francia, en el caso de “El remate”; o al allá: Veracruz, tratándose de “Librada”. Lo mismo ocurre con la España de la guerra y luego, apenas, con la de la derrota. Ni en “El remate” ni en “Librada” (aunque en éste aparezcan, sin ser profusas, alusiones al clima y paisaje del puerto de Veracruz) resulta significativa la presencia del paisaje físico. Lo que priva y destaca por contraste es la atmósfera emocional que envuelve a los personajes y que permea tanto el tono de sus voces como el contenido de los diálogos. Todo ello refleja y hasta reproduce, un particular estado emocional que determina el debate y las posiciones opuestas de los personajes que los suscriben.

Cabría por lo tanto hablar de la construcción de un estado de ánimo, de una perenne *suadade* política que enmarca comentarios en voz alta o reflexiones en voz baja. A Max Aub no le interesa el paisaje físico del territorio del exilio; sino el paisaje interior, el estado anímico que determina a sus habitantes. La atmósfera emocional deviene simbólica y su construcción resulta indispensable para entender a cabalidad las contradicciones internas de los personajes.

Veintidós años alejan a “El remate” de la derrota republicana. Apenas ocho tratándose de “Librada”; pero ambos están contruidos sobre la base de tesis políticas y existenciales opuestas. Será con base en ellas que el lector-real primario (los exiliados) y secundario (el resto del mundo lector), acomodarán sus propias conclusiones. Esta aproximación al tema del exilio aleja a las novelas del texto sectario, panfletario o militante, cuyo objetivo central es el convencimiento a ultranza y permite, de esta manera, la construcción de personajes debatidos en sus propias incertidumbres y contradicciones. Personajes reales inmersos en una realidad individual edificada a partir de su elección y construida sobre su propia experiencia. Ante la imposibilidad de con-

ciliar ideología con existencia, Remigio opta por el suicidio. Su anfitrión e interlocutor primario, hace tiempo que decidió confraternizar con la nueva realidad.

III

Max Aub recurre a la novela corta porque su espacio resulta lo suficientemente amplio para permitirle desarrollar su novela de ideas con ideas, construir la psicología y el humor anímico de los personajes que los manifiestan y resolver una trama urdida con diálogos, intertextos y monólogos (la trama de ambas novelas, me atrevería a decir, es precisamente “la narración del discurso”, concebida ésta como el constante y premeditado intercambio de argumentos ideológicos por mano y boca de una ostentosa variedad de personajes; lo cual posibilita y aun determina el avance irrestricto de los acontecimientos), sin diluir o distender por ello la intensidad de un relato rematado mediante un contrapunto anticlimático que, por contraste, se preña de efectividad. Me refiero al premeditado desgano con que el narrador anuncia el suicidio de Remigio. El colofón es brutal por su tesitura a la vez apática e inesperada. No a causa de la muerte en sí, planteada con toda intención al principio de “El remate”; sino por su característica suicida y, sobre todo, por la condena al limbo de la intrascendencia, de una vida dedicada a la lucha. Resalta, por anticlimática, la redacción del párrafo que resume la muerte de Remigio y su posterior candidatura a la fosa común del olvido y la inconsecuencia ideológica: “y antes de que se me *olvide* [dice el narrador]: hallaron a Remigio, destrozado, en el túnel que une Cerbère a *Port Bou*. Sin duda se tiró sobre la vía. Como le descubrieron español, en *Port Bou* le enterraron” (45, las cursivas son mías).

El redactor abunda en esta tesitura mediante el cierre de ese testimonio que representa “El remate”:

Le pregunté [a Remigito] por la entrevista de Perpiñán.

—Bien —me dijo.

—Qué pasó?

—¿Cómo quería que le conociera? [...] A mí me interesan muchas cosas, a él le importaban otras. Se empeñaba en recordar algo que yo no había olvidado porque nunca lo supe. Y si algo sabía era tan distinto que preferí callar (45).

El comentario de Remigito representa no sólo un epitafio en la tumba de la Historia, sino también la síntesis del presente. Los ideales de la República (su más de un millón de muertos) se perdieron en el pasado, pero también en el futuro; esperanza que daría sentido al exilio, a la lucha y a la espera. Al menos en España, tal es el descubrimiento de Remigio, la lucha terminó sin dejar descendencia. Nos quedamos solos, podría haber dicho Remigio, ni aquí, ni allá; ni siquiera en esa otra parte del “allá” que es la España franquista, nos recuerdan ni saben quiénes somos ni por qué luchamos. Remigio, especie de hijo pródigo que se acerca veinte años después para atisbar a su patria desde las orillas, descubre que sólo habita el olvido, o lo que podría ser peor, la venal reconstrucción de la Historia y, lo que en su concepto resulta insoportable: la orfandad (si vale la alrevesada expresión) política. Remigito es la antítesis del viejo luchador invicto en su intransigencia. Los otros, olvidados o transculturados, significan la otra cara de la traición, que no por disminuida, resulta menos reprochable.

IV

“Librada”: en 1948, nueve años después de la derrota republicana, Ernesto Rodríguez Monleón, miembro del Partido Comunista, viaja de Veracruz a España a fin de “organizar algunas cosas que no marchaban muy bien” (52). A consecuencia de una delación, Ernesto es capturado apenas cruza la frontera y fusilado en la cárcel de Alcalá de Henares en noviembre del mismo año. Su

mujer, Librada, se suicida al día siguiente de leer un “(*Editorial de España Obrera y Campesina, periódico clandestino, publicado en Madrid con fecha 24 de abril de 1950*)” (58), que denuncia a Ernesto de traidor. Si el encuentro con Remigio provoca la narración escrita de su visita 22 años después, el suicidio y funeral de Librada desata la discusión entre tres refugiados españoles que viven en el puerto de Veracruz, su particular manera de entender el exilio.

“Este artículo fue reproducido en México. Al día siguiente de leerlo, Librada se suicidó” (61), acota la voz narrativa en tercera persona como introducción al diálogo antes mencionado.

Recuerdo al lector que la adyacencia de “Librada” y “El remate”, permite leerlos como textos complementarios por razones de tema, construcción y propósito. Para comunicar tesis similares, (también éste es un texto argumentativo, aunque desde perspectivas distintas), Max Aub recurre a semejantes recursos de construcción: cartas, artículos periodísticos y un extenso diálogo tripartito.

“Librada” aparece estructurada en seis partes de distinta extensión. La I, a cargo de una voz narrativa en tercera persona, informa acerca del propósito del viaje de Ernesto a España. La II es una carta de Ernesto a su mujer, escrita en la prisión de Alcalá de Henares comunicándole su inmediata ejecución y sus últimos pensamientos:

Siento morir sin haber vuelto a ver algo más de España y a algunos compañeros, para poder decirles que a pesar del tiempo transcurrido y que *muchos refugiados han olvidado la razón que los sacó de su tierra*, todavía somos muchos los que estamos seguros de que algún día no lejano volveremos como debemos volver (54, las cursivas son mías).

La parte III la constituye una carta escrita en código de los padres de Ernesto a Librada donde le confirman la muerte de su marido. La IV es el editorial del diario comunista que lo acusa de traición. En la V, de apenas dos breves párrafos escritos en

tercera persona, se informa al lector del suicidio de Librada y se introduce con nombres y apellidos, a tres camaradas de lucha. La VI, subtitulada “Diálogo acerca de Librada”, da cuenta, mediante una voz en tercera persona, de la filiación política, estilo de vivir el exilio y, muy especialmente, los antagónicos pareceres de los tres refugiados respecto al caso Rodríguez Monleón. Este diálogo, con escasa participación de la voz narrativa, ocupa prácticamente la segunda mitad de la novela.

Max Aub deja hablar (y escribir) a sus personajes y con ello construye el perfil político de los disidentes. Los personajes se presentan a sí mismos mediante sus argumentos y contraargumentos, o son esbozados por sus interlocutores mediante ironías y acotaciones personales. El discurso en voz alta toma la palabra. Por ella sabemos que:

- Luis Morales es el militante intransigente: “comunista desde que tenía uso de razón” (62). “Por el ‘jugar limpio’ de Azaña estamos en el destierro [...] por ‘jugar limpio’ está España como está [...] La revolución no puede jugar limpio por la sencilla razón de que no se trata de un juego, sino de una lucha” (65). “El Partido es antes que todo” (67).
- Gregorio Castillo es el asimilado: “ahora trabajaba en un periódico local, amén de ciertos corretajes que le permitían pasarse la vida en la Parroquia y olvidar los disgustos que le daban dos mestizas que mantenía en barrios opuestos de la ciudad” (62).
- Juan Luque: el idealista irredento que se niega a aceptar el principio revolucionario de que el fin justifica los medios. (“eres un místico, y lo que es peor: un místico liberal” (64).

Todos viven a conciencia el contexto político internacional (1950) de la Guerra Fría —afirma y reprocha Morales: “déjate de pamplinas y métete bien eso en la cabeza: no hay más que dos

posiciones —y una sola solución— o estás con nosotros, o con los gringos y lo que representan” (66)—, los nuevos contrapesos ideológicos y las opciones políticas. Stalin sigue vivo.

Más cercanos al acontecimiento que los arrojó al exilio, los tres dialogantes enfrentan (o ya resolvieron) los mismos dilemas planteados en “El remate”: aceptación de la derrota o la continuidad de la lucha en un nuevo contexto. Pero sobre todas las cosas, padecen también ese estado anímico, político-emocional que determina sus conductas y da peso a sus argumentos.

En “Librada”, como en el texto anterior, aparece gran profusión de personajes, centrales unos, periféricos los más, pero todos gravitando alrededor del mismo tema: la conducta del exiliado. Los personajes de ambas novelas representan polifacéticas y contradictorias posturas a ese respecto. Distintos matices de la aceptación o el reproche; de la resignación y el olvido. Este recuento de hechos y conductas ideológicas contradictorias, aleja a ambos textos del panfleto y la recriminación unilateral al permitir considerar el fenómeno del exilio desde una más amplia perspectiva. Posiciones encontradas, viscerales, intransigentes, razonadas, oportunistas. El sentido práctico de la vida o la lealtad al fundamento político. Las opciones son muchas y el dilema personal es una de las formas de vivir la “mala muerte”. Aquella que, y me repito de propósito, sólo se padece en el exilio: ese territorio con orillas en todas partes y capital fija en la memoria.

LA NOVELA CORTA DEL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL: LA CONTEMPORANEIDAD DE PAULINO MASIP

SEBASTIAAN FABER
Oberlin College

De todos los narradores que la derrota de la Segunda República Española arrojó al exilio en México, Paulino Masip es uno de los más brillantes y menos reconocidos. Es irónico que uno de sus textos más citados sea el que escribiera en el barco donde viajó de Europa a América, *Cartas a un español emigrado* (1939). “España nos ha parido para América y ahora somos criaturas americanas” (13), apuntó en lo que, en esencia, fue un libro de consejos redactado por quien había ocupado una posición de liderazgo intelectual y periodístico en territorio republicano y ahora se enfrentaba a un futuro incierto como refugiado en México.

Nacido en el seno de una familia de periodistas en un pueblo de Lleida, se cría en Logroño. De joven adulto, después de una estancia en París, funda y dirige junto a su padre dos periódicos, *El Heraldo de la Rioja* (1924-1925) y *El Heraldo Riojano* (1926-1928). En 1928 se muda con su joven familia a Madrid, donde colabora en *Estampa* y es jefe de redacción de *Ahora*, hasta llegar a ocupar la dirección del periódico *El Sol*. Ya durante la guerra, en Barcelona, dirige el diario *La Vanguardia* (1937-38). En el periódico catalán se dedica, en particular en sus columnas, a guiar a sus lectores en la difícil tarea de comprender la cambiante y apremiante situación política, proporcionando —cual comisario

político— marcos de interpretación que sustentaran la moral de una población hostigada por las bombas y las divisiones internas (Faber 95-100). En *Cartas a un español emigrado* adopta una posición discursiva muy similar, entre amistosa y paternalista, aunque los consejos que da en ese libro ya están pensados para lo que, dentro de lo que pueda anticipar desde el barco, va a ser la nueva realidad cotidiana de sus lectores, “emigrados” como él. “Hemos ido a América [...] para ser americanos”, escribe por ejemplo, avisando, con un excelente instinto político-cultural, que a los españoles en México les convendrá no inmiscuirse en los asuntos internos del país (cosa, por otra parte, prohibida por la Constitución Mexicana):

¿Qué significa esto? Significa la entrega absoluta, leal de todas nuestras energías morales y físicas al país donde residimos [...] Tú eres [...] como un pariente lejano, educado en tierras extrañas que ha venido a pasar, cordialmente invitado, una temporada en su casa [...] Impertinencia grande sería ponerte a criticar el régimen de comidas o meter baza cuando el marido y la mujer discuten por las cosas que discuten los matrimonios. Un silencio discreto será tu norma de conducta (63, 69-70).

Si consideramos la estancia de Masip en México, sólo podemos concluir que siguió su propio consejo. Se adaptó sin fisuras a una nueva vida americana, buscándose la vida como pudiera, sin reclamar ninguna forma de superioridad cultural de resabios colonialistas. Durante su largo exilio mexicano —murió en 1963, a los 64 años— trabajó modestamente como guionista de cine en unas cuarenta películas y produjo una obra literaria limitada en extensión, pero notable en términos cualitativos.¹

En España, antes de la Guerra Civil, aparte de una asidua actividad como articulista, había estrenado un puñado de obras

¹ La mejor referencia biográfica sobre Masip sigue siendo de Anna Caballé; también es muy completo el texto de María Teresa González de Garay (“Paulino Masip”).

de teatro, entre las que destacan *Dúo* (1931), *La frontera* (1932) y *El báculo y el paraguas* (1936). Durante sus veinticuatro años de exilio, publicó sólo ocho libros de creación, incluidas varias obras teatrales. Su extraordinaria novela *El diario de Hamlet García* pasó muchos años completamente desapercibida: se publicó en México en 1944, en tirada limitada; no tuvo edición española hasta 1987, en Anthropos, editorial que tampoco —la verdad sea dicha— cuidó demasiado la distribución.² Al día de hoy, sigue siendo una de las mejores novelas, aunque menos leídas, del exilio republicano. Es posible y deseable que, en la nueva edición preparada en 2017 por Visor, con prólogo de Antonio Muñoz Molina, llegue a una nueva generación de lectores españoles. Menos conocidas aun que *El diario de Hamlet García* son las cuatro novelas cortas que Masip publicó en 1954 como *La trampa y otros relatos*, colección reeditada en España por Renacimiento en 2003, en edición de María Teresa González de Garay.³

El relativo olvido en que se hallan sumidos Masip y su obra desde los mismos años cuarenta es sintomático de los trágicos efectos del destierro, ilustrados punzantemente por Max Aub en su cuento “El remate”, donde un personaje escritor constata que los autores exiliados no sólo sufren el desplazamiento geográfico sino que también quedan excluidos de las historias literarias, sean las de su nación adoptiva o las de su país de origen: “nos han borrado del mapa”, afirma, “sencillamente, no existimos” (466-70). Las cuatro narraciones de *La trampa y otros relatos* caben leerse, a su vez, como paradigmáticas de la literatura del exilio republicano español, en un sentido temático y formal. Éste, al menos, es el argumento que me propongo exponer aquí.

Por un lado, las cuatro novelas cortas de *La trampa y otros relatos* representan una clara continuidad de la obra de Masip iniciada antes de la guerra y, por tanto, de la producción cultural de

² También fue reeditada en 2000 por la Comunidad de Madrid.

³ Algunos de los relatos de *La trampa* fueron incorporados con anterioridad por Masip (*El gafe*).

la llamada Edad de Plata. Por otro, reflejan el impacto ineludible del exilio, tanto en su dimensión topográfica (la confrontación con un nuevo entorno geográfico, cultural y lingüístico) como en su dimensión literaria.⁴ Respecto a esta última dimensión, ensayan nuevas formas de expresión que combinan la creatividad y el ingenio del experimentalismo vanguardista de los años veinte y treinta —que como sabemos marcó, y mucho, a la generación literaria de Masip, que es la del 27— con un compromiso político y humano forjado por la intensa experiencia de la Guerra Civil y del exilio. Un compromiso que, sin embargo, acabó templado por el peso emocional de la derrota, el desarraigo y la frustración del final de la guerra, la experiencia del exilio, las divisiones internas y la Guerra Fría —que, como bien se sabe, solidificó el régimen franquista y dejó a los republicanos españoles abandonados en un largo limbo político-histórico.

A primera vista, los cuatro textos de *La trampa y otros relatos* tienen poco en común. El relato “La trampa” está situado en Madrid a principios de siglo. Escrito en tercera persona, focalizado en su mayor parte mediante un viudo rico y mayor, don Fermín Revilla, narra con humor los patéticos intentos de éste por enamorar a una mujer mucho menor, hija de una pareja de inquilinos suyos. Narratológica y temáticamente, el texto tiene un claro carácter decimonónico —cabe leerse incluso como un homenaje a Galdós o Clarín— que se manifiesta, entre otros rasgos, en la forma en que se burla sin malicia de las debilidades humanas —la soberbia, la concupiscencia, la codicia—, que afectan por igual a todos los personajes. La trama es la de una comedia de enredo, donde los burladores acaban burlados y viceversa. Narratológicamente, el discurso ficticio explota todas las posibilidades ironizantes del estilo indirecto libre. El narrador, autoconsciente y omnisciente, se permite alguno que otro chiste inocente:

⁴ Dice Juan Rodríguez sobre *El diario de Hamlet García*: “sorprende, de entrada, la madurez de su estilo, el vigor de una prosa que subyuga al lector desde la primera página y a la que sólo se aproximan las novelas cortas recogidas en *La trampa*” (24).

Muchas tonterías tuvo que decir don Fermín para que una conversación, en la que su interlocutora sólo empleaba monosílabos, le diera tiempo de observar cuanto anotado queda y más que no transcribimos porque con lo expuesto basta para que, si el lector no lo supiera de antemano, adivinara la súbita pasión amorosa que el viudo de Mercedes había contraído y empleo el vocablo contraer porque, a sus años y con todas las salvedades expuestas en su lugar, más tenía de enfermedad que de sentimiento (Masip, *Trampa* 57).

“El hombre que perdió los bolsillos” tiene la misma levedad juguetona de “La trampa”. También situado en el Madrid de los años veinte, cuenta la historia ligeramente absurda de un hombre venido a menos porque, cuando era niño, a su madre se le ocurrió quitarle los bolsillos de sus pantalones y blusa —decisión que le afectaría de por vida—. “El ladrón”, ya situado en el país donde recibió asilo, relata en forma de confesión las aventuras de un mexicano que, para quitarse el miedo irracional a los ladrones, no ve otro remedio que convertirse él mismo en uno.

Pero la pieza de resistencia de la colección es sin duda “El gafe, o la necesidad de un responsable”, novela corta de gran ingenio y francamente perturbadora, que bien podría haber servido de guión cinematográfico. Lejos del amable realismo irónico de “La trampa” o “El ladrón”, “El gafe...” combina el legado de las vanguardias, incluido el surrealismo, con una visión desencantada de la humanidad que lo acerca al existencialismo europeo de los años cincuenta. En este sentido, como veremos, cabe afirmar que se trata de un texto *metaexílico* y estrictamente contemporáneo, que bien se merecería un lugar en el canon de la literatura occidental. No es nada casual, como señala González de Garay, que su año de publicación sea el mismo que el de *El señor de las moscas* de William Golding (43). Es más, en muchos sentidos su trama, estilo y temática prefiguran la gran película *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel —director que, por cierto, compartía el exilio mexicano con Masip desde que el aragonés se mudó al país azteca en 1947.

Ciertamente, el marco narrativo de “El gafe...” puede parecer sencillo y poco original. Un narrador anónimo, que escribe en un momento histórico impreciso, relata cómo algunos días antes recibió de un capitán de barco mercante, amigo suyo, un cuaderno “escrito a mano, parte con tinta y parte con lápiz, sucio, carcomido, amarillento, rotas algunas de sus páginas” (185). El capitán le explica que lo “encontró un marinero en un islote del mar Caribe que, a lo que parece, no figura en ninguna carta de ruta [...] Estaba metido en una especie de nicho abierto en la pared de una cueva y, para que nada le falta al cuadro, por los rincones había montoncitos de huesos humanos”. Lo que sigue es la transcripción, realizada por el narrador, “sin quitar, ni añadir, palabra”, quien además se ve compelido a excusarse por lo trillado del “truco de un diario de naufragos”: “esta vez va de veras”, nos asegura (186).

El autor del supuesto diario encontrado es Andrés Cañizares, un novelista y dramaturgo madrileño cuyo barco —el mismo S.S. Veendam holandés en el que después viajaría Masip a México— naufragó en el Caribe, camino a América, donde esperaba juntarse con una actriz de la que se había enamorado. Cañizares demuestra su sensibilidad de literato de profesión al confesar que se avergüenza de recurrir a un género tan cliché como lo es el diario de naufrago: “las historias de Robinsones están muy gastadas” (190). Si al final cedió, fue por insistencia de sus compañeros de infortunio. Y es que Cañizares forma parte de un grupo de sólo cinco supervivientes: cuatro españoles —además del diarista madrileño, un catalán, un gallego y un vasco— y un hombre aparentemente escandinavo con quien éstos no son capaces de comunicarse sino con gestos, y al que acaban por bautizar como el Sueco. Las siguientes casi ochenta páginas de la *nouvelle* consisten en apuntes del diario de Cañizares, que corren del primer día de primavera, el 21 de marzo, hasta finales de julio (al final las fechas se hacen imprecisas).

En ese espacio de cuatro meses, los cuatro hombres ibéricos se enfrentan con la necesidad de sobrevivir en una isla con pocos recursos, pero sobre todo con el enigma que es para ellos el escandinavo —hombre que les impone físicamente (es alto, rubio y fornido), emocionalmente (nunca se inmuta), técnicamente (tiene recursos físicos y materiales misteriosos e inimaginables) y metafísicamente—. Al principio, deciden que es él a quien, en caso de urgencia alimentaria, tendrán que matar y comerse primero. Después, lo identifican como el gafe al que pueden responsabilizar por el naufragio y todos los infortunios que siguieron al desastre marítimo. A partir de ahí el extranjero se convierte para ellos en una especie de diablo de poderes ocultos e inmensurables, capaz de dañar gravemente a quien se le contravenga. Pero en la práctica, la presencia y las intervenciones del hombre nórdico resultan sumamente beneficiosas; sin él, los españoles se hubieran muerto mucho antes. Finalmente, al cabo de infinitas discusiones, los cuatro deciden aceptarle como una figura plena y positivamente divina. Como tal, sin embargo, su presencia entre ellos se les vuelve insoportable. Y en un acto final de delirio religioso colectivo, lo sacrifican. Así razonan (es un decir), en las palabras ya muy poco coherentes de Cañizares:

¡Dios, en el cielo! ¡El lugar de Dios está en el cielo!

¡Creemos en Él, creemos tanto en Él que no podemos soportarlo en la Tierra!

[...] ¡Él ha muerto! ¡Murió a manos de los cuatro!

[...] Ya estamos más tranquilos. Ahora todo es natural, claro, lógico. Nosotros, aquí, y Él, arriba, más allá de las nubes, mirándonos amoroso con sus ojos azules y su sonrisa luminosa. ¡Qué peso se nos ha quitado encima! Al fin, tenemos un Responsable y está en donde debe estar (261).

En su discurso narrativo, el texto de Masip es económico y versátil, digno del talento literario de Cañizares, quien en algunas ocasiones, por motivos de eficacia narrativa o afición teatral, recurre

al formato dramático para reproducir los diálogos. Por ejemplo, en la discusión sobre el reparto de papeles en el posible momento canibalístico:

COUTIÑO: ¡Si nos ponemos así vamos a ver quién le da el primer mordisco a quién!

CASES: (zumbón) No se hagan ilusiones Con este calor y sin sal no hay res que aguante dos días... Y, la verdad, no vale la pena, por tan poco tiempo, de sacrificar a un semejante.

YO: (siguiendo la macabra broma) ¡Acaba usted de indultar al Sueco!

LARRUMBE: ¡Y él sin enterarse! (204).

Pero la importancia literaria de esta novela corta exílica trasciende su claras calidades formales. En primera instancia, y aunque el relato está situado en los años veinte, cabe leerse en clave alegórica como reflexión crítica sobre el exilio republicano español.⁵ Esta lectura en cierto sentido es obvia, para empezar, dada la composición multinacional del grupo de naufragos (un castellano, un gallego, un catalán y un vasco). Los cuatro españoles se caracterizan desde el comienzo por la tendencia a atribuirse estereotipos culturales y a pelearse entre sí: “todavía no hemos hablado de política y, a lo mejor, son españoles y no quieren serlo porque uno es catalán, otro, gallego y, el tercero, vasco. Claro que si me apuran, yo soy más separatista que ellos porque a mí me basta y me sobra con ser de Madrid” (192). Lo que los une, sin embargo, es un compartido complejo de inferioridad frente a su compañero nórdico.

La progresiva pérdida de los valores y las prácticas de la convivencia “civilizada” que sufren los cuatro naufragos, junto con el correspondiente regreso a conductas culturalmente primitivas (el pensamiento supersticioso, el fetichismo, la violencia irracional) bien cabe leerse como una crítica de la evolución ideológica

⁵ Escribe Rodríguez que cabe leerse “como parábola del exilio, de un exilio dividido y poco proclive a adaptarse a las nuevas condiciones” (28).

de ciertos miembros de la comunidad exílica. Como he señalado en otro lugar, por ejemplo, el trauma del desplazamiento a México produjo en algunos de los líderes intelectuales del exilio español una exaltación —que bien puede considerarse regresiva— de conceptos asociados con el nacionalismo cultural romántico (Faber X-XII). Y así como ocurre en “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, novela corta de Max Aub publicada en 1959, el texto de Masip subraya la tendencia de los españoles a echarse la culpa los unos a los otros. En otras palabras, se niegan de forma consistente a asumir alguna responsabilidad por su propia suerte. Escribe Aub:

Todos héroes. Todos seguros de que, a los seis meses, regresarían a su país, ascendidos. A menos que empezaran a echarse la culpa, unos a otros:

- Si no es porque la 47 empezó a chaquetear.
- Si no es porque los catalanes no quisieron...
- ¡Qué carajo ni que coño!
- Si no es porque Prieto...
- ¡Qué joder!
- Si no es porque los comunistas...
- ¡No, hombre!
- ¡Mira ése!
- ¿Qué te has creído?
- Ese hijo de puta... (415).

No es necesario recordar que este tipo de divisiones internas, intensificadas por las acusaciones mutuas de sabotaje, desidia y traición, afectaron las posibilidades de las autoridades republicanas exiliadas en sus intentos de reconocimiento por parte de la comunidad internacional en los años que siguieron al final de la Segunda Guerra Mundial (Alonso García).

Al criticar la falta de asunción de responsabilidades entre los españoles —su necesidad obsesiva por encontrar un “responsable” que no sean ellos—, Masip en cierto sentido condena la actitud optimistamente fatalista que él mismo, en *Cartas a un*

español emigrado, había pretendido promover entre sus compañeros refugiados. El desplazamiento, había escrito en 1939, fue causado por “unas fuerzas oscuras en las que la voluntad de los hombres no tiene parte” (14). Por tanto, agregaba, los sentimientos de culpa o las acusaciones no tienen sentido: “obedecemos fielmente a nuestro destino y nada más. Hicimos lo que teníamos que hacer [...] Limpios de toda culpa estamos tú y yo, amigo mío” (15-6). En “El gafe...”, es esta misma actitud, revelada como supersticiosa e infantil, la que acaba por causar el desenlace trágico y cruel.

Si con “El gafe...” Masip se distancia de la *persona* autoral paternalista, tranquilizante, que encarnó en *Cartas...*, también se distancia de la voz que adopta en los otros tres textos del libro. En el fondo, el *personaje* Cañizares, cuya decadencia espiritual presenciamos desde cerca, bien podría ser el *narrador* de “La trampa” —es decir, un alter ego del propio Masip—: un hombre burgués, educado, literato, muy seguro de sí mismo, de su inteligencia y de su chispa, que al comienzo del texto exhibe en sus descripciones. (Recordando su vida pasada, por ejemplo, relata una representación teatral desastrosa en Madrid donde “a la tiple le dio un ataque que por poco la diña” (189); hablando de la isla, escribe: “no pasa de ser un peñón con árboles, pájaros y maleza a la que yo, para darme importancia debería llamar selva virgen, y quizá lo sea, no quiero calumniarla, pero lo de selva vamos a dejarlo en selvita” (186), etcétera). En la medida en que “El gafe...” registra la extrema fragilidad de esa inteligencia escéptica del narrador cómico-realista de clase media español —inteligencia basada en la sólida fe en un sentido común liberal-progresista— la novela corta sobre los cinco naufragos acaba por desestabilizar el ego autobiográfico del propio Masip. “El gafe...” está, en este sentido, junto con *El diario de Hamlet García*, entre sus textos más honestos y valientes. Esto también significa que sea sumamente ambiguo en un sentido político: con un pueblo español así, poca esperanza queda para un futuro colectivo me-

jor. Cabe suponer que Masip recibiera críticas de algunos de sus compañeros más politizados del exilio, tal como le ocurrió a Max Aub por su cuento “Librada” (Aznar Soler).

Pero la degeneración intelectual y física de los personajes de “El gafe...” no es el único elemento perturbador de esta novela corta. Su trama también tiene toques directamente surrealistas. Relata sucesos sin explicación lógica, parecidos a guiños buñuelianos. Si en *El ángel exterminador* aparece un oso en una casa burguesa mexicana o, en *L'Âge d'or* (1930), una carroza en un comedor, en “El gafe...” el hombre nórdico, al cabo de largas semanas de carestía extrema, aparece un día, ya avanzada la desesperación de los españoles, con “una lancha a dos velas” llena de “cajones, cajas y maletas” de víveres y herramientas (239-41). El enigma queda sin aclararse.

En su dimensión literaria-surrealista-existencial, “El gafe...” es una novela corta perfectamente contemporánea a la literatura occidental de los años cincuenta. Como tal, nos permite plantear el difícil tema de la *temporalidad del exilio* y de su relación con la historia de la producción cultural española, como la han venido contando los estudiosos del tema. ¿Cabe situar este texto de Masip en la historia literaria española? ¿Cómo? Y si no resulta factible tal encaje, ¿puede ser que esa misma imposibilidad indique que la producción cultural del exilio rebasa los marcos trazados por la evolución de la literatura en la España del interior?

En *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, un libro colectivo recién publicado, Mari Paz Balibrea plantea que la temporalidad del exilio no consiste necesariamente en un anacronismo relacionado con una “normalidad” de la temporalidad de la historia cultural del país que los exiliados dejaran atrás:

al entender el exilio como una crisis de naturaleza espacial ignoramos que, según nos muestra nuestra propia experiencia de la realidad, corroborada teóricamente por matemáticos, físicos y filósofos, la experiencia del espacio no es más que uno de los

elementos en un par indisociable que se completa con el tiempo. Espacio-tiempo: imposible separarlos en el desciframiento intuitivo del movimiento y de las propiedades de los objetos de la naturaleza, contraproducente ignorar uno de sus componentes en la identificación e investigación del impacto de una crisis existencial y política como la del exilio. El exilio, por ser una crisis espacial, es al mismo tiempo una crisis de temporalidad (146).

Pero si aceptamos que el exilio es una “crisis de temporalidad” y que, por tanto, los exiliados no participan necesariamente en la misma temporalidad de los que siguen perteneciendo a la comunidad nacional abandonada, ¿cómo valoramos esa diferencia de temporalidades?

Es todavía común la idea de que los exiliados republicanos se quedaron política y espiritualmente estancados en los años treinta, obsesionados con una idea fetiche de la Segunda República, e incapaces de adaptarse a los tiempos que corrían —en el mundo y en la España franquista y sus espacios de oposición—. Esta idea la afirma Jordi Gracia en su libro *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, cuando habla de la relación entre parte de la cultura del exilio y la del “interior”. Además, explica y justifica el papel relativamente menor que desempeñó el exilio en la Transición Española. “La participación del exilio en la construcción de la democracia postfranquista [no] es asunto fácil de resolver”:

Sus posibilidades reales de intervención se agotaron por razones políticas pero también de pura consunción biológica y de anacronía o desfase histórico. El valor de cambio político que entonces trajo el exilio no pudo ser eficaz y se acabó aproximadamente al inicio de los años sesenta, que es precisamente cuando en apariencia todo empieza, gracias a la vocación unitaria y democrática entre el exilio y el interior que encarna el Congreso de Múnich de 1962 [...] El resultado fue, sin que haya posibilidad de culpar a nadie (fuera de haber perdido la Guerra y obviamente al propio sistema franquista), que el mundo referencial y las ficciones, poemas o ensayos de la mayoría del exilio no encontraron tierra en la que asentarse. Pese a los esfuerzos de muchos, no sintonizaron ni

con la sensibilidad ni el gusto ni los intereses mayoritarios de una sociedad que estaba muy lejos de la recreación moral y sentimental del mundo de los exiliados (Gracia 16-8).

Textos como “El gafe...” de Masip, sin embargo, como también los de Max Aub, Luis Cernuda, María Zambrano o Jorge Semprún —por no hablar de nuevo de la obra cinematográfica de Luis Buñuel— nos permiten establecer una temporalidad de la historia cultural del exilio que no se supedita a la española, y en efecto no dependa de ella en absoluto. Así es como planteamos el tema *Balibrea y yo* en la introducción al volumen mencionado:

Miembro a la fuerza de una vanguardia histórica, el exilio fue abocado de lleno a la historia, obligado a posicionarse frente a ella mucho más directa y visceralmente que la cultura del interior de España. Pensadas las cosas desde esta perspectiva, el exilio republicano deja de estar subordinado a los acontecimientos españoles durante los casi cuarenta años de dictadura franquista. Claro está que armar esta estructura historiográfica implica aceptar que “el exilio republicano español” no es únicamente un fenómeno español. Pero también implica cuestionar los límites de lo que debe considerarse relevante en la explicación de lo español en su siglo xx. Al poner el énfasis en lo global / supranacional en lugar de lo nacional / local, desestabilizamos las nociones recibidas de lo que es marginal y de lo que es central, de lo que está dentro y de lo que está excluido de las narrativas históricas. Con ello también desplazamos de su lugar preferencial naturalizado tanto a quienes aceptan el marco de España como contenedor exclusivo, como a quienes han definido categorías supranacionales prescindiendo de ciertas comunidades e intervenciones, haciendo visibles unas fronteras de influencia más porosas, más contradictorias, más ambiguas (*Balibrea y Faber* 20-1).

Si “La trampa” cabe leerse en clave, como un homenaje al realismo español de Galdós y Clarín, el carácter alegórico, vanguardista, abierto, desestabilizador y políticamente ambiguo de “El gafe, o la necesidad de un responsable” nos invita a leerlo en términos estrictamente contemporáneos *occidentales*, no es-

pañoles. Nos invita, en otras palabras, a “dejar de determinar la relevancia y el significado del *corpus* de conocimiento que es el exilio español por su supeditación a las coordenadas culturales, políticas, históricas, que explican el siglo xx español”. Y es que “la solución al problema historiográfico y ético de la cultura del exilio no está en decidir integrarla en la de España, o en explicarla en riguroso paralelo con ella” (Balibrea y Faber 19-20). Los cuatro españoles náufragos del relato de Masip sucumben a la desesperación y la irracionalidad, condenándose a sí mismos y a su compañero nórdico. En cambio, el propio Masip, como autor exiliado, se acaba salvando, literaria y humanamente: y lo hace mediante una novela corta que no encarna de ninguna forma la parálisis nostálgica o las obsesiones anacrónicas que algunas veces aún se atribuyen al exilio, sino que las trasciende.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GARCÍA, MARÍA DEL ROSARIO, *Historia, diplomacia y propaganda de las instituciones de la República Española en el exilio (1945-1962)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2004.
- AUB, MAX, *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*, Manuel Aznar Soler, ed., Barcelona, Alba, 1994.
- AZNAR SOLER, MANUEL, “Política y literatura en los ensayos de Max Aub”, *Actas del congreso internacional Max Aub y el laberinto español*, Valencia, Diputación de Valencia, 1996, pp. 568-615.
- BALIBREA, MARI PAZ, “Temporalidad exílica”, *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Mari Paz Balibrea, coord., Madrid, Siglo XXI, 2017, pp. 146-151.

- BALIBREA, MARI PAZ Y SEBASTIAAN FABER, “Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español: Introducción a modo de manifiesto”, *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Mari Paz Balibrea, coord., Madrid, Siglo XXI, 2017, pp. 13-24.
- CABALLÉ, ANNA, *Sobre la vida y obra de Paulino Masip*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.
- FABER SEBASTIAAN, *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.
- GONZÁLEZ DE GARAY, MARÍA TERESA, “Introducción”. *El gafe, o la necesidad de un responsable y otras historias*, Logroño, Gobierno de la Rioja, 1992, pp. 7-46.
- _____, “Paulino Masip”. *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, t. 3, Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García, ed., Sevilla, Renacimiento, 2017, pp. 262-67.
- GRACIA, JORDI, *A la intemperie: exilio y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- MASIP, PAULINO, *El gafe, o la necesidad de un responsable y otras historias*, María Teresa González de Garay, ed., Logroño, Gobierno de la Rioja, 1992.
- _____, *La trampa y otros relatos*, María Teresa González de Garay, ed., Sevilla, Renacimiento, 2002.
- RODRÍGUEZ, JUAN, “Paulino Masip, una narrativa entre dos mundos”, *Ojancano* 13, (1997), pp. 23-32.

PARA LEER A PEDRO F. MIRET

ALFREDO PAVÓN

Universidad Veracruzana

Vino de allá, de una Barcelona acosada por el franquismo, donde nació el 22 de abril de 1932. Y tras un viaje difícil en el Sinaia, desembarcó, en 1939, en el Puerto de Veracruz, al amparo del asilo político brindado por Lázaro Cárdenas. Después, afincó en la Ciudad de México y en Cuernavaca, Morelos, donde moriría el 22 de diciembre de 1988. Ya por acá, fue arquitecto, dibujante, escenógrafo, guionista de cine, periodista cultural y narrador. En esta última actividad, legó a las generaciones por venir *Esta noche... vienen rojos y azules* (1964), *Prostíbulos* (1973), *La zapatería del terror* (1978), *Rompecabezas antiguo* (1981) e *Insomnes en Tahití* (1989), que, pese a sus cualidades, no conquistaron muchos lectores ni atrajeron las evaluaciones de los críticos y los historiadores literarios, lo que llevó a Gerardo Deniz a afirmar: “en la literatura mexicana del último veintenio, Miret casi no existe, lo cual, se mire como sea, es injusto” (“Presentación” 7). No era novedoso el hecho. Recuerda al respecto José de la Colina: “hubo un tiempo en que se diría que, además de Vicki, su esposa y admiradora desenfrenada, Miret sólo tenía cuatro lectores: Juan Almela y Gerardo Deniz (dos escritores en uno) y Luis Buñuel y yo” (“El mirón”). Nada nuevo para 1997, pues, salvo el incremento de “iniciados” —según lo prueban las antologías de Christopher Domínguez Michael, Luis Ignacio Helguera, Alejandro Toledo y Mario González Suárez—, no se ha cumplido una añeja esperanza: “hace unos años, hubo quien previó (José de la Colina, Luis Ignacio Helguera, yo, etcétera) un auge miretiano. No ha llegado” (Deniz, “Prólogo” 9). Así que por acá —y también por allá, vale decir— la narrativa de Pedro F. Miret “casi no existe”, concretándose así la sugerencia de José de la Colina: “la

efe misteriosa que Pedro ponía antes de su cabal apellido, quizá signifique fantasma” (“El mirón”).

Cómo explicar los encuentros y desencuentros entre Miret y los lectores, dejando de lado el canto azaroso de los amigos, las bendiciones editoriales y las avenencias y desavenencias con las capillas y mafias literarias, esto es, partiendo sólo de las cualidades y defectos de la obra.

En 1972, Luis Buñuel planteará la que, a la postre, parece la causa más probable de la liga y la ruptura entre creador y público: la falta de equilibrio entre escritura, proceso narrativo y temática. Alaba, por un lado, el virtuosismo de Miret para llevar al lector “a lo desconocido, a paisajes humanos inexplorados o mejor aún al fondo de nuestra conciencia” (15); lamenta, por otro, la ausencia, “en la obra de Miret”, de “un ‘brillante estilo literario’ ” (16), misma que no impidió la fundación de un mundo narrativo signado por el realismo, donde seres, objetos y situaciones “participan de una doble naturaleza. Son *eso* y al mismo tiempo otra cosa” (15).

La idea de Buñuel se advierte también en José de la Colina, quien, en la presentación de *Prostíbulos*, comenta: “El estilo de Miret desalienta, es un no-estilo y sólo funciona cuando el relato se cumple, cuando es ya una imagen integrada en la memoria del lector. Sí, Miret es un escritor desaliñado y todo lo contrario de un orfebre literario” (“¿Son peces?” 11). Después de enjuiciar la escritura, destaca la visión de mundo de Miret al momento de enfrentarse al acto siempre renovado de la creación, a saber, incidir en la vida cotidiana y encontrar, tras la apariencia de lo inocuo y confortable, capas de lo extraño, insólito, aterrador, extraordinario, que, sin embargo, no asaltan y resquebrajan —visiblemente, cuando menos— aquella vida gris, sorda, llana:

Lo que importa en cualquiera de sus narraciones no es la calidad misma del texto, sino algo que de cualquier manera sin ese texto no existiría: una rara, singularísima calidad de visión, una especie de mirada sobre la materia más cotidiana, la realidad de todos los días;

algo que es como un reojo profundo y prolongado, como un parpadeo de Buster Keaton mantenido más allá del fugaz instante. Todos tenemos alguna vez esa forma de mirar, pero pocas veces y al azar, como sin darnos cuenta, y la extrañeza de la *visión* que fugazmente obtenemos se diluye siempre en lo acostumbrado y anodino, a fin de que podamos seguir girando en el engranaje al que por desidia seguimos llamando realidad. La calidad preciosa de la mirada de Miret [...] consiste en esa permanencia del instante más *revelador* entre el aleteo de los párpados, una manera de ver *distinta* que es ya una manera de ser [...] La mirada miretiana da fe de esa extrañeza radical —del que mira o de lo que es mirado— en medio del espectáculo de todo lo que (como diría el padre Dostoyevski) “bulle y nos rodea por todas partes” (11).

Esa base creativa impacta en el universo narrativo miretiano, cuyo sostén es una realidad de apariencia atterradoramente sedente, por la cual corren, entre pliegues poco afectos a entregar sus secretos, amenazas, sordideces, renunciaciones, pérdidas, expolios, inaniciones: “realidad con comillas o sin comillas, la que en los cuentos de Miret avanza siempre en un inquietante plano resbaladizo, como en una calle de todos los días pero inundada por un avieso e impalpable aceite en el suelo, es y no es la realidad sabida, una realidad trivial que de pronto, o bien lenta e imperceptiblemente, cambia de signo, se nos hace inmanipulable, está allí y a la vez se esconde detrás de una insospechada esquina” (11). También impacta ese ver distinto, indagador y revelador, en los héroes de Miret, enfrentados, de pronto, a momentos epifánicos, cuyo sentido ni siquiera intentan captar, así algo en su interior profundo les impulse a hacerlo:

La imagen más característica del personaje, siempre *uno* y siempre *distinto* de los relatos de Miret, yo diría que es la de ese hombre [...] que esa noche de sábado, después de bañarse, listo para acostarse y leer quizá un rato [...] mira por la ventana, por encima de las azoteas, y ve un lejano anuncio luminoso seguramente nada extraordinario, pero ilegible por la distancia, y entonces, desnudo, sale por la escalera de servicio [...] una expedición a través de azoteas, de

ropas tendidas, de tragaluces y chimeneas, una expedición sin *nada* de particular salvo *todo*, cada pequeña cosa, cada paso que damos, y mientras tanto nuestro cálido departamento, tan real, tan nuestro, se va quedando atrás. Más o menos, en los cuentos de Miret, y siempre de una nueva manera, eso es lo que sucede. Para reír o para temblar, a escoger (11-2).

Alaba, pues, De la Colina, la concepción de mundo y el arte narrativo de Miret, maculado sólo por el desaliño escritural.

El predominio de lo temático sobre lo escritural y lo narrativo lo advierte además Federico Patán al reseñar, en 1987, *Prostíbulos*. Por ello, sólo unas cuantas líneas dedica a estos dos últimos rasgos:

Hay una empeñosa neutralidad de expresión, hecha sobre todo de la descripción minuciosa de actos, gestos, movimientos, cuya acumulación crea la atmósfera del relato; también la crean repeticiones incesantes de una situación: el cambio de luces en los semáforos, automatismos que señalan con certeza la cosificación de la vida humana, uno de sus aspectos más lamentables (*Los nuevos* 224).

Después, el enfoque se centra en las problemáticas humanas del cuentario, aplicables al resto de la obra miretiana: “son los de Miret cinco cuentos inquietantes, en los cuales no resulta difícil precisar la causa del desasosiego: el que no tenga causa visible. Nos gusta andar por el mundo poseedores de razones para explicarlo; en cuanto carecemos de ellas, el temor se precipita en nosotros” (224). A ese mundo de incertidumbres, paradójicamente alimentado por la rutina y lo conocido, se une la violencia, cuyos orígenes permanecen desconocidos, no así sus efectos, para los héroes miretianos, esos “seres anónimos, pequeños, dedicados a tareas sin importancia” (225), habitantes de unos espacios igualmente anónimos, pero identificables por su liga con la existencia diaria de aquéllos. Se trata de

una violencia suave, casi de buenos modales en ocasiones, que surge incesante en la vida de los personajes [...] El rasgo característico de ella es la falta de explicación que la acompaña: detienen a un hombre en un café; a otro lo atan por pedir una llave; a muchos más los conducen por la fuerza a una galería de un cine; etcétera. Nunca se da la razón de tales sucesos, y la incertidumbre reina en el mundo creado por Miret. Una incertidumbre en primer lugar de la circunstancia cotidiana, pero en lo profundo de la condición humana misma. Los cuentos de Miret pertenecen al siglo de Kafka. Son relatos hundidos en lo absurdo de la existencia (224-5).

Por esa vía, la de la violencia y la falta de reacción del agredido, arriba la perspectiva social de la narrativa de Miret:

Otro aspecto digno de señalamiento es la pasividad. En muchos personajes se da una actitud de oveja ante la agresividad circundante; aceptan con gesto resignado la violación de su espíritu, de su libertad. Y esto vuelve muy moderna la literatura de Miret, pues reproduce cierta falta de columna vertebral que el hombre de hoy muestra ante la fuerza del sistema político (225).

Así pues, lo temático se acentúa en *Prostíbulos*.

Gerardo Deniz, parco en cuantos a sus juicios sobre la visión de mundo de Miret —su liga con el mundo exterior e interior es “desoladora” (“Presentación” 7)—, asevera, agregando: “si en las páginas de Miret sobreabundan los enigmas, son sencillamente los que a cada instante nos rodean —y él nos ayuda como nadie a verlos (no a aclararlos, pues los verdaderos enigmas nunca se aclaran)” (8)— y sobre la cuentística reunida en *Esta noche... vienen rojos y azules* —difieren en “consistencia y calidad” (10), formulan “con espantosa exactitud las suciedades del trato humano en situación desesperada” (13), sintetiza—, acentuará, a cambio, las recriminaciones de las fallas escriturales: “un estilo pobre” (7); “¿Torpeza? Sin duda; incluso demasiada” (7); “Tampoco faltan confusiones, incongruencias. Pequeñas (y es lo que irrita, pues habría sido tan fácil eliminarlas)” (11-2). No es un re-

godeo sobre las disonancias escriturales, sino un punto de partida hacia el reconocimiento de las habilidades creativas: “la escritura de Miret, tan espontánea, tan acrítica, se acerca por momentos de manera inquietante a eso que llaman asociación libre” (9). Pese a esto último, el descuido escritural pareciera alzarse como uno de los orígenes del desencuentro miretiano con sus lectores.

El tratamiento de lo temático, escritural y narrativo en *Esta noche... vienen rojos y azules* —cuyas características particulares se pueden aplicar a la obra miretiana en conjunto— atrae también la atención de Federico Patán. Respecto de lo temático, propone sólo que lo cotidiano y reconocible están siempre bajo el acecho de lo extraño y amenazador. Para concretar esta propuesta, Miret echa mano de una “prosa tendida”, “sin divisiones, abundante en el empleo de tres puntos suspensivos, en ocasiones dubitativa de su labor como prosa” (“*No más*” 183), una escritura que “funciona con base en la sugerencia y en la sugestión, nunca mediante la afirmación directa” (183). Y con lo escritural, continúa Patán, arribó además el proceso narrativo, a saber, abrir con la configuración de espacios cotidianos, donde aparentemente reinan la tranquilidad y lo sedente, para después sacar de balance los elementos familiares y llevarlos

De la tranquilidad a la incertidumbre primero y a la sensación de amenaza enseguida. Lo grave de tal amenaza es su indefinición: no sabemos en qué consiste, no sabemos dónde radica, no sabemos incluso si existe en realidad. Y por un curioso efecto de vuelta sobre sí misma, tal amenaza crece porque en ningún sitio está (182-3).

Es un procedimiento cercano a la estética de lo fantástico, pero puesto esta vez a favor de un acentuado realismo desrealizado —esto es, arrebatarse a lo real las máscaras a fin de mostrar sus esencias, benignas o malignas—, que, a partir del recurso de los finales anticlimáticos, desilusionantes de las expectativas creadas por el narrador, alimenta el sentimiento de extrañeza y hostilidad plantado en el centro mismo de la cotidianeidad: “parte de la fas-

cinación morbosa (que morbosa es) ejercida por estos cuentos es que terminan sin resolver las situaciones planteadas” (183). El proceso narrativo funciona, en *Esta noche... vienen rojos y azules* —a diferencia de *Prostíbulos*—, por encima de lo temático y lo escritural.

En 2004, Federico Patán da a conocer “Miret cuentista”, donde, además de encontrarle explicación a la indiferencia de los lectores hacia el miembro de la generación hispanomexicana o generación Nepantla, determina la pertenencia de dicho narrador al realismo: “fue con el universo que me encontré cuando la primera lectura de sus cuentos: un modo de ver la realidad cotidiana que la transformaba en algo desusado y, consecuente paradoja, por lo mismo permitía comprenderla mejor”. Con el realismo, se organiza un proceso narrativo adelgazado de referencias, sin “barroquismos”, que desemboca en cuentos que “atrapan”, “fascinan”, “aterran”, no por la presencia de lo anómalo en la existencia ordenada y luminosa, sino por el origen mismo de la anomalía, a saber, la existencia ordenada y luminosa donde cada ser se cree plenamente protegido:

Ese terror no viene de algún personaje monstruoso; es un terror de índole más agobiante: surge de lo cotidiano. Ir al cine, subir a un tranvía, salir a la azotea de nuestro edificio, visitar una fábrica. Algo tan inocente como eso provoca en nosotros la angustia. En especial porque no parecen existir razones para ella.

Por esa vía, una narrativa aparentemente sin sobresaltos ni heroicidades se vuelve sutilmente abarcadora de las esencias humanas: “por tanto, los cuentos de Miret cumplen ampliamente con lo solicitado por Julio Cortázar: que ‘un vulgar episodio doméstico se convierta en resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico’ ”. Lo narrativo, pues, se asienta en lo conocido, seguro y casi hogareño, para después dar paso a lo hostil y extraño, aunque esto sólo se insinúe y, por lo general, no estalle e invada la vida de los perso-

najes, concretándose con ello una narrativa de finales inesperados, ilógicos, a contracorriente de las expectativas creadas por lo planteado previamente:

Es justo aquí [en la presencia de la angustia] donde se capta mejor su maestría de narrador, porque fácil es provocar el sobresalto por los medios convencionales de una aparición sorpresiva, de un personaje sub o sobrehumano, de una amenaza palpable, en ocasiones de origen desconocido. Difícil es conseguirlo mediante el expediente de la sugerencia. ¿Ante qué reaccionar si al parecer nada hay ante lo cual reaccionar? Porque vamos a ver, ¿qué de particular tiene la visita a una fábrica? Entra el protagonista al edificio y, fuera de unos guías que se van sucediendo, nadie lo habita. La atmósfera es de oscuridad y ésta crece con el avance de la trama. Los guías parecen estar allí para nada decirle al personaje y, por tanto, nada decirnos a nosotros. Al final, el protagonista queda a la espera de un misterioso señor C que lo llevará a la salida. Nada más.

Y sin embargo, una amenaza indefinida transcurre por el cuento. Proviene de la situación de desamparo en que se encuentra el protagonista, pero también de ese final en el cual no sabemos si realmente lo llevarán a la salida o lo dejarán esperando. ¿Y qué decir de ese personaje kafkianamente definido por una letra, a cuya espera queda el protagonista homodiegético? La inquietud surge de lo indefinible de la amenaza que se percibe. Igual nada ocurre. Sin embargo allí estamos, dispuestos a lo peor. Y sin duda con esto llego a uno de los recursos preferidos de Miret: no precisar lo que subterráneamente está ocurriendo [...] Llegamos al final de lo narrado: nada parece haber sucedido [...] Pero el cuento se transforma en una alegoría, tal vez señaladora del vacío que puede transcurrir por la existencia humana, como a lo mismo apuntan otros cuentos (Patán “Miret cuentista”).

Arte de la sugerencia, sustracción de las causas de los hechos, efectos anticlimáticos y finales imprevistos por el lector o ajenos a la lógica de lo narrado son elementos notorios del proceso narrativo empleado por Miret. Para Federico Patán, la cuentística de aquél se llena con ellos, pero apoyándose en la escritura y la temática. Así lo muestra cuando toma la temática de la violencia:

Otro rasgo presente en la narrativa corta de Miret es la violencia. Pero una violencia a la que calificué de “amable” en otro escrito. ¿Por qué amable? Porque se rehúsa a los fáciles atributos de la exposición *gore* y en los hechos menudos procura hallar el modo de sacudirnos. Uno de sus rasgos característicos es la falta de explicación que la acompaña: detienen a un hombre en un café, a otro lo atan por solicitar una llave, a muchos más los conducen por la fuerza a la galería de un cine. La violencia, curioso efecto, es algo que la narración puede solicitarnos que esperemos sin luego entregárnosla, y en la frustración consecuente radica una parte de la fascinación ejercida por estos cuentos (“Miret cuentista”).

Con todos esos ingredientes, afirma Patán, arriba el arte narrativo de Miret, un arte de lo cotidiano asaltado por el absurdo y lo agresivo, que exige de lo epifánico como alimento de la existencia, así la epifanía, en su momento, sea desdeñada por los personajes, que evitan complicarse con la toma de conciencia sobre las adiposidades de la existencia:

Entonces, diría yo que lo inasible constituye la razón de ser de estas narraciones. Y allí está el modo de examinar la vida que Miret tiene. La realidad no es una y la modifica la manera de examinarla que tengamos. Miret, me parece, indaga si la superficie de los hechos constituye la explicación de los hechos. Sus cuentos responden con un no rotundo. Lo imprescindible es bucear por debajo de esa superficie. Allí nos encontramos con las inquietantes sugerencias de Miret, que no llegan a concretarse en un peligro definido. Justo tal efecto es el buscado y tal el mensaje que desea entregarse: vivimos un mundo de indefiniciones, en el cual nos asimos a lo concreto para creernos seguros (“Miret cuentista”).

Los procedimientos narrativos de Miret, desde la óptica de Patán, dominan pues la escritura y la temática y llevan hacia un arte narrativo “harto inquietante” y singular, que no merece “la discreta atención hasta el momento recibida”.

José Francisco Conde Ortega, partiendo del análisis de “Prostíbulos”, del cuentario homónimo, observa cómo la escritura de Miret es capital en su narrativa, así lo haya alejado del público:

En Pedro F. Miret hay una voluntad escritural omnívora. En sus textos quiere apropiarse de todo: historia literaria, tradición, cine, música: vida en general. Y con ello hacerse parte de los proscritos, que son, ya, casi todos. Porque en todos los escritores del siglo xx esa ‘calidad de visión’ es un signo que —feliz paradoja— los distingue y los acerca (“El no” 186-7).

Es una escritura difícil que, además de repetir un párrafo una y otra vez, incluye

Dos marcas textuales. Primero, elimina todas las mayúsculas. Sí utiliza el punto, sobre todo el punto y seguido; pero la letra que sigue tiene que ser minúscula. En segundo lugar, separa los periodos gramaticales con puntos suspensivos. A veces tres, pero en otras ocasiones muchos más [...] Esto le permite, en un primer momento, crear atmósferas; y después, enfatizar estados de ánimo y situaciones (188).

Y para complicar aún más las dificultades, une esa escritura con técnicas poco usuales: construye “de acuerdo con los recursos aprendidos de la tradición inmediatamente anterior a él: interpolación de planos narrativos, simultaneísmo, cambio de punto de vista, frecuentes elisiones, libre fluir de la conciencia...” (188), aprehendiendo, con “la ruptura de esquemas convencionales”, “un universo caótico” (185), habitado por “personajes casi siempre sin nombre, pero rabiosamente vivos; apenas aludidos en breves y certeros trazos, pero que, extrañamente, siempre parecen entrañables” (185-6). Conde Ortega, pues, encuentra un maridaje entre escritura y procedimientos narrativos, machihembrado que sostiene “una historia que es, al mismo tiempo, muchas historias”, todas ellas anodinas, “sin importancia” (187), pero donde se insinúa cómo “nada parece ser más absurdo que la realidad” (188). Encuentra también en “la apuesta escritural” y en la “peculiar forma de contar” de Miret “esa serie de encuentros y desencuentros con la tradición” (186) del lector, respetuosa ésta del principio causa-efecto, la linealidad temporal, la concordancia espacial,

los finales epifánicos, los hechos heroicos, complejos, angustiantes o terroríficos, ajena, por eso mismo, del arte de narrar del hispanomexicano.

El interés por la narrativa de Miret cristalizará, de manera ambiciosa, en *Pedro F. Miret, un raro del medio siglo*, donde Javier Perucho atenderá toda la obra de aquél. El capítulo “Miretologías” será la base de las dos entregas de “Pedro F. Miret, cuentista”, publicadas en *Texto Crítico*, una puntual revista a los defectos y cualidades de dicha narrativa.

Para Javier Perucho, Miret fue “un escritor caído en la desgracia del olvido literario”, causado esto “por la urgencia de su escritura, por los apremios de la lectura y el prejuicio de que fue un narrador descuidado en los quehaceres de su escritura” (“Cuentista I” 136). Después asume una postura crítica y válida como verdad los supuestos prejuicios:

Es imposible dejar a un lado señalamientos crónicos sobre las fallas estructurales: ortográficas, la falta de aire en los cuentos, su monotonía, la ausencia de puntos de corte, para el apropiado respirar del lector, las concordancias inexactas, los artículos de objeto directo fallidos... (137).

Más tarde, si bien refiriéndose sólo al cuento “Prostíbulos”, observa otras precariedades, extendibles a otros ejemplos de la obra miretiana: “la inadecuada administración de la situación dramática, la profusión de acontecimientos incidentales que se suceden, la carencia de un conflicto y la falta grave de contención en la forma” (“Cuentista II” 123). Agrega a ello, partiendo del estudio de *La zapatería del terror*, algunas debilidades presentes en el armado de las diégesis: “abundan las peripecias del personaje, pero no la realización de un propósito; por esta misma condición, la historia se vuelve llana, sin ascensos en su desarrollo, sin cimas climáticas en su conclusión” (136). Perucho cumple así, en parte, su deber como divulgador y comentarista “que pretende sustraer del olvido una escritura *sui generis*” (“Cuentista I” 136). La otra

tarea, mostrar las cualidades del cuentista Miret, la inicia con una cartografía general: fueron varias “las técnicas a las que recurrió en sus composiciones, tales como el recurso de la imagen, los puntos suspensivos como estilema, el registro de los tópicos, el censo y la demografía de sus personajes, los escenarios sui géneris, el versátil cultivo de disciplinas. Naturalmente, con ellos afina el tono de la escritura, perfila las psicologías, incursiona en las variantes del humorismo, ubica los conflictos, los modos de narrar, las conclusiones del relato; en suma, los elementos literarios que se requieren para construir las voluntades de estilo, de representación y significación. En fin, los valores que dan consistencia a un universo narrativo singular que exploró la anodina o fantástica vida cotidiana como ningún otro escritor del presente o del pasado” (128-9). Después de este desborde evaluativo, suelta aquí y allá, a propósito de cada cuentario, comentarios precisos, aunque, a veces, la argumentación sea un tanto pichicata: Miret hilvana historias que “más que consumarse en una contundencia inapelable o en la puerta falsa de un final abierto, se gasificaron en la implosión” (130); partiendo de “la gente sin historia” (139), pergeña “personajes anodinos, carentes de identidad” (131) o de identidad difuminada e inestable; su escritura ancla en “la parodia y el sarcasmo” (134); la violencia gratuita es una constante (137-8); “el realismo fue el espacio natural donde la ficción arraigó a los personajes miretianos, pero también tuvo incursiones en el género fantástico” (139); hitos de sus narraciones son “el narrador en primera persona y los puntos suspensivos”, “el cuerpo del relato es el epicentro donde debe buscarse el propósito del escritor, no en la conclusión” (142); las acciones de los héroes “no tienen explicaciones lógicas o causalidades conocidas [...] los actos gratuitos o sin motivación son los que rigen las acciones de los personajes” (143); “los espacios de trabajo o de ocio, de soledad o de socialización, al aire libre o cerrados, de gregarismo o soledad, iluminados u oscuros, por falta de luz artificial, de incidencia nocturna o diurna, rigen” la

mayoría de sus brevedades (143); la arquitectura narrativa está dominada “por una relación sumaria de hechos y acontecimientos centrados en el protagonista, a la manera de una crónica; contribuyen a ello la descripción física de las cosas y el registro de los estados anímicos, descripciones que predominan, por su abundancia” (153); el diseño de sus historias está “muy distante de la estética que propugna los finales abiertos, la clausura explosiva o epifánica” (“Cuentista II” 123); en ocasiones, los textos miretianos poseen “una anécdota mínima, protagonistas y personajes diluidos, descripción escasísima, conflicto irresoluto, atmósfera asfixiante” (137-8); “la infancia recuperada fue otra de sus constantes temáticas” (146). El esfuerzo crítico de Javier Perucho, pues, se completó con la puesta en escena de las varias cualidades de la narrativa de Miret. Durante el proceso indagatorio, se dio tiempo para reflexionar sobre el desencuentro entre “un escritor asertivo, sistemático, disciplinado, cuya forja escritural fue creando el universo narrativo que lo ha distinguido entre sus lectores numerados” (122), y los lectores, críticos e historiadores latinoamericanos, hispanos y mexicanos. Describió, entonces, un hecho irrefutable: Miret es un escritor injustamente olvidado, pese a sus conquistas estéticas:

La realización personal, el reconocimiento público y la permanencia cultural estaban asegurados por este trayecto de vida. Para entonces, conformaba ya un acervo artístico y un patrimonio cultural que gravitaban por su propio peso. El ciclo siguiente —según los modos contemporáneos más usuales— partía de los patrocinios que dan los premios literarios, las distinciones universitarias que otorgan derechos sociales —mesa, picaporte—, las becas que confortan, por el aliciente económico, los medios de comunicación, que ofrecen una atalaya. Sin embargo, tales aperturas nunca sucedieron (140).

Y propuso como explicación para este olvido las características especiales del universo narrativo del hispanomexicano, un verda-

dero “desafío al lector, al escritor y a las estéticas narrativas que afirmaron el *statu quo* de la época” (148): las narraciones de Miret “configuran conflictos humanos de bajo perfil, que no suelen registrarse en los horizontes habituales de interés literario” (148). Explicación plausible, pero corta ante las complejidades del asunto. Con todo, Perucho es hasta ahora quien más se avecindó con la obra de Miret.

La crítica literaria —no así los historiadores de la literatura ni los lectores, salvo los fieles, aunque poco numerosos— ha proporcionado ya una cartografía de la narrativa de Pedro F. Miret, a la cual, en 2011, contribuiría José de la Colina, con una de las síntesis más clarificadoras, donde escritura, procedimientos, temática y arte de narrar son evaluados con justicia:

Miret, escritor inclasificable, escritor de una graciosa y finalmente experta impericia. Nada tiene que ver con el Arte de las Letras, con los prestigios y las prestidigitaciones de la Escritura, de la Prosa, del Estilo. Escribe sin ningún cuidado de la forma, sin trabajar páginas intachables y bellas, frases resplandecientes de corrección y de gracia, astucias retóricas, *gags* ingeniosos, y a cambio de eso, como sin querer, se deja llevar por un nato don de narrador, de tusitala fatal, con una escritura inmediata, nada autocontemplativa, leal a la mera anotación de un hecho tras otro, de una cosa y otra y otra, en presente de indicativo, casi siempre en primera persona gramatical pero desde una rara suerte de *yo* desindividualizado, sin buscar significados, contenidos, moralejas, filosofías, psicologías, sin pretender construir una historia, pero nunca dejando de contar algo: pasa esto, veo aquello, hay tal cosa. Las más de las veces las situaciones de sus cuentos no tienen nada de anormal o misterioso, y sus personajes son tipos cualesquiera de los que ni siquiera podríamos decir que tienen posible biografía o visible rostro: más bien son presencias casi impersonales, siluetas en hueco a través de las cuales el escritor y luego el lector pueden colarse en el relato y hacer suyas sus peripecias. No sucede en principio nada fantástico, pero poco a poco una especie de otra realidad empieza a filtrarse en la narración a causa de un detalle un poco discordante o *demasiado* normal y acostumbrado, o por alguna cadena de repeticiones de hechos triviales, que nos llevan imperceptiblemente a un sentimiento

de total extrañeza bajo cuya aparente, ocasional comicidad, puede haber algo muy inquietante [...] Leer, entrar en un cuento de Miret es entregarse a una experiencia nueva y que sólo lateral y como inevitablemente es literaria o estética. Abolido en el texto cualquier propósito filosófico, moral o formal, sólo queda el testimonio directo o reportaje de una aventura de *extrañación* de lo cotidiano. Lo cotidiano registrado “en bruto”, sin las claves que para racionalizarlo le imponemos para poder vivir la “vida de todos los días”, esa forma de existencia en la que, por ejemplo, estamos en nuestra hogareña sala, en el sillón de siempre, en el ambiente familiar, y estamos convencidos de que eso es la realidad; pero de pronto estamos allí mismo como por primera vez, como podría estar un marciano recién aterrizado e infiltrado en nuestro “ser” y enfundado en nuestra bata y nuestras zapatillas, y ya todo lo que suceda, *aun cuando no suceda nada*, será una progresiva, acelerada, desconcertante aventura que ha comenzado en el perímetro de esa sala y se ha extendido a toda la casa, a la calle, a la ciudad, al mundo. Narración nada más: sucede esto y esto y esto, y la mera sucesión de hechos, de accidentes, de actos, de miradas, de gestos, de pausas, de puntos suspensivos, de parpadeos, las aceleraciones, detenciones, deslizamientos, lentitudes, que nos hace recorrer Miret como en el palacio de las Sorpresas de una feria a la vez sórdida y magnífica, resultan en efecto una aventura prodigiosa que nunca abandona este mundo, esta realidad, esta *existencia*. Miret es un Gómez de la Serna sin greguerías, un Felisberto Hernández sin ensoñación, un Kafka sin símbolos ni significaciones, es sólo y nada menos Miret, nuestro desconocido hermano que nos olvidamos de ver en el espejo, el marciano que tenemos aguardando en el sotabanco de nosotros, y con el descaro de proponer lo ordinario y tranquilo como extraordinario e intranquilizante (“El mirón”).

Mas no siempre justicia es justeza. Y De la Colina lo sabe cuando destaca las singularidades de Miret, su estilo único e irrepetible:

He quedado mal con él, porque en momentos a la vez comunes y extraños de la realidad, me he dicho: esto es un cuento de Miret por escribir, debo escribirlo yo en nombre de Miret, y tampoco he cumplido, que muy bien sé que aunque el azar me dé cuentos de Miret, ocurrirá que sin la mirada de Miret, sin su prosa inmediata y

sabiamente inocente, sin su respiratoria técnica de los puntos suspensivos, sin su estilo invisible pero existente, nunca saldrán bien (“El mirón”).

Y lo saben además quienes buscan explicarse los desencuentros y encuentros de la narrativa de Miret con los lectores: ¿descuidos?, sí —la escritura y los pasajes incongruentes lo prueban—, ¿excesos?, también —lo testan los puntos suspensivos, las palabras finales cortadas de una oración, los párrafos repetidos, sin cambio alguno, para acentuar la mecanicidad de un hecho, las situaciones reiteradas, las extensas descripciones, que paralizan el curso de las acciones—, ¿dislocaciones narrativas?, por supuesto —lo ejemplifican la supresión de las causas de actos y sensaciones, la discontinuidad entre lo narrado y la clausura—, ¿gratuidad y futelezas?, faltaba más —véase para lo primero los desgarros de la violencia, la angustia, lo amenazador, lo extraño, sin que se especifique, la mayoría de las veces, su origen ni efectos; y para lo segundo, los actos de los personajes emprendiendo algo bajo el sólo impulso de lo nimio o superficial—. Y desde luego, lo sabe su cofradía —no sólo Victoria Schussheim, Luis Buñuel, José de la Colina y Gerardo Deniz, ¿eh?—, que halla en los “conflictos humanos de bajo perfil” de Miret (Perucho, “Cuentista II” 148), en sus estrategias y tratamientos de la escritura, los procesos narrativos y las contadas temáticas, en su crítica sutil y soterrada de la normalización del absurdo en la vida cotidiana, en su mundo de cotidianidades y en su orfebrería de consumado narrador varios “cuentos de impostergable lectura” (Patán, “Miret cuentista”). Sólo parece desconocerlo el lector desalentado —incluso irritado con un Miret empeñado “en seguir —más que en trazar— la mecanicidad de la vida cotidiana, sus tiempos muertos”, diría Mario González Suárez (*Paisajes del limbo* 97 y 98)— que, en tanto le hablan más al intelecto que al corazón —razón última del desencuentro con Miret—, abandona la compleja cuentística de uno de los más experimentales y osados narradores de la generación de medio siglo y de la generación hispanomexicana o

nepantla, si bien a ese lector poco le importa si un escritor debe pertenecer, con justicia y/o justeza, a la historia literaria de una o varias culturas o de uno o varios países.

Ahora bien, dentro del marco general de la cuentística de Pedro F. Miret, ¿qué papel desempeñó *La zapatería del terror* en las convergencias y divergencias entre creador y lector?

Para Deniz, es uno de “los libros esenciales” (“Prólogo” 10), por sus “personajes indefinidos pero inquietantes y dotados de poderes peligrosos” (11), con “relaciones humanas” sumamente “deplorables”, de las cuales “casi dan ganas de decir que no existen, y si existen se caracterizan por ser a menudo ininteligibles”, cuando no molestas y “hasta alarmantes” (11). Las aventuras de aquéllos, acompañadas de descripciones certeras y abundantes y de múltiples divagaciones, concluyen de manera simple, sobre todo “La zapatería del terror”, “el más flojo de los cuatro” (15), lo que no le impide a Deniz afirmar: “se trata de uno de los libros de Miret más imprescindibles” (16).

A su vez, para Perucho con “este libro de cuentos” Miret alcanzó “la madurez literaria”, concretándola “con el dominio de las formas, los recursos, la fijación de sus temáticas, temporalidades, demografía de los personajes, conflictos, remates, léxico, orden y ritmo de las palabras y la circunscripción de sus ámbitos” (“Cuentista II” 132). El burilado de estos elementos puso de relieve

los estilemas en que se concentró el autor para elaborar sus historias: miedo, misterio, fantasmagorías góticas y terror, en cuanto géneros; violencia, nocturnidades, urbanidad, burocracia y vida cotidiana, asuntos referidos a las temáticas; narraciones en primera persona, identidades diluidas, ausencia de mayúsculas, de puntos y aparte, trespuntillismo, conservados como recursos de significación. Los remates implosivos se mantienen. En cada historia, al situacionismo¹ lo llevó a sus últimas consecuencias [tanto] que hace

¹ Perucho define situacionismo de esta manera: “la serie de acciones concatenadas en que se involucran los protagonistas de cada historia” (134-5).

perder el propósito de la narración, cuyo héroe extravía el impulso vital que le ha dado origen (134).

Llevó, además, a cercenar de tajo “la descripción moral, psicológica, física”, ya “de por sí escasa en la narrativa miretiana (134). En fin, la madurez literaria cristalizó, aunque no pudo evitarse alguna mácula: “respecto a la unidad espacio-temporal del volumen, no fue un elemento logrado, pues cada relato transita o salta de la época premoderna a un futuro incierto; y de ahí al tiempo actual. Sin embargo, sus personajes se ajustan a esa conjugación temporal y a la circunscripción espacial, ya que las acciones suceden en un territorio geográfico nunca explicitado, pero sí implicado. El escenario fue México” (135). El defecto tempo-espacial, sin embargo, no impidió la conversión de Miret “en un autor consolidado” (135), si dispar, como lo testan los cuatro textos reunidos en *La zapatería del terror*. Así, en “Zoo: léase Zu” “abundan las peripecias del personaje, pero no la realización de un propósito; por esta misma condición, la historia se vuelve llana, sin ascensos en su desarrollo, sin cimas climáticas en su conclusión” (136). A su vez, “Recuerdos de un benevolante” e “Invierno de 1893” “son los cuentos más audaces, por los desafíos, remontados, que se propuso el escritor” (136). El primero destaca “por el imaginismo con que fue elaborado” y por la incursión de Miret “en el género de la ciencia ficción”, despojada ésta de “marcianos, viajes a la luna, conquistas espaciales y terrícolas en Marte” (137); el segundo “sobresale por ser un relato extenso, con una anécdota mínima, protagonistas y personajes diluidos, descripción escasísima, conflicto irresoluto, atmósfera asfixiante”, y por estar “narrado en una gran parrafada, sin cortes sintácticos en la puntuación” (137-8). Y finalmente, “La zapatería del terror” “juega con los sueños diurnos y deseos cotidianos del señor T”, enfrentado éste a las penitencias burocráticas a fin de abrir su negocio en “un día feriado nacional” (138). En lo técnico, la clausura “admite al menos cinco finales en su historia,

cada una interdependiente de las demás”, aunque se imponga el “final concluyente”, a saber, las ganancias del protagonista, “no como vendedor de zapatos, sino disponiendo del sanitario de su local comercial para que la gente que asistió al desfile pase a satisfacer su sed o necesidades al precio de una moneda” (139). Los cuatro textos de Miret, pues, testimonian la madurez del escritor, aunque “Zoo: léase Zu” no salga muy bien parado.

El entusiasmo de Deniz y Perucho por *La zapatería del terror*, aunque éste señale algunos defectillos, contrasta con la postura severa de Miguel Ángel Hernández Acosta, para quien algunas de las narraciones de Miret “provocan un terror indescriptible” y “una angustia insuperable”, generando “en el lector un regusto entre agradable y terrorífico, una sensación de estar leyendo la obra de un loco, pero que resulta verosímil e intrigante” (“La zapatería”). Ese elogio no se extiende a *La zapatería del terror*. En la reseña a la reedición de este volumen, Hernández Acosta irá del desborde crítico al juicio discreto, concluyendo con el rechazo lapidario: primero, alaba el volumen al considerarlo “una joya”; después, matiza el halago y ya sólo es “un libro interesante”; finalmente, dicta condena, en dos tiempos: uno: leerlo “resulta decepcionante, además de aburrido, tedioso e incongruente”; dos: “desgraciadamente, el libro que reeditaron sólo contiene una perla en medio de textos prescindibles. Tal vez hubiera resultado mejor para la difusión de esta obra la publicación de una antología y no de un cuentario imperfecto, pues *La zapatería del terror* eso es”. Este último juicio está antecedido por un breve análisis a cada uno de los textos aglutinados en el volumen. De “Zoo: léase Zu”, comenta: “ochenta páginas donde no hay un hilo conductor, una atmósfera que atrape o una intención que el autor quiera mostrar”. Igual suerte corre “Recuerdos de un benevolante”: “la narración avanza con equívocos, con incoherencias [...] con frases que no sugieren nada. Acaso hay una escena que ameritaría considerar a Miret un escritor raro [...] pero después todo vuelve al caos y no pasa nada”. También

“Invierno de 1893”: “la anécdota es interesante”, pero “prolongarla por más de 50 páginas la convierte en aburrida”. Sólo salva Hernández Acosta “La zapatería del terror”: es un “cuento [...] magistral”, una “perla”, “lo único destacable de este libro”. Así, con juicios dispares y con la sola argumentación de los breves resúmenes de cada texto, Hernández Acosta no sólo discrepa de Deniz y Perucho, sino condena al olvido *La zapatería del terror*, salvando únicamente al texto homónimo.

¿Cómo explicarse evaluaciones tan disímiles?, ¿cómo entender el disgusto de Deniz y el aprecio de Hernández Acosta por “La zapatería del terror”? ¿cómo aceptar que “Zoo: léase Zu” tenga, para Javier Perucho, en el situacionismo “su mejor exposición” (“Cuentista II” 135) y su más débil base para la historia de aquél, que cae en la llaneza y en la gris clausura (136)? La posible respuesta reside, de inicio, en las confusiones genéricas de los tres analistas, que indistintamente se refieren a los textos de *La zapatería del terror* como cuentos o relatos. Aclarar este barullo no es un hecho menor pues los ingredientes narrativos no funcionan igual si se hallan en un relato, un cuento, un relato breve o una novela corta; incluso, si en una de esas variantes tales ingredientes devienen virtud, en otra se vuelven lastre y hundimiento. Entonces, previo a realizar la lectura de esos textos conviene resolver el dilema genérico o preguntar —como en otro sentido lo hiciera José de la Colina— “Eh, Miret, ¿son peces o pájaros?”.

La clave de la distinción genérica se halla en la historia, entendida como “un acontecimiento o serie de acontecimientos” (Genette 81) sujetos a un “orden natural, o sea, el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra” (Tomachevski, “Temática” 202), y desde luego “inscritos en un universo espacio temporal dado” (Pimentel, *Relato* 11); también en la intriga, esto es, el “conflicto de los intereses y la lucha entre los personajes”, “acompañados por el reagrupamiento de estos últimos y por la táctica de cada grupo en sus acciones contra otro” (Tomachevski 206). De acuerdo con ello, el relato plantea-

ría una historia central —de la cual pueden desprenderse otras, subalternas, obligadas a tornar a su fuente, en cuyo ámbito tienen funcionamiento y sentido—, mas resumiendo —o ausentando— las intrigas —usualmente, una sola— y brindando escasas acciones y expurgadas referencias a la identidad, constitución física, mundo interior, cualidades intelectuales, ubicaciones tempo-espaciales y estatus socio-económico-político de los personajes. El cuento no desdeñaría la historia central ni las subalternas —si bien éstas sólo se darían en resumen—, narraría obligadamente las intrigas de aquélla —usualmente, también una sola—, reduciendo, como su vecino más cercano, los detalles referidos a los personajes. Con la misma base diegética, el relato breve ampliaría los detalles de los hechos y los personajes, mas resumiendo —o ausentando— las intrigas, tanto de la historia base como las de las subalternas. La novela corta, a su vez, amén de recurrir a la expansión de hechos y personajes, pondría en escena, obligadamente, las intrigas de la historia central, con la alternativa de hacerlo también con las subalternas o de no hacerlo, recurriendo en este último caso a la síntesis.

A estas diferencias genéricas, no contribuye nada el universo del narrador —ya sea intra o extradiegético—, pues su identidad, espacio y tiempo, sus funciones —narrativa, de control, comunicativa, ideológica—, su focalización, perspectiva y punto de vista son comunes a todas las variantes del género narrativo.

No ocurre lo mismo con los elementos del discurso narrativo. Éste crea, primero, la isocronía;² después, puede o no poner en juego las prolepsis³ y las analepsis,⁴ cuya presencia en el texto es mínima en el relato y el cuento y más o menos abundante en el re-

² Se trata de un “estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia” (Genette 91), donde “los acontecimientos se narran en el mismo orden en que ocurren en la historia” (Pimentel 42).

³ Es “toda maniobra narrativa que consiste en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior” (Genette 95).

⁴ Es “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (Genette 95).

lato breve y la novela corta. A ese aporte a la diferencia genérica, se une el de la amplitud, que no sólo informa el tiempo consumido por un suceso; contrasta, además, la duración del evento en la historia y la duración de ese mismo evento en el discurso. Genera, con ello, el *tempo narrativo*, esto es, los ritmos discursivos que imitan o rompen el orden natural de los eventos: el sumario,⁵ la pausa,⁶ la elipsis⁷ y la escena.⁸ Tales ritmos, excepto el de la escena, contribuyen al deslinde de fronteras de las variantes de lo narrativo: el sumario y la elipsis se corresponden bien con la naturaleza concentrada del relato y el cuento; la pausa aviene más con la naturaleza expansiva del relato breve y la novela corta.⁹ El discurso narrativo, sin embargo, no agota aún sus sorpresas. Colabora a la clarificación genérica con la frecuencia narrativa, o sea, cuántas veces cuenta el discurso los eventos de la historia; cuántos “acontecimientos distintos o presentaciones alternativas de acontecimientos, que muestran similitudes” (Bal 85), fueron convocados. En esa línea, se puede contar una vez lo que ha ocurrido una vez (relato singulativo), contar *n* veces lo acontecido *n* veces (relato anafórico), contar *n* veces lo que ha ocurrido una vez (relato estereoscópico), contar una sola vez lo que ha ocurrido *n* veces (relato iterativo). Dichos actos narrantes impactan en el diseño del relato y el cuento, propicios, por su concentración,

⁵ Se trata de un movimiento discursivo acelerado, capaz de comprimir, en apenas unos instantes, sucesos diegéticos que requirieron amplios periodos temporales para cumplirse, o, en palabras de Genette, “la narración en algunos párrafos o algunas páginas de varios días, meses o años de existencia, sin detalles de acción ni de palabras” (153).

⁶ La pausa suspende la relatoría de los eventos y se solaza en detalles descriptivos, cuyo aporte a las transformaciones diegéticas es nulo.

⁷ La elipsis sintetiza los detalles sobre los eventos diegéticos, los personajes, el tiempo y el lugar a un muy comprimido informe.

⁸ En la escena, cuyo rostro típico es el diálogo, “la duración diegética de los sucesos es casi equivalente (o por lo menos nos da la ilusión de serlo) a su extensión textual en el discurso narrativo” (Pimentel 48).

⁹ Desde luego, los cuatro ritmos discursivos pueden funcionar en las cuatro variantes narrativas, pero su presencia abundante o mínima está determinada por la naturaleza de cada una de estas variantes.

al relato singulativo e iterativo, y en el del relato breve y la novela corta, inclinados, dada su querencia por la expansión, al relato anafórico y estereoscópico, así no desdeñen éstos los guiños del singulativo e iterativo. Se cierra con la frecuencia narrativa el aporte del discurso al problema de la distinción genérica pues la tonalidad de aquél —evocativa, prospectiva, simultánea e intercalada— no aporta nada: es un expediente narrante propio de cualquiera de las variantes de lo narrativo y no ayuda al ansiado deslinde genérico.

Ya con el apoyo teórico, se puede tornar, primero, al asunto de las fronteras genéricas, uno de los orígenes de las evaluaciones disímiles de Deniz, Perucho y Hernández Acosta respecto de *La zapatería del terror*, y, después, ir hacia una propuesta de lectura de dicho volumen, que conduzca a una respuesta más o menos ponderada sobre el poco impacto de la narrativa de Miret en los lectores.

La zapatería del terror está integrado por tres relatos breves y una novela corta, “La zapatería del terror”, aunque uno de aquéllos, “Invierno de 1893”, no desdeñó los códigos de la segunda variante narrativa —planteamiento de un conflicto y varios enigmas, más su resolución, así ésta fuera anticlimática—. La pertenencia al relato breve o a la novela corta determinó la presencia de los ingredientes constructivos y las funciones de éstos al interior de cada uno de los textos de dicho volumen.

“Zoo: léase Zu”, como en su momento lo hiciera Salvador Novo con *El joven*, se nutre del deambular ciudadano de un *flâneur*, no más el fino y reflexivo caminante de finales del siglo XIX, sino el hombre sin atributos de mediados del siglo XX, sin pareja, aventuras dignas de memoria, conciencia sobre sí y sobre los otros, ni proyectos personales —salvo cumplir con el trabajo, alimentarse magramente, esquivar toda agresión que pueda dañar su integridad física—. Dicho deambular inicia muy temprano, en un zoológico; continúa, después, por algunas calles urbanas; y concluye, ya en la noche, en su departamento, pleno de desorden,

comida casi a la entrada de la putrefacción y avisos publicitarios. Es, pues, el relato, nada sintético, de un día en la vida de un hombre gris, pusilánime, antiheroico, para quien lo más extraordinario de la existencia es que ésta no le brinda nada extraordinario. A este diseño se atiene Miret. Y así, trae a escena —con apenas unas cortas analepsis interrumpiendo la linealidad de la historia— la llamada telefónica de un amigo prescindible, con el cual el protagonista se cita en el zoológico; las percepciones visuales y auditivas de aquél, más sus cruces cercanos o lejanos con otros paseantes, durante la mañana; el ingreso “a una cabaña de madera” (Miret, *Zapatería*, 2010 20) para defenderse del sol de mediodía, donde un “cómico pordiosero” (21), primero, y cierto pasaje de la cabaña, aparentemente secreto, después, le auguran posibles aventuras, augurios incumplidos, desde luego; el recorrido azaroso por entre las jaulas, experiencia que nutre los deseos por lo anormal y lo terrorífico —como la imaginaria caída de su madre en la celda de los leones o la de él mismo en “la fosa de los osos polares” (24)—; el encuentro con el amigo y el pronto alejamiento de éste, ya en franco coqueteo con dos mujeres; el acoso de un guardia del zoológico, acusándolo de violar una regla —darle de comer a los animales—, imputación injusta que lo lleva a la defensa un tanto virulenta, si bien plena de temores e inseguridades; la hostilidad de un desconocido frente a la jaula de los monos, respondida con igual violencia; otra caída imaginaria en la celda de los leones, de cuya experiencia surge la reflexión sobre los peligros cotidianos —“esta mañana salí de mi casa y podría no haber vuelto nunca más a ella” (33)—; el intento fallido de ingresar al restaurante de un quiosco; nuevos recorridos y nuevo intento fallido de comer; ingreso a lo más profundo de un bosque en el zoológico; más experiencias disfóricas del *flâneur*, entre ellas, la del serpentario; arribo a una casa, donde conoce a una de las autoridades del zoológico, un ingeniero que, sin razón alguna, se ofrece a llevarlo al centro de la ciudad, oferta aceptada, aunque haya implicado otros recorridos, que permitieron obser-

var el sistema operativo de empleados y jefes, el modo de vida de los hámster y un espectáculo público nocturno de motoristas; después, el pequeño rodeo para llegar al coche del ingeniero y más recovecos visitados... hasta iniciar el viaje hacia el centro de la ciudad —un extraño y oscuro viaje por el laberinto urbano, con la sola compañía de las conversaciones vacías entre el visitante y la autoridad—, que, después de varios extravíos y exposiciones a inminentes peligros, jamás concretados, se convierte en viaje a la casa del protagonista, quien, después de subir las escaleras, entra a ésta, sólo para topar con un intenso “olor a humedad” (93) y una cocina de desastre, donde, por fin, puede satisfacer el hambre, con la ingesta de unas desaliñadas sardinas, sobras de una comida anterior, acto previo a meterse en la cama y revisar la correspondencia. El diseño de “Zoo: léase Zu” ha cobrado forma con la historia central —un día más de la gris existencia del ocasional *flâneur*— y con las historias subalternas —la visita al zoológico y el tránsito por una parte de la ciudad—; con las diversas situaciones reales e imaginarias, apenas salpimentadas con episodios tensos, resueltos éstos de manera anticlimática; con las abundantes descripciones, petrificando el curso de las acciones, ya de por sí poco atractivas, por corresponder al modo de vida sedente y pasivo del protagonista urbano elegido cómo héroe. No se puede, entonces, reclamar un incumplimiento narrativo de Miret: diseño y concreción del relato se corresponden.

La concordancia entre el plan narrativo del autor y la obra terminada también se advierte en “Recuerdos de un benevolante”. Miret se propuso unas memorias que sirvieran de apoyo al evento final: el homenaje en vida de uno de los fundadores del sistema aéreo de un país. Y eso son en definitiva: los recuerdos remotos y recientes de un héroe. Por tanto, nada se puede esperar, sino un relato, recompuesto por la memoria, encargada ésta de suprimir adiposidades, resaltar conquistas, recomponer desastres, hasta entregar sólo el diamante de las experiencias vividas, a saber, la

plena satisfacción. Siguiendo una linealidad diegética, iniciada mediante una amplia analepsis, el proceso narrativo toma, primero, el conjunto de hechos más antiguo: las dudas sobre el futuro profesional; el ingreso a una academia en ciernes, sostenida por tercios pioneros, cuya misión es preparar a varios soñadores en un campo científico-tecnológico poco desarrollado hasta ese momento: “yo sé que algún día el aire estará poblado de gente que viajará por él, de la misma manera que ahora se viaja por tierra, y volar no será una curiosa experiencia como es ahora” (98); el *modus vivendi* de los estudiantes, incluyendo sus juegos, bromas, estrategias de estudio, remembranzas, vínculos con los profesores y autoridades del plantel, castigos y premios, aprendizajes continuos, sobre todo el derivado de la visita al más reconocido de los pioneros aeronáuticos. A este conjunto, le continúa la primera experiencia de vuelo del protagonista, acompañado por un grupo de sus compañeros. Estrenan la nave prototipo del sistema náutico y sufren todo tipo de inconvenientes: además de la casi insoportable rutina, impuesta por días y días en el aire, y las avenencias y desavenencias entre los benevolantes, padecen el desconocimiento de algunos instrumentos y sus funciones, los olvidos en la construcción del aparato volador — algunas puertas y pisos no existen—, la ignorancia sobre la naturaleza de la gravedad, la debilidad de los materiales de la nave. Todo lo vencen y prueban cómo el sistema náutico imaginado es, si perfectible, una realidad al alcance de los hombres. El sueño es ya una realidad. Y los viajeros se convierten, así, en héroes. El tercer bloque de recuerdos consigna la vida familiar del protagonista y la visita a la ciudad donde se ubicaba la academia y al viejo edificio donde se realizaron los estudios, adecuado ahora para albergar una empresa mercantil. Finalmente, se da cuenta del día del homenaje al protagonista —sorpresivo, pues éste sólo se entera de ello en el momento de su cumplimiento—, una honra no exenta de detalles chuscos, como el de la “corona de flores” que “cayó en otro patio” (172), e inconvenientes, como el de la visita de los jóvenes

benevolantes al héroe, cuyo hogar no posee las dimensiones para recibir a aquéllos y obliga a varios a mantenerse de pie o a no recibir el chocolate ofrecido como ágape, en justa correspondencia al reconocimiento del fundador de la nueva época del sistema de transporte aéreo. Como “Zoo: léase Zu”, el relato breve “Recuerdos de un benevolante” plantea su historia central —el homenaje al protagonista y los antecedentes de su conversión en héroe— y, dentro de ella, las historias subalternas, una y otras con ciertos momentos de tensión, resueltos sin clausuras epifánicas, sorprendidas o extraordinarias. Privilegia las descripciones del narrador, las sugerencias discursivas y las divagaciones de los personajes, todo envuelto por una analepsis tradicional, muy del siglo XIX, que va del presente al pasado más remoto, para después desarrollarse linealmente desde ese ayer hasta el presente narrativo, no marcado sino sugerido por el discurso: el momento de echar mano de la memoria para reconstruirlo todo. No hay desacuerdo, pues, entre el plan inicial de la narración y su cumplimiento cabal. Si alguien echa de menos los planteamientos tensos, los desarrollos climáticos y las clausuras reveladoras, es porque olvida que “Recuerdos de un benevolante” es un relato breve y no un cuento o una novela corta.

La apertura de “Invierno de 1893” —con el recurso *in medias res*, ya utilizado en “Zoo: léase Zu”— plantea de inmediato la tensión y los enigmas, propios éstos del cuento y la novela corta: “llevaban más de ocho días encerrados en el palacio y parece que no avanzan en la tarea” (177). ¿Quiénes están, no reunidos, sino “encerrados”? ¿Qué “tarea” deben resolver? ¿Por qué en un “palacio”? Las respuestas se van desgranando poco a poco. Se trata de los integrantes de dos grandes comisiones rivales, encargados de “delimitar una línea fronteriza” (184) entre dos países y de dar solución, dados los intereses nacionales en juego, “a infinidad de problemas, tanto de tipo humano como físico” (184). Es tal la importancia del problema y tal la cadena de consecuencias implicada en las resoluciones tomadas respecto de él que dichos

comisionados han optado por recluirse en un lugar aislado —sin contactos familiares ni amistosos; sin las distracciones de la vida cotidiana y laboral—, con todo el personal y avituallamiento requeridos para satisfacer las necesidades diarias y las exigencias propias del asunto por tratar. Ese lugar es un palacio, espacio institucional para dirimir diferencias internacionales mediante representantes gubernamentales. Inmejorable inicio el de “Invierno de 1893”. ¿Qué ocurre después? Para alcanzar la clausura del conflicto —y consecuentemente la de la historia central—, Miret irá hilvanando una serie de historias subalternas, resumidas, donde explica la composición jerárquica de las comisiones —alto comisionado, asesores, ayudantes, taquígrafos, topógrafos, etcétera—, las tácticas dilatorias y los acuerdos, parciales o definitivos, de un grupo y otro, las funciones y estrategias de los infiltrados, los secretos, favoritismo y envidias entre miembros de una comisión, la presencia en los debates de extraños, el rol y modos de comportamiento de los invitados de ocasión —destaca, aquí, el pasaje de los comisionados rurales, con quienes se compone un cuadro de ebriedad, desaseo y pésimas conductas—, la dilatada labor técnica de los topógrafos, las tareas cotidianas de los empleados y su renuncia a continuar al servicio del Estado. En fin, el Miret socarrón alcanza plenitud narrativa en su burla al mundo de la burocracia, ese inabarcable ente malévolo, anónimo, ineficaz la mayor parte de las veces y capaz siempre de transformar lo sencillo en complejo. Y por concentrarse en ello, disminuye la fuerza del conflicto inicial planteado, en vez de incrementarlo, tanto que cuando se arriba a la clausura del mismo —el aparente acuerdo definitivo: establecer los límites geográficos— éste ya no tiene mucho interés para nadie, como bien lo prueba la actitud y actos de uno de los dos altos comisionados, quien, ante la tardanza de los topógrafos en fijar en mapa las coordenadas de los deslindes, opta por invitar a un desconocido a tomar café, indicador esto de la insignificancia de lo acontecido, por un lado, y, por el otro, de la continuidad *ad infinitum* de las reuniones. El

quehacer burocrático ha triunfado sobre los intereses nacionales en este relato breve, disfrazado, en un principio, de novela corta. La medida en las descripciones, el manejo de los resúmenes diegéticos y el uso preciso de los puntos suspensivos; la pertinencia en la configuración de los personajes y sus actos, el trazado de las situaciones, el perfil de los espacios y la entrega sintética de los atisbos de intrigas y su puntual cierre —ajeno, desde luego, a lo epifánico o sorpresivo—, convierten a “Invierno de 1893” en una de las cimas de la narrativa de Miret.

Menos contundente en su apertura, “La zapatería del terror” también pone en escena un conflicto: cómo satisfacer las ambiciones personales si debe vencerse al enemigo de mil cabezas que es la burocracia, dependiendo, además, de la demanda de los compradores. Aquel tiene su origen cuando, en un día de fiesta nacional, un empresario menor concibe un programa de ventas —“ ‘Si mañana abro... mi zapatería será la única abierta en la ciudad... y podré vender como nunca lo he hecho...’ ” (231)—, mas no sin considerar el duro obstáculo de la burocracia y sus reglamentos, ni la manera de superarlo. Se plantea, así, una apertura digna del cuento y la novela corta, prevaleciendo los códigos de esta última. Para arribar a este ámbito, Miret armó una historia central —las acciones del zapatero, impulsadas por la ambición pecuniaria, frustrada, primero; satisfecha, después—, en cuyo interior dispuso de una subalterna —creada imaginariamente por el empresario para matar el tiempo en espera de clientes, ya abierto el negocio, y para adecuar la realidad a sus deseos: en cada una de las versiones de su fantasía, él imagina un futuro promisorio, pleno de ganancias. El desarrollo casi lineal de “La zapatería del terror” parte de la visita al “edificio de Normas y Medidas” (231), donde inicia el protagonista, en “la oficina de guardia” (231), los trámites para obtener el permiso de venta en día feriado nacional. Llena ahí —después de exhibir la ignorancia del burócrata en turno y de recibir sutil reprimenda por parte de éste, que le reclama la falta de civismo derivada de sus pretensiones comerciales—

“una hoja color de rosa” (236) —la tan temida fórmula rosa—, firmada y sellada posteriormente por el encargado de la oficina; baja “a la ventanilla número tres” (236) a pagar el derecho de trámite; y ya con ella, se traslada “al Departamento de Vialidad para que le den la autorización definitiva... o no se la den...” (236). Después de ingresar, erradamente, a la jefatura de policía, donde obtiene una firma en la hoja rosa, que el encargado le da sólo porque sí, llega por fin a su verdadero destino y logra, no sin notar el sistema de operación de los agentes del Departamento, la tan ansiada firma. Ha vencido al monstruo, conociéndole, de paso, las entrañas: cómo se obtiene la “norma AA”, después de superar el obstáculo de la máquina “rasgante-dilatadora-contractora-aplastante” (232); cómo se realiza el apoyo monetario para los inspectores de centros nocturnos; cómo aturde el nacionalismo a los empleados de gobierno; cómo se rinde declaración en la jefatura de policía, así sea con “una espantosa herida que va desde la oreja a la boca”, con “un puñal clavado en el hombro” o con “una navaja enterrada en el nacimiento del muslo” (237); cómo se vigila a los presuntos sospechosos de delitos reales o supuestos. Puede, entonces, cumplir su anhelo: abrir la zapatería en día de fiesta nacional. Aquí se produce un corte en el decurso de la historia, para dar paso a la historia subalterna, de corte policiaco, y sus variaciones. En la primera versión, el dueño imagina, entre varias alternativas, que un perro del grupo de “primeros auxilios” (240) se zafa de la correa, entra a la pequeña empresa, toma uno de los zapatos, huye, sube al carro “del general en jefe de la parada” (251), sitio al cual, sometido por la guardia especial, el protagonista llegará, hecho que da lugar a un interrogatorio amable, al término del cual el militar muestra su interés por los productos en venta, dejando a aquél “presa de una gran emoción...” (241). La segunda versión pone al propietario en calidad de terrorista, investigado, perseguido y acosado, finalmente, en su tienda, donde el agente persecutor lo atrapa, neutraliza la bomba con la cual se atentaría contra el general y descubre que el artefacto explosivo

es, en realidad, una caja con zapatos. Esos mismos zapatos atraen el interés de la víctima, que da una orden irrevocable, causando éxtasis en el victimario: “¡diez mil pares de zapatos!... bello sueño en verdad... diez mil pares serían... ¡\$60 000!... ¡lo que se vende en tres años!” (249). En la tercera versión, se da cuenta de la presencia de unos encapuchados dentro de la zapatería y del arribo a ésta de “un sarcófago desmontado en dos partes cuyo interior estaba llenos de pinchos...” (250), lo cual origina una profunda investigación por parte del mismo investigador de la versión segunda. Éste consulta a un evaluador de situaciones de riesgo, llegando ambos a una conclusión viable: el general va a ser secuestrado por los extraños encapuchados, con la complicidad o dirección del dueño del establecimiento. Mediante la técnica de los planos simultáneos, Miret crea un pasaje casi cinematográfico, donde el agente da aviso al general del posible rapto; prepara el contraataque, posicionando dentro de la zapatería a diez agentes de su brigada y frente a ella a varios francotiradores; ingresa al establecimiento para dar cuerpo a la planeada captura, mientras el desfile conmemorativo inicia, con el general amenazado al frente. Se da tiempo Miret para incluir en dicho cuadro una variante diegética, a cargo, desde luego, del imaginativo propietario: uno de los tanques del desfile dispara al establecimiento, dejando atrapado bajo una viga a aquél, que “piensa que si sale bien de esto podrá presentar una demanda por un millón... ¡cuando menos!” (264). Después vuelve a las fantasías del zapatero y deja fluir los hechos imaginados: los agentes fingen probarse la mercancía; preparan el ataque cuando miran bajar del piso superior a los encapuchados; ingresan a la habitación donde éstos se hallan ahora, puliendo sus disfraces, sarcófago y otros aditamentos, necesarios para cumplir sus tareas publicitarias, porque de eso se trata: de una campaña publicitaria. Miret echa por la borda la narrativa de corte policiaco, transformándola en escena de carnaval, en mojiganga, en bufonada, manteniendo, eso sí, una escritura seria, aparentemente ingenua, por la cual corre a raudales

la carcajada. La imaginación del dueño alcanza, así, su cúspide, marcada siempre por el ansia monetaria:

El agente W se acerca al hombre que está en mangas de camisa.
—¿Usted es el dueño?
El hombre aprueba con la cabeza.
—Bajen las manos ya, hemos cometido un error... una falsa pista... quizá la competencia, ¿no?
El dueño sonriendo niega con la cabeza.
—Así que nos tiene que perdonar... ¿hay algo que mis hombres y yo podemos hacer por usted?
—Comprar (269).

Pese al triunfo imaginado, no deja de resentir los inconvenientes de vender su mercancía a agentes de gobierno acostumbrados a la morosidad en el pago de sus deudas. Tampoco puede esquivar el arañazo de la realidad, gritándole que los sueños, sueños son: “¿Y para qué sirvió abrir si ahora no entra nadie?... qué contento estaba ayer en la noche pensando que hoy iba a vender mucho...” (270). Mediante una puntual analepsis, Miret torna a la historia central. En ella, el protagonista abre el negocio, recibe a sus empleados, duerme un momento, percibe los ruidos del desfile y de la multitud de mirones... y cae en la frustración pues, contra lo planeado, no hay clientes. La empatía del autor con su creatura emerge ahora: una mujer solicita agua para beber y se le complace; un hombre requiere un baño para sus necesidades físicas y se le complace; el dueño ve la oportunidad de un negocio y le da cuerpo, ofertando, por un lado, agua de limón y, por otro, indicando, mediante un cartel, el cobro por el servicio sanitario. Y así, por una vía distinta a la prevista, “sus bolsillos casi reventan por el peso de las monedas...” (273). Con este final conclusivo, otra de las cimas miretianas tomó forma, sintetizándose en él la escritura socarrona, las frases reiteradas, las palabras incompletas, los puntos suspensivos, la crítica a la burocracia y las ambiciones personales, el ensamble de dos historias en perfecto

diálogo —la subalterna, además, con sus varias versiones—, el narrador omnisciente revelando el mundo interior del protagonista —lo cual desplazó el recurso del monólogo, que hubiese impuesto la precaria cultura de la creatura, ajena a los detalles de la burocracia y la segunda guerra mundial, por ejemplo—; los personajes bien delineados; las situaciones en suma concordancia; el machihembrado tempo-espacial; las intrigas pertinentemente planteadas, desarrolladas y concluidas —las de la historia subalterna con clausuras anticlimáticas, sí, pues su objetivo no era lo policiaco, como sugirió, en primera instancia, Miret, sino lo burlesco y carnavalesco, que, en segunda instancia, era el sentido oculto, subterráneo, perturbador—. “La zapatería del terror” —sin nada terrorífico en su interior, salvo los detalles en la jefatura de policía, prontamente disueltos por la ingenuidad del *voyeur*—, es digna de lectura y de figurar en la historia de la novela corta en Latinoamérica, México y España.

El desafío genérico de Miret explica las evaluaciones disímiles de Gerardo Deniz, Javier Perucho y Miguel Ángel Hernández Acosta respecto de *La zapatería del terror*, no así el raquítico impacto de la narrativa miretiana en los lectores. Cuenta, desde luego —como también lo hacen la escritura encriptada, divagante, pícara tras el velo de lo ingenuo (no desaliñada, pues José Revueltas padecería el mismo olvido de algunas de sus obras, ni desbordada, pues entonces habría rechazo por *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo), la temática de contadas ofertas o las tramas narrativas aparentemente discontinuas y con clausuras no conclusivas, epifánicas o sorprendentes—, pero no es abarcador. La propuesta más pertinente para explicarse el desencuentro entre creador y público parece anclar en la visión del mundo de Miret: habla este hispanomexicano de la gente menuda, insustancial, anónima, sin atributos, adaptada al absurdo de la vida posmoderna, comodina y acrítica, pasiva y obediente, dispuesta a renunciar a lo extraordinario si lo extraordinario le exige abandonar su caparazón y arriesgarse a reconocer que lo

extraordinario existe en el centro mismo de la realidad diaria y doméstica. Y ese hablar, ese narrar, pone ante un espejo que no se quiere mirar, porque daña la autocomplacencia, la inconciencia, el abandono de las pasiones, el triste no ser en agonía. Craso error éste pues a los seres grises, sedentarios, planos, al parecer no les interesan las vidas grises, sedentarias, llanas, sobre todo si se las cuentan por las vías del intelecto y no por las del corazón. O sea: hazme sentir, no pensar, ¿eh?, Miret.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAL, MIEKE, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BUÑUEL, LUIS, “Palabras liminares”. Pedro F. Miret. *Esta noche... vienen rojos y azules*. Gerardo Deniz, pres., Luis Buñuel, palabras liminares, México, CNCA, 1997, pp. 15-16.
- COLINA, JOSÉ DE LA, “Eh, Miret ¿son peces o pájaros?”. Pedro F. Miret. *Prostíbulos*, México, INBA-Pangea, 1987, pp. 9-12.
- _____, “El mirón Miret”. *Letras Libres*. 17 nov 2011, Web, 16 ago 2017. <www.letraslibres.com/mexico-espana/el-miron-miret>.
- CONDE ORTEGA, JOSÉ FRANCISCO, “El no estilo de Pedro F. Miret”, *Revista Fuentes Humanísticas* 19.35 (2º sem 2007), 185-189. Web, 16 ago 2017. <http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2410/El_no_estilo_35_19.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- DENIZ, GERARDO, “Presentación”. Pedro F. Miret. *Esta noche... vienen rojos y azules*, Gerardo Deniz, pres., Luis Buñuel, palabras liminares, México, CNCA, 1997, pp. 7-13.
- _____, “Prólogo”. Pedro F. Miret, *La zapatería del terror*, Gerardo Deniz, pról., México, CNCA, 2010, pp. 9-16.

- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Christopher Domínguez Michael, selec., introd., y notas, t. II. México, FCE, 1989, pp. 293-305.
- GENETTE, GÉRARD, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, MARIO, selec., y notas, *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Tusquets, 2001, pp. 97-100.
- HELGUERA, LUIS IGNACIO, estudio preliminar, selección y notas. *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE, 1993, pp. 368-9.
- HERNÁNDEZ ACOSTA, MIGUEL ÁNGEL, “La zapatería del terror, de Pedro F. Miret”, Web, 16 ago 2017. <<http://sdl.librosamplados.mx/2012/03/lazapateriadelterror-pedrofmiret>>.
- MIRET, PEDRO F, *Esta noche... vienen rojos y azules*, México, ed., del autor, 1964.
- _____, *Esta noche... vienen rojos y azules*. Luis Buñuel, palabras liminares. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- _____, *Esta noche... vienen rojos y azules*, Gerardo Deniz, pres., Luis Buñuel, palabras liminares, México, CNCA, 1997.
- _____, *Insomnes en Tahití*, México, FCE, 1989.
- _____, *Prostíbulos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973.
- _____, *Prostíbulos*, José de la Colina, “Eh, Miret ¿son peces o pájaros?”, México, INBA/Pangea, 1987.
- _____, *Rompecabezas antiguo*, México, FCE, 1981.
- _____, *La zapatería del terror*, México, Grijalbo, 1978.
- _____, *La zapatería del terror*, Gerardo Deniz, pról., México, CNCA, 2010.
- PAVÓN, ALFREDO, *Al final, reCuento I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*, México, UAM-BUAP, 2004.
- _____, “Una gota de azogue (para un diálogo sobre la novela corta en México)”, Gustavo Jiménez Aguirre, coord., *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, t. II, México, UNAM-FLM, 2011, pp. 137-157.

- PATÁN, FEDERICO, “Miret cuentista”, *La Jornada Semanal* 18 ene 2004, Web. 16 ago 2017. <<http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-patan.html>>.
- _____, “Pedro F. Miret, *Esta noche... vienen rojos y azules*”. “*No más de tres cuartillas, por favor...*” México, Ariadna, 2006, pp. 182-183.
- _____, “Pedro F. Miret, *Prostíbulos, 1973*”, *Los nuevos territorios (notas sobre narrativa mexicana)*, México, UNAM, 1992, pp. 224-225.
- PERUCHO, JAVIER, “Pedro F. Miret, cuentista (I)”, *Texto Crítico*, nueva época XVIII.37 (jul-dic 2015), pp. 127-54.
- _____, “Pedro F. Miret, cuentista (II)”, *Texto Crítico*, nueva época, XIX.38 (ene-jun 2016), pp. 121-52.
- _____, *Pedro F. Miret, un raro del medio siglo*, México, UNAM, 2008.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo XXI, 1998.
- TOLEDO, ALEJANDRO, selec., y pról., *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, México, FCE, 2006, pp. 132-54.
- TOMACHEVSKI, B, “Temática”, B. Eichenbaum, *et al.*, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov, comp., y pres., Roman Jakobson, “Hacia una ciencia del arte poético”, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 199-232.

MAGIA Y FEMINISMO: LA CORNETA ACÚSTICA DE LEONORA CARRINGTON

ELIFF LARA ASTORGA

Universidad Nacional Autónoma de México

Carlos Monsiváis describe en “*No sin nosotros*”. *Los días del terremoto* al contingente que en 1978 marchó en la Ciudad de México para conmemorar los diez años de la matanza del 2 de octubre. A ese grupo se unió, inesperadamente para muchos, otro formado por homosexuales y lesbianas que deciden, así, dar la cara a los capitalinos y formar parte de lo que Antonio Gramsci llamó “sociedad civil”. Con este concepto, el italiano se refiere a erigir un contrapeso ciudadano frente al poder del Estado y a llevar a cabo una participación activa de los gobernados en las decisiones que los afectaban. Y es que en México la década de los setenta del siglo xx es un periodo donde los marginados de la realidad oficial logran mayor presencia pública. Entre ellos, por ejemplo, las mujeres. Acerca de los movimientos feministas Monsiváis escribe:

En 1970 o 1971 se inicia la nueva etapa del feminismo con grupos que protestan contra los concursos de Miss México, se oponen al habla machista, demandan la despenalización del aborto [...] se burlan de la Epístola de Melchor Ocampo leída con pompa y reverencia en las bodas civiles. En su mayoría son de clase media universitaria, concentradas en el Distrito Federal, que leen para ideologizarse, y ven en la victimización (muy real) el principio del entendimiento (25).

El autor de *Días de guardar* también subraya la relevancia de la mirada al exterior por parte de estas mujeres, cuyas luchas (de nuevo, tristemente) aún no encuentran motivos de reposo debido a la enorme cantidad de feminicidios que, hasta la tarde en la cual escribo estas notas, siguen sucediendo a cuerdas de aquí. Pero mencioné la influencia del exterior: en 1974, la feminista francesa Françoise d'Eaubonne (1920-2005) publicó *Le féminisme ou la mort* donde, de acuerdo con Esther Rey Torrijos, se fundaron las bases del llamado “ecofeminismo”. Lejos de asimilar este término con prejuicios hacia su aparente marginalidad, lo quiero entender como parte de un movimiento más amplio de crítica activa hacia los hábitos políticos (y privados también) que han impactado negativamente en las relaciones interpersonales y del ser humano con su medio ambiente. Citando a Rey Torrijos, para investigadores como Greta Gaard, Patrick Murphy y Wendy Harcourt:

el ecofeminismo no solamente reconoce la relación existente entre la explotación de la naturaleza y la opresión sufrida por las mujeres sino que, para un buen número de ecofeministas, el sometimiento de la naturaleza y de la mujer está indisolublemente asociado a la opresión social sufrida tanto por hombres como por mujeres que se encuentran en situación de desigualdad por razones de raza, religión o posición social [...] Para alcanzar sus objetivos, el modelo social en los países occidentales se vale, entre otras cosas, de la explotación femenina. Desde esa perspectiva y en ese tipo de sociedades, el papel de hombres y mujeres puede describirse en términos de producción y reproducción, intensificándose el papel reproductivo de las mujeres en las sociedades con mayores desigualdades sociales, en donde su función sustentadora dentro de la economía doméstica se convierte en exclusiva (152).

Este punto de vista, conformado desde los años setenta en los ámbitos intelectuales anglosajón y francófono, también funciona como contexto revelador para la lectura de *La corneta acústica*, como se leerá más abajo.

Para no irnos más allá del siglo xx, fue inmediatamente después de la Revolución mexicana cuando el proyecto de re-

construcción nacional de los años veinte también incluyó uno de reforzamiento de roles de género, por decirlo de algún modo. Además del proyecto vasconcelista —que con nuevos argumentos continuó reinventando una identidad mexicana mestiza (que, como se sabe, tiene sus orígenes en el “nacionalismo criollo” del siglo XVIII)—, se reforzaron en algunos sectores literarios y periodísticos los estereotipos de lo que debían ser un hombre y una mujer. Didier Machillot y Pedro Ángel Palou, entre otros, han dado cuenta de este camino que en el cine mexicano de la época de oro se tradujo en figuras como el macho criollo de Jalisco y la indígena o mestiza abnegada y cuyo mejor destino era la maternidad. Frente al cosmopolitismo de los modernistas y catrines porfirianos, el movimiento revolucionario y sus décadas postreras se encargaron de erigir con abierto sesgo nacionalista la violencia machista en sus producciones culturales como mejor síntesis de lo nacional. En contraste, las *flappers* o “pelonas” de los años veinte fueron vapuleadas por parte de la prensa contemporánea a favor, como explica Yanna Hadatty en sus estudios sobre *El Universal Ilustrado*, de un ideal de “india bonita”. Machillot incluso descubre una actitud análoga en *El laberinto de la soledad*, que a la mitad del siglo y a principios del sexenio a medias modernizador de Miguel Alemán quiere describir nuestras raíces traumáticas con lineamientos tomados de la historia y el psicoanálisis. A pesar de su brillantez, aclara Machillot, el ensayo de Octavio Paz convierte a la Malinche en:

la Chingada, la Madre Violada, nos dice, la que por no haber podido resistir al conquistador es mancillada para siempre. Y, continúa Paz, su complemento es el Macho, el Gran Chingón, aquel que mediante la violación y *por* el falo, encarna el poder. Con esto, en 1950 Paz le confiere de nuevo al macho, inspirándose en el macho vulgar de Ramos, un aura mítica (104-105).

Estos rápidos y de ninguna manera exhaustivos ejemplos nos ayudan a entrever tanto el contexto de la publicación de *La cor-*

neta acústica de Leonora Carrington como algunas de las ideas dominantes sobre el género en el México al cual llegó la artista inglesa en 1943. Efectivamente, su novela fue publicada por primera vez en 1974, pero según Susan L. Aberth (quien sigue un testimonio de Carrington que se debe tomar con pinzas) fue escrita alrededor de 1950, en un café de la Plaza Garibaldi, llena de los mariachis estereotípicos de la cultura nacional machista, mestiza, heterosexual y hasta católica que se fue imponiendo por diversas vías a lo largo del siglo xx. Aunque también 1950 es la fecha de estreno de *Los Olvidados* de Luis Buñuel (1900-1983) —que sigue levantando ámpula con sus escenas de la mamá de Pedro sexualizada, seduciendo al Jaibo con su lavado de pies—, esta secuencia y la de la puerta de la casa de cartón azotándose (eufemismo visual del encuentro erótico entre la señora y el muchacho de la calle) desacraliza a la mujer-virgen entronizada en el Monumento a la Madre de la calle de Sullivan.

Redactada en inglés y ubicada en la Ciudad de México, la novela de Carrington cuenta la historia de Marion Leatherby, anciana inglesa a quien su hijo, su nuera y su nieto envían a una casa de retiro al sur de la capital. Ella se entera de estos planes, finalmente consumados, gracias al regalo que su amiga Carmella le hace de una corneta acústica, con la cual puede recobrar su sentido auditivo naturalmente deteriorado. Carmella, de origen español, es un claro trasunto de Remedios Varo, con quien Carrington coincidió en México y forjó una larga amistad. Ya en el hogar de reposo, Marion es incorporada a una sociedad supuestamente esotérica que la obliga a realizar distintos trabajos y ejercicios con el fin de recobrar el mensaje cristiano original y llegar a una plena realización espiritual. La protagonista no deja de burlarse tanto de las vivencias en su hogar de origen como de lo que va presenciando en su nueva casa, la cual está conformada por pequeños bungalós de formas caprichosas como botas, hongos, un pastel de cumpleaños y una torre con muebles pintados en las

paredes, que es donde Marion va a dormir. Sin embargo, gradualmente la anciana va teniendo experiencias esotéricas auténticas con sus demás compañeras a partir de la visión de un cuadro de una monja castellana ubicado en el comedor principal. Esto lleva a Carrington a insertar como caja china una historia dentro de otra, es decir, la biografía de santa Bárbara de Tartaria, quien supuestamente vivió en el siglo XVIII, conoció el trabajo alquímico y se vinculó con los secretos de María Magdalena y la orden templaria. Estas vivencias leídas en una misteriosa biografía saltan a la realidad o surrealidad del hospicio, desencadenan una huelga de hambre contra los abusos del poder masculino encarnado en el director del lugar y crean visiones fantásticas que empujan a las mujeres del relato a ir en búsqueda del Santo Grial, escondido en el Palacio del Arzobispado de nuestra capital, con el fin de salvar al planeta de una inminente glaciación.

La corneta acústica es, a juicio de varios especialistas, un relato esotérico y feminista. También surrealista, podemos añadir, siempre y cuando tomemos en cuenta algunos factores. En primer lugar, la tradición ocultista que el grupo dirigido por André Breton (1896-1966) desde 1924 heredó del romanticismo del siglo XIX (específicamente, del simbolismo) y de épocas anteriores. Como dilucidan Nadia Choucha en su libro *Surrealism and the Occult* y Xoán Abeleira en su oportuna traducción de la poesía tardía de André Breton, el movimiento dirigido por el poeta francés se enriqueció de una paradoja espiritual. Por una parte, en sus textos programáticos y líricos Breton se opone abiertamente a las religiones oficiales, pero al mismo tiempo, en su obra va gradualmente abriendo espacio a tradiciones heterodoxas como la alquimia. Y otro tanto puede comentarse respecto a las pinturas de Max Ernst (1891-1976), Leonor Fini (1907-1996), Ithell Colquhoun (1906-1988), André Masson (1896-1987) e incluso Marcel Duchamp (1887-1968), quien siguió su propio camino creativo más allá de las etiquetas impuestas por los “ismos”. Más

aún, como los estudios de Carl Gustav Jung (1875-1961) lo han apuntado ya, la alquimia en su búsqueda del *rebis* o la piedra filosofal o *lapis*, como símbolo del perfeccionamiento espiritual, rescata el universo de lo femenino (o lo que ha sido agrupado como tal a lo largo de la historia) en pos de un ideal espiritual andrógino. En sus discursos de triple interpretación (química, moral y religiosa), los alquimistas insisten en los símbolos asociados a la mujer como complementos indispensables para alcanzar sus metas. Choucha ve en estas concepciones una invitación para que los artistas surrealistas (varones y mujeres) por lo menos reivindicquen el talento de lo que nuestro machismo simplón ha llamado “bello sexo”.

Aunque hay que hacer algunas precisiones. De acuerdo con Gabriel García Ochoa, frente a la imagen de la *femme enfant* utilizada por Breton en su novela *Nadja*, Carrington le otorga a la protagonista de *La corneta acústica* una edad de 92 años y un papel absolutamente activo, no sólo de mediadora entre el poeta asombrado y una realidad maravillosa o ultraterrena. Es decir, Carrington extendió los límites de lo que Paz llamó la estrella de tres puntas del surrealismo: libertad, amor y poesía. Su novela escapa a las reducciones machistas del amor y a la mera definición de este movimiento de vanguardia como traductor de los sueños. Desde mi punto de vista, más que *Nadja*, tiene mayor utilidad traer a colación el ensayo y crónica de 1945 de Breton, *Arcano 17*. Publicado en Nueva York en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el poeta francés nos describe sus instantáneas de viaje por la costa norte de Canadá y nos explica sus propuestas para la reconstrucción de la humanidad después del conflicto bélico. Como Xoán Abeleira anota en su traducción de *Pleamargen. Poesía 1940-1948* de Breton, en medio del texto (por lo demás, bastante preciso en sus planteamientos) alumbra la figura de Elisa Bindhoff, pianista chilena y tercera esposa del escritor. El ele-

mento que suelda estas líneas temáticas es, justo, el ocultismo.¹ De allí el nombre de *Arcano 17*, tomado del tarot.



Carta XVII del Tarot de Marsella

Tras lúcidas opiniones sobre el estado del mundo en esos momentos, Breton recoge la imagen del hada Melusina (que hoy se ha comercializado bajo la marca Starbucks) y la compara con la mujer de la carta xvii del tarot de Marsella:

Sí, ella es siempre la mujer perdida, la que canta en la imaginación del hombre, pero al cabo, ay, de cuántas duras pruebas para ella, para él, también debe ser la mujer reencontrada. Para ello, antes que nada la mujer debe reencontrarse a sí misma, aprender a reconocerse atravesando esos infiernos a los que la aboca —sin prestarle su ayuda sumamente problemática— la visión que el hombre, en general, tiene de ella [...] Y es al artista, en particular, a quien corresponde —aun-

¹ Para no embrollarnos, sigo las precisiones terminológicas de José Ricardo Chaves. “Esoterismo” se puede usar para definir el conjunto de corrientes religiosas heterodoxas (paralelas o francamente divergentes a las religiones oficiales en Occidente) que aunque poseen raíces asiáticas, grecolatinas y medievales, asomaron la cabeza con firmeza gracias al neoplatonismo de Marsilio Ficino (1433-1499). Con “ocultismo” Chaves se refiere a las distintas versiones decimonónicas del esoterismo, versiones que usualmente retomaban y mezclaban las propuestas análogas de siglos anteriores.

que no sea más que para protestar contra este escandaloso estado de cosas— hacer predominar al máximo todo cuanto depende del sistema femenino sobre el mundo por oposición al sistema masculino, contar exclusivamente con las facultades de la mujer, exaltar, o aún mejor, apropiarse, hasta hacerlo celosamente suyo, de todo cuanto distingue a la mujer en lo tocante a sus modos de apreciación y volición (Breton 262-4).

Después de leer este y otros fragmentos de *Arcano 17*, coincido con su traductor: el papel que Breton espera de la mujer va más allá del de simple musa, aunque el poeta utiliza el problemático término “mujer niña” para referirse a una persona capaz de mantener el diálogo con su *niña interior* (en su sentido psicoanalítico, como puntualiza Abeleira). Como sea, un debate más amplio sobre *Arcano 17* cae fuera de lugar aquí, me parece que Leonora Carrington antes y después de 1945 cristalizó en sus pinturas y en sus textos la invitación de Breton. En *La corneta acústica* aparecen varios símbolos ocultistas que se enlazan bien con el rescate e incorporación del mundo femenino arriba propuesto. Algunos especialistas ya han pormenorizado este hecho, aquí solamente retomaremos algunos pasajes de la novela.

Desde el principio, llama la atención la presencia del planeta Venus a lo largo de la obra. La anciana Marion se consagra a esa estrella por las noches y aparece aquí y allá en el relato para darle fuerza en su aventura. Si seguimos la interpretación de Breton de la carta XVII del tarot, sería “la Canícula o Sirio, y es Lucifer el Portador de Luz, y es, en su gloria suprema, la Estrella de la Mañana. Tan solo en el instante en que ella surge el paisaje se ilumina, la vida se esclarece” (270). Efectivamente, en la parte superior de la carta fulgura una estrella amarilla y roja rodeada por otras siete más pequeñas, y allí podemos rescatar referencias numerológicas evidentes, asociadas con un camino de perfeccionamiento espiritual (el siete) que conduce a lo in-

finito (el ocho invertido). Y, justo debajo, una mujer arrodillada en acción, mezclando el contenido líquido de dos jarrones sobre la corriente de un río. De acuerdo con *Los arcanos mayores del tarot*, comentario anónimo y reciente a la famosa baraja, estas figuras remiten al necesario debate entre territorios contrapuestos (por ejemplo, ciencia y religión) para llegar a una fórmula que le dé esperanza de renacimiento al ser humano (de allí la figura femenina desnuda, dadora de vida). La mediadora por excelencia sería, según esta lectura, la poesía en su doble aspecto de ritmo terrenal y conjuro mágico, además de la alquimia también en su dualidad material-espiritual.

La experta en el tema, Sallie Nichols, citada por Abeleira en *Pleamargen*, coincide con esta interpretación pues, a diferencia de la carta XIV o de la Templanza, en el arcano XVII la figura que sostiene las vasijas no tiene alas, está más cerca del mundo visible pero sigue conectada con las estrellas mediante un *trabajo*, no de forma pasiva. Más aún, conviene salvar del olvido el tarot diseñado por varios surrealistas (el mismo Breton, Max Ernst, André Masson, Wifredo Lam (1902-1982), etcétera). El *Jeu de Marseilles* incluye las figuras de la Alicia de Lewis Carroll (1832-1898), el Marqués de Sade (1740-1814), Lautréamont (1846-1870)... y hasta Pancho Villa (1878-1923). Y, claro, el tarot de la propia Leonora, pintado entre los años cincuenta y noventa. Su versión del arcano XVII se apega al modelo del de Marsella, sólo aumenta el tamaño y la importancia del árbol en uno de los costados y de un ave del lado opuesto. Universos vegetal, animal y humano armonizados por el trabajo de una mujer que mira de frente al espectador y mezcla el dorado y el morado, colores dominantes en la composición (¿el mercurio y el azufre de los alquimistas?).

En esto último hay otra clave aprovechada por Carrington en su novela. El camino iniciático de su protagonista, a manera de

parodia del *Bildungsroman* tradicional y sus personajes adolescentes, constituye una verdadera *aventura*, la salida de un ámbito cerrado con el fin de sufrir una transformación individual o lograr un cambio exterior. Más adelante ampliaré esto. Por ahora deseo insistir en el carácter *activo* de buena parte de los personajes de la obra. Además de la ya mencionada huelga de hambre en el asilo, Marion también pasa por un crecimiento espiritual que implica actos concretos de su parte y de otras ancianas del lugar. Llama la atención una de las inquilinas del hogar de retiro, Christabel, de origen jamaicano y rasgos afroamericanos, quien le comparte a Marion la historia escrita de una monja alquimista. Esa religiosa, llamada Rosalinda, supuestamente vivió en el siglo XVIII en España, y es un ejemplo y una invitación al trabajo mágico que no por ello excluye al varón, sino lo incorpora, incluso por la vía sexual, gracias a la figura del obispo francés Gros Pigeon. Además, Rosalinda posee habilidades políticas notables, es una mujer de acción tanto espiritual como terrenal. Volviendo a la misteriosa inquilina del hospicio, además de revelar la anterior biografía, es quien inicia a Marion mediante un acto de autofagia mediado por un caldero. El acto de cocinar recibe en el texto un doble signo femenino y mágico. El alemán Michael Maier (1568-1622), quizá el alquimista mejor conocido de los siglos recientes, nos explica en *La fuga de Atalanta* (1617): “Tú, que gustas de escrutar las verdades ocultas, / debes saber extraer de este ejemplo todo lo que sea útil: / mira a esa mujer, cómo quita las manchas de su ropa, / echando sobre ella agua caliente. / Imítala: tu arte no te traicionará. / El agua lava, en efecto, la suciedad del cuerpo negro” (87). Y la imagen correspondiente a estos versos (originalmente en latín y acompañados también por una partitura) muestra a una lavandera *trabajando* con agua y cubas calientes, de forma semejante a la mujer del arcano XVII.



Michael Maier, *Emblema III de los secretos de la naturaleza*.
Tomada de Maier (87).

Christabel todo el tiempo estaba laborando en el asilo, “carrying covered trays to and from the tower, or sometimes bath towels and other linen” (87), como la lavandera de Maier. Y más allá de lo exótica que le parece a Marion, según Jung en *Mysterium coniunctionis*, algunos de los sobrenombres de la diosa egipcia Isis en la tradición alquímica eran Negra o Anciana “y desde antiguo se le atribuye el elixir de la vida y ser avezada en otras artes mágicas [...] y se la tuvo por alumna de Hermes, o incluso por su hija” (30). No es casualidad, entonces, que Christabel conduzca a Marion a un sótano donde la anciana inglesa se descubre cocinándose y comiéndose a sí misma, justo después de tener la visión de un monstruo alado destruyendo la habitación-alcázar de Marion y volando del lugar (imagen seguramente inspirada en la carta XVI del tarot, la Torre, símbolo de la iluminación súbita y que muestra un rayo solar derribando una fortificación). Recordemos que Isis recompone al desmembrado Osiris tras rescatar sus partes corporales del Nilo. Entonces, Carrington entrecruza las imágenes de Isis, la lavandera de Maier y el arcano XVII tan

favorecido por Breton alrededor de la propuesta de la mujer laboriosa que construye su destino y ayuda a redimir el de los demás, pasando por el ámbito culturalmente femenino de la cocina. En efecto, un cuadro como *La cocina aromática de la abuela Moorhead* (1975) comparte elementos con *La corneta acústica*: el personaje cornudo del lado derecho se parece a la corneta que regala Carmella y también remite a una deidad con cuernos (seguramente Cernunnos, dios celta de la fertilidad). Según García Ochoa, el cuerno es un eco tanto del Santo Grial como del motivo de la androginia, tan constante en el relato, pues ese elemento sirve para atacar y para recibir a manera de vaso. La novela también hace referencia a la cocción de pócimas mágicas en un caldero. Es conocida la afición de Carrington y de Varo por la cocina y por experimentar con distintos ingredientes. De hecho, alrededor de caldero del cuadro hay inscripciones que ayudarían a invocar a la diosa encarnada ahí como gansa blanca.



Leonora Carrington, *La cocina aromática de la abuela Moorhead* (1975)

Charles B. Goddard Center for Visual Performing Arts, Ardmore, Oklahoma. Tomada de Aberth (123).

La cocina aromática de la abuela Moorhead complementa la búsqueda ocultista de Marion y de las demás ancianas de la novela con otras dos referencias. La más cercana a la alquimia es la figura del andrógino, con la cual se representaba la piedra filosofal. Ya se ha apuntado la constancia de este símbolo en *La corneta acústica*, encarnada especialmente en la anciana Maude, la cual resultó un travesti que traficaba drogas en Nueva York y se escondió en el asilo vestido de mujer. La iconografía alquímica desde el Renacimiento se deleitó en representar la imagen de la androginia. Michael Maier lo hizo a manera de una boda entre hermanos: “La raza humana no llenaría el mundo / si la primera hermana no se hubiera esposado con su hermano. / Ve, pues, y une a esos primogénitos de los dos padres / para que en el lecho sean macho y hembra” (91). De hecho, Juan Rulfo (1917-1986) en *Pedro Páramo* y Carlos Fuentes (1928-2012) en “Un alma pura”, traducen la androginia a modo de pareja de hermanos incestuosos.

La otra imagen pintada en *La cocina aromática...* que podemos asociar con *La corneta acústica* es la de la gansa. Carrington y otras artistas fueron lectoras entusiastas de *La diosa blanca* (1948) del inglés Robert Graves (1895-1985). En ese libro, el novelista analiza con asombrosa erudición un poema de la tradición gaélica medieval, el “Romance de Taliesin”; mediante múltiples asociaciones antropológicas, históricas y lingüísticas (a veces difíciles de seguir), Graves descubre los orígenes del culto a las deidades femeninas en las islas británicas, en especial a la Diosa Blanca, quien ha recibido distintos nombres a lo largo del tiempo hasta que finalmente fue sustituida por las divinidades masculinas de las religiones abrahámicas. Según Susan L. Aberth, Carrington vinculó su ascendencia familiar con los argumentos de Graves: su rama materna, los Moorhead, era de origen irlandés, lazo reforzado mediante las leyendas que la madre le contaba a Leonora cuando ésta era niña. Y justo en las postrimerías de la novela hace su aparición, a manera de un simple cartero, el mismo Taliesin en persona, quien termina acompañando al grupo

de ancianas en su aventura final. Este guiño onomástico de la narradora nos envía (como al cartero de la obra) a buscar los cultos a la Diosa Blanca estudiados por Graves, a esa Isis o Hécate o Cibeles o un largo etcétera de sobrenombres que también convocó la admiración de personajes tan distantes en el tiempo o en el espacio como Apuleyo (ca. 123-ca. 180), Athanasius Kircher (ca. 1601-1680), Sor Juana (1648-1695) en el *Neptuno alegórico*, o John Keats (1795-1821) en su *Endymion*. Y, naturalmente, también existen referencia en la obra de la propia artista inglesa, como el cuadro *La gigante*, de 1946, evidente recreación de la Isis dibujada en el *Edipo egipciaco* de Kircher.

Más arriba convocamos el término “aventura” para comentar el argumento de *La corneta acústica*. Para Gloria Ferman Orestein (citada por García Ochoa) la novela es una versión femenina de la leyenda del Grial. El texto inaugural de esta larga saga es *El cuento del Grial* de Chrétien de Troyes, escrito hacia el año 1180. En él se describe parte de la vida de Perceval, muchacho tosco e ignorante que un día decide abandonar a su madre viuda y convertirse en caballero al servicio del rey Arturo. La historia, inconclusa, nos relata el crecimiento moral de Perceval, cuyo punto de inflexión es su presencia en el castillo del Rey Pescador con el fin de atestiguar la ceremonia de presentación del grial y la lanza de Longinos. No se dice mucho más sobre estos objetos sagrados y, de hecho, no sabemos qué pasó con Perceval al final de sus días pues el relato se corta más allá de su reconciliación con el culto cristiano. De cualquier modo, la obra de Chrétien comparte con la de Carrington el sentido del humor (la autora inglesa no deja de emplear la ironía para burlarse del poder masculino e, incluso, de la misma protagonista) y el sentido profundo de crecimiento interior de sus respectivos protagonistas. Sin embargo, como bien señala Victoria Cirlot, especialista en la leyenda del Grial, el texto de este ciclo más cercano al surrealismo y su espíritu visionario es *La búsqueda del santo Grial* (1225-1230), el cual parte de un conjunto más amplio de relatos conocido como *Vulgata*. Si para Cirlot existe un vínculo entre la mística medieval y la “visión in-

terior” de los surrealistas, entonces *La búsqueda del santo Grial* con sus apariciones divinas a Galahad y los demás caballeros de la Mesa Redonda bien pudo ser reescrita en clave ocultista y feminista por Leonora Carrington en su texto. De hecho, la autora nos regala otro guiño onomástico: Galahad es el nombre del hijo de la anciana protagonista.

Si Perceval se transforma en caballero, si Galahad logra alcanzar su perfeccionamiento espiritual, si el Parzival de Wolfram von Eschenbach (ca. 1170-ca. 1220) y sus reencarnaciones promovidas por Wagner (1813-1883) o Terry Gilliam (*The Fisher King*) van tras el encuentro de la compasión, la protagonista de *La corneta acústica* sale con sus compañeros en busca del Grial con la finalidad de arrebatárselo al poder masculino, entregárselo a la diosa Hécate Zam Pollum y salvar así al planeta Tierra de una nueva glaciación. Y aquí nos topamos con el vínculo establecido por la ecocrítica entre reivindicación feminista y protección del medio ambiente, como expliqué al principio de estas notas. Pero incluso aquí Carrington vuelve a la imagen del andrógino. El culto a la diosa no implica la exclusión del universo masculino. Ya mencionamos la aparición de Taliesin. En la novela también destaca Marlborough, amigo de Marion y cuya hermana es mitad loba y mitad humana. Si la monja alquimista y su obispo conjugan lo místico con lo sexual, Marion y Marlborough se relacionan mediante el poder transformador de la imaginación (el transporte del amigo es un *collage* de elementos maravillosos) y mediante la sincera amistad sin atracción erótica. Y, de nuevo, la hermana mencionada encarnaría también la cercanía de los seres humanos con el reino animal.

La relación de Carrington con plantas y animales sin fines utilitarios (o sea, a contracorriente de como el sistema económico capitalista nos ha enseñado a actuar) es evidente en su obra pictórica y narrativa. Para sólo comentar sus cuentos, “La debutante”, “La señora oval” y otros más le dan voz a árboles y cuadrúpedos, los cuales interactúan de igual a igual con las protagonistas. Incluso la crueldad no se halla exenta de esas criaturas, de esta ma-

nera, se evita humanizar por completo a una hiena o a un árbol... o, mejor dicho, así Carrington descubre el lazo del habla (civilización) y de la crueldad (barbarie) entre nosotros y los demás seres de la creación. La ecocrítica ha llamado a esta estrategia literaria “ecotextos”. No en balde, en su célebre *Autorretrato* de 1938, Leonora se vincula tanto con una hiena (personaje de “La debutante”) como con un caballo de madera y otro en libertad (personajes de “La dama oval”), enlaces tendidos desde la figura de Carrington con pantalones de montar, el cabello suelto y un signo mágico hecho con la mano derecha. Incluso, Lourdes Andrade acertadamente interpreta la identificación de la Carrington narradora con los animales como un gesto chamánico, como totemismo, como ritual sacrificial. Ocultismo, libertad femenina, naturaleza: motivos en común con *La corneta acústica*. Más aún: el súbito cambio de los polos hacia el Ecuador lo predice Marion en una ensoñación al principio de la novela cuando lee “La reina de las nieves” de Hans Christian Andersen (1805-1875). Según Aberth, la gansa del cuadro *La cocina aromática de la abuela Moorhead* también remite a los cuentos de hadas y a los relatos orales que tanto gustaban a la artista.

El camino iniciático de *La corneta acústica*, en los términos ya apuntados, tiene su claro antecedente en *Down Below*, el relato del internamiento de la autora en el hospital psiquiátrico de Santander. Publicado en 1944, en francés, Leonora nos cuenta los terrores del Cardiozol, medicamento que en su época se recomendaba para el tratamiento de la esquizofrenia pues se creía que inducir crisis epilépticas podía traer alivio y, eventualmente, la cura de los episodios esquizoides. Allí la autora se esfuerza en relatar su suplicio como una vía de crecimiento en dos sentidos: por un lado, para dejar de una vez por todas la tutela asfixiante de su millonario padre y de su más reciente reencarnación, Max Ernst. Por otra, reforzar sus vínculos sensoriales y espirituales con el resto de la creación, en especial con los animales. Y la vía para lograrlo es tanto pasiva (el encerramiento forzado, la aplicación del medicamento mencionado) como activa, vía la magia

natural y la alquimia. Ya en su vejez, Marion vuelve a recorrer o, mejor dicho, perfecciona la ruta de *Down Below* pero sumando un elemento ya apuntado aquí: el humor. Como afirma Lourdes Andrade respecto a los cuentos de Carrington, la risa resulta una llave liberadora y de poder mágico para acercarse al mundo de lo sagrado, y podemos añadir que de forma irreverente, ante la solemnidad y destructividad de los valores masculinos y sus religiones monoteístas y represoras.

El constante amor de la pintora por los animales, sus amplios conocimientos de varias tradiciones esotéricas y su búsqueda de empoderamiento del género femenino son un saludable contraste frente a producciones culturales en México que, como ya señalé, se encargaron de reforzar roles tradicionales de género como parte de un proyecto de construcción de identidad nacional caído en crisis en la década de 1980, según Palou. En 1972, Carrington diseñó un cartel para el grupo feminista Mujeres Conciencia, donde, como explica Aberth, la Eva tradicional recibe de vuelta la manzana del Paraíso Perdido de manos de otra Eva que contempla el ascenso de la serpiente Kundalini por el camino de los chakras hasta su final esplendor alado.



Leonora Carrington, *Mujeres Conciencia* (1972)
Colección privada. Tomada de Aberth (38).

Y es que, como explica Aberth, Carrington empezó a interesarse de manera más activa tanto en el feminismo como en la lectura jungiana del esoterismo a fines de la década de 1960 y durante toda la siguiente (si bien es cierto que posiblemente escribió la novela en los cincuenta, el dato sigue siendo polémico). Dice Aberth: “Ahora existía una activa voz política para todo aquello que Carrington había expresado filosófica y visualmente” (38).

Hay otro detalle de *La cocina aromática de la abuela Moorhead* que llama la atención: la cocina tiene rasgos mexicanos, como los braseros, el metate y el comal. Los biógrafos de la artista han llamado la atención sobre la personal fascinación de la artista por la medicina tradicional de este país, por su constante presencia en la vida cotidiana. Sin embargo, son pocos los lienzos donde aparecen motivos nacionales (salvo el mural hecho por encargo para el Museo Nacional de Antropología, *El mundo mágico de los mayas*). Como ella explica, “Las tradiciones mexicanas de magia y brujería son fascinantes, pero no son iguales que las mías, ¿entiende? Creo que cada país tiene una tradición mágica, pero nuestra actitud ante lo desconocido es propia de nuestra ascendencia” (Aberth 122). Y algo análogo sucede en *La corneta acústica*. La Ciudad de México aparece como tenue marco de la narración. Salvo la alusión a una sirvienta indígena y a un maguey, México aparece más bien en la añoranza de la protagonista por el clima más frío del norte. En realidad, Carrington describe un ambiente cosmopolita, parecido al que la recibió en 1943 en las reuniones celebradas en la casa de Remedios Varo (1908-1963) y Benjamin Péret (1899-1959), con Gunther Gerzso (1915-2000), Wolfgang Paalen (1905-1959) y otros artistas exiliados como su futuro esposo, el fotógrafo Chiki Weisz (1911-2007). La novela también hace referencias autobiográficas; por ejemplo, la Marion joven viaja por Europa con su madre y en algún momento decide irse a París a estudiar la pintura surrealista, o el origen húngaro de su amigo Marlborough, mezcla entre Weisz y su promotor Edward James (1907-1984).

En su novela biográfica *Leonora*, Elena Poniatowska no deja de advertir las dificultades de asimilación que sufren nuestra artista y sus amigos. De acuerdo con el relato, Carrington saltó del exilio en Portugal al cosmopolitismo de Nueva York y después a la extrañeza provocada por México. Los obstáculos para encontrar un ambiente más familiar los supera gracias a la amistad con Remedios Varo y a su relación con el nuevo núcleo de creadores europeos que reside en la capital del país latinoamericano. Curiosamente para nosotros, Poniatowska narra el fallido retiro espiritual de Leonora dirigido por el inglés Rodney Collin Smith. Discípulo de Ouspensky, Collin Smith establece una casa de recogimiento cerca de la fábrica de papel de Peña Pobre, al sur de la ciudad, como en *La corneta acústica*. Además, esa vivencia y la novela coinciden en varios puntos: la actitud desafiante de la internada frente a la autoridad de la pareja Collin Smith, las burlas hacia sus compañeras (mayores de 50) de ejercicios “sagrados”, la inconformidad ante la escasez de alimentos y el aislamiento en el que dormía cada una de las participantes en el retiro.

La corneta acústica, entonces, es una muestra de una de las actitudes de los viajeros enumeradas por Tzvetan Todorov, el exiliado, quien según el teórico

Se instala en un país que no es el suyo; pero [...] evita la asimilación. No obstante, a diferencia del exota, no busca la renovación de su experiencia, el exacerbamiento de lo extraño [...] Es aquel que interpreta su vida en el extranjero como una experiencia de no pertenencia a su medio, la cual ama por esta misma razón (392).

Las aventuras esotéricas de *La corneta acústica* son de carácter alquímico, provienen de la tradición europea medieval y renacentista, y según la propia trama, poseen implicaciones universales como la nueva glaciación y el rescate de la diosa madre mediante la devolución a ella del Grial y la apelación a la ayuda de la Diosa de las Abejas (otra representación de la Diosa Blanca, según Graves). Una visión muy distinta de México en

comparación con la de Valdimir Mayakovski (1893-1930), Aldous Huxley (1894-1963), Jack Kerouac (1922-1969) o Malcolm Lowry (1909-1957). Incluso divergente a la de André Breton en su *Recuerdo de México* de 1938 y su exaltación estética del México cardenista (y a otro cuento de la propia Leonora, “De cómo fundé una industria o el sarcófago de hule”). Muchos de estos ejemplos subrayan las diferencias entre sus culturas de origen y la nuestra con el fin de reflejar sus propias inquietudes existenciales y creativas en ese “otro” tan distinto. Y, atendiendo la sugerencia del investigador Gustavo Jiménez, podríamos ver en la narración de Carrington un deliberado trasunto simbólico de la incómoda situación del exilio en un país tan extraño para ella que se diluye en la aventura iniciática contada. Situación narrada con suficientes matices y pormenores en la novela de Poniatowska dedicada a Leonora.

Sea durante su probable concepción en 1950, sea en la década de su publicación, *La corneta acústica*, dentro de los contextos de escritura y recepción mexicanos, representa un desafío, me atrevo a decir, a un Estado patriarcal y a una tradición literaria que reduce a la mujer a calidad de musa. La anciana protagonista de esta novela corta trae un mensaje esperanzador para una humanidad dispuesta a recuperar su herencia espiritual femenina, a contracorriente de un poder patriarcal representado en la novela por la Iglesia católica y el director de la casa de retiro. Hoy podríamos añadir también a Donald Trump, su misoginia, su desprecio por el medio ambiente, su pragmatismo capitalista, su vínculo con el mundo social y natural basado en el dominio. De manera más irónica, compleja y rica en su descripción de las debilidades humanas que *best sellers* como *Holy Blood, Holy Grail* y *El código Da Vinci*, Carrington desea redimir los poderes de María Magdalena para el mundo contemporáneo, como lo expresa mediante la vieja de su cuadro de 1986, llamado acertadamente *Las magdalenas*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABERTH, SUSAN L, *Surrealismo, alquimia y arte*, México, CONACULTA/Turner, 2005.
- ANDRADE, LOURDES, *Leyendas de la Novia del Viento. Leonora Carrington escritora*. México, Artes de México, 2001.
- Los arcanos mayores del tarot*, Hans Urs von Balthasar, intr., Barcelona, Herder, 1987.
- BRETON, ANDRÉ, *Pleamargen, Poesía 1940-1948*, Xoán Abeleira, ed., bilingüe. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.
- _____, *La búsqueda del santo Grial*, Carlos Álvar, introd., trad., y notas, Madrid, Alianza, 1997.
- CARRINGTON, LEONORA, *The Hearing Trumpet*, Nueva York, Pocket Book, 1977.
- _____, *The Complete Stories of Leonora Carrington*, San Luis Missouri, Dorothy Project, 2017.
- _____, *Down Below*, Marina Warner, introd., Nueva York, New York Review Books, 2017.
- CHAVES, JOSÉ RICARDO, “El ocultismo y su expresión romántica”, *Acta Poetica* 29.2 (2008), pp. 101-114.
- CHOUCHA, NADIA, *Surrealism and the Occult*, Rochester, Vermont, Destiny Books, 1992.
- CIRLOT, VICTORIA, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Madrid, Siruela, 2010.
- GARCÍA OCHOA, GABRIEL, “*The Hearing Trumpet*. Leonora Carrington’s Feminist Magical Realism”, Web, 1 nov 2017. <http://artsonline.monash.edu.au/wp-content/artsfiles/colloquy/colloquy_issue_20_december_2010/ochoa.pdf>.
- GRAVES, ROBERT, *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2013.
- HADATTY, YANNA, *Prensa y literatura para la revolución. La novela semanal de El Universal Ilustrado*, México, UNAM/*El Universal*, 2017.
- JUNG, CARL GUSTAV, *Mysterium coniunctionis*, Madrid, Trotta, 2002.

- MACHILLOT, DIDIER, *Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos*, México, Ariel, 2013.
- MAIER, MICHAEL, *La fuga de Atalanta*, Girona, Atalanta, 2016.
- MONSIVÁIS, CARLOS, “No sin nosotros”. *Los días del terremoto 1985-2005*, México, ERA, 2005.
- PALAU, PEDRO ÁNGEL, *El fracaso del mestizo*, México, Ariel, 2014.
- PONIATOWSKA, ELENA, *Leonora*. México, Seix Barral, 2011.
- REY TORRIJOS, ESTHER, “¿Por qué ellas, por qué ahora? La mujer y el medio natural: orígenes y evolución del ecofeminismo”, Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal, ed., *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid/Fránfort, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 135-166.
- TODOROV, TZVETAN, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 1991.
- TROYES, CHRÉTIEN DE, *El cuento del Grial*, Carlos Álvar, introd., trad., y notas, Madrid, Alianza, 1999.
- TRUMP, DONALD, “Trump Speech on the Paris Climate Agreement”, *The Guardian*. Web, 2 jun 2017. <<https://www.theguardian.com/us-news/2017/jun/02/full-text-of-trumps-speech-draconian-paris-accord-dumped>>.

ÍNDICE ONOMÁSTICO¹

- A la intemperie. Exilio y cultura en España* (Jordi Gracia), 268
“A pesar del oscuro silencio” (Jorge Volpi), 11
A. B. C. de Sevilla (periódico de Sevilla, España), 249
Abeleira, Xoán, 313, 314
Aberth, Susan L., 312, 321, 324, 325, 326
The Adventures of Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle), 184
L’Affaire Lerouge (Émile Gaboriau), 184
Agatha Christie, 190n
L’Âge d’or (Luis Buñuel), 267
Aguilar Camín, Héctor, 162
Aguilar Mora, Jorge, 227n, 228, 237
Ahora (revista), 257
Alas, Leopoldo (Clarín), 260, 269
Alberca, Manuel, 145, 150, 151
Alemán Valdés, Miguel, 311
El alienista (Caleb Carr), 40
All The Year Round (revista), 184
“Un alma pura” (Carlos Fuentes), 321

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.

Almela, Juan, 273
 Andersen, Hans Christian, 324
 Andrade, Lourdes, 324, 325
El ángel exterminador (Luis Buñuel), 261, 267
 Ángeles, Felipe, 158
 Apuleyo, 322
Arcano 17 (André Breton), 314, 315, 316
Los arcanos mayores del tarot (Anónimo), 317
 Arreola, Juan José, 54, 56
 Asturias, Miguel Ángel, 203
 Aub, Max, 9, 17, 243n, 244, 246, 249, 250, 251, 253, 254, 259, 265, 267, 269
Aura (Carlos Fuentes), 32, 40
Autorretrato (Leonora Carrington), 324
 Avalle-Arce, Juan Bautista, 68n
 Avechuco, Daniel, 158, 161, 162
 “Aventura y Revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos” (Rosa García Gutiérrez), 13
 Azuela, Mariano, 12, 13, 43, 44, 158, 159, 160, 160n, 161, 161n, 162, 227, 228, 228n, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237
El bachiller (Amado Nervo), 47
El báculo y el paraguas (Paulino Masip), 259
 Bajtín, Mijaíl, 68n
La balada del café triste (Carson McCullers), 32
Balas de plata (Élmer Mendoza), 96n
 Balibrea, Mari Paz, 267, 269
 Balmes, Jaime, 48
 Balzac, Honoré de, 37
 Barrera, Jazmina, 228, 232
 Barrès, Maurice, 160n
 Barthes, Roland, 69
Bartleby, el escribiente (Herman Melville), 40
 Bartra, Roger, 14, 18
Las batallas en el desierto (José Emilio Pacheco), 32

Baudelaire, Charles, 57, 166, 186
Bécquer, Gustavo Adolfo, 47
Becú, Carlos Alfredo, 57
Beebe, Maurice, 176, 177
Belloni, Benedetta, 170n
Beltrán, Rosa, 10, 35
Benjamin, Walter, 185, 186
Bergson, Henri, 82n
Bermúdez, María Elvira, 186, 187
Bernal, Rafael, 186
Besar al detective (Élmer Mendoza), 96n
Bhagavad Gita, 49
Biblia, 49
Bindhoff, Elisa, 314
Blanco nocturno (Ricardo Piglia), 194
Bolaño, Roberto, 16, 68
Borges, Jorge Luis, 7, 14, 37, 56, 68, 203, 209
Boullosa, Carmen, 10
Breton, André, 313, 314, 315, 316, 317, 320, 328
“Brevedad” (Amado Nervo), 11, 12
Buñuel, Luis, 17, 261, 269, 273, 274, 288, 312
La búsqueda del santo Grial (Anónimo), 322, 323
Caballé, Anna, 172, 258n
Los cachorros (Mario Vargas Llosa), 40
El camino de Santiago (Patricia Laurent Kullick), 138
Campo, Ángel de (Micrós), 229
Campobello, Nellie (seudónimo de María Francisca Moya Luna),
15, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 179, 180
Camus, Albert, 14, 25, 28
Cantar de los cantares, 49
Carballo, Emmanuel, 205, 205n, 206, 206n, 207, 209, 211, 213
Cárdenas del Río, Lázaro, 273
Carmagnani, Marcello, 97n
Carpentier, Alejo, 203

Carrington, Leonora, 17, 312, 313, 314, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328

Carrol, Lewis, 317

Cartas a un español emigrado (Paulino Masip), 257, 258, 265

Cartucho, relatos de la lucha en el Norte de México (Nellie Campobello), 160, 163, 164, 166, 180

Carver, Raymond, 37

Casa de Horror y de magia (Emiliano González), 53

The Case-Book of Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle), 184

Castellanos, Rosario, 216

Castro Leal, Antonio, 162

Castro, Eugenio de, 57

“*Causas célebres. Orígenes de la narrativa criminal en México*” (Enrique Flores), 186n

Cernuda, Luis, 269

Cervantes, Miguel de, 37, 38, 68

Chandler, Raymond, 94

Chaves, José Ricardo, 315n

Chéjov, Antón, 37, 44

Chesterton, Gilbert Keith, 190n

Chimal, Alberto, 10

Choucha, Nadia, 313, 314

A Christmas Carol (Charles Dickens), 97

Chumacero, Alí, 56

Cirlot, Victoria, 322

Clarín (seudónimo de Leopoldo Alas), 260, 269

Clavel, Ana, 10

Cluff, Russell M., 207, 208

Cóbraselo caro (Élmer Mendoza), 89, 96, 97n, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106

La cocina aromática de la abuela Moorhead (Leonora Carrington), 320, 321, 324, 326

El código Da Vinci (Dan Brown), 328

Colina, José de la, 273, 274, 276, 286, 287, 288, 292

Collin Smith, Rodney, 327
 Collins, William Wilkie, 184
 Colonna, Vincent, 55n
 Colquhoun, Ithell, 313
 “Cómo empecé a escribir” (Bárbara Jacobs), 170n, 175n
 Conde Ortega, José Francisco, 281, 282
Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 258
Los contemporáneos ayer (Guillermo Sheridan), 230n
Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura, 159, 228, 233
 “Continuidad de los parques” (Julio Cortázar), 40
 Contreras, Isaura, 178
 Cornejo Polar, Antonio, 217
La corneta acústica (Leonora Carrington), 17, 310, 313, 314, 316,
 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328
 Cortázar, Julio, 14, 37, 279
El crimen de la obsidiana (Enrique F. Gual), 187
 “Los crímenes de la calle Morgue” (Edgar Allan Poe), 184
Crónica de una muerte anunciada (Gabriel García Márquez), 40
 Crosthwaite, Luis Humberto, 19
 Cruz, sor Juana Inés de la, 322
 “Cuentas claras” (Antonio Helú), 187
El Cuento (revista), 67
El cuento del Grial (Chrétien de Troyes), 322
El cuerpo en que nació (Guadalupe Nettel), 15, 137, 145, 146, 148,
 150, 153
 Cuesta, Jorge, 160n
 Cuesta, José Manuel, 163n
La culebra tapó el río (María Lombardo de Caso), 13, 204, 215,
 216, 217, 220, 222
Culturas líquidas en la tierra baldía (Roger Bartra), 14
Daisy Millers (Henry James), 32
Dama de corazones (Xavier Villaurrutia), 13, 233
 “La dama oval” (Leonora Carrington), 324
De autos (Victoriano Salado Álvarez), 186

“De cómo fundé una industria o el sarcófago de hule” (Leonora Carrington), 328
 “La debutante” (Leonora Carrington), 323, 324
 Deniz, Gerardo, 273, 277, 288, 289, 291, 292, 295, 305
La deshumanización del arte (José Ortega y Gasset), 159
El desquite (Mariano Azuela), 235
El diario de Hamlet García (Paulino Masip), 259, 260, 266
Días de guardar (Carlos Monsiváis), 310
Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie (Jorge Volpi), 11
 “Días de ira” (Jorge Volpi), 11
 Díaz Arciniega, Víctor, 227n, 230n
 Dickens, Charles, 97, 184
Diferentes razones tiene la muerte (María Elvira Bermúdez), 187
Diorama de la Cultura (suplemento de *Excélsior*), 61
La diosa blanca (Robert Graves), 321
El discípulo: una novela de horror sobrenatural (Emiliano González), 15, 53, 54, 57, 63, 65
Doble filo, (Mónica Lavín), 10, 35, 73, 73n, 74
 Domínguez Michael, Christopher, 273
 Dostoievski, Fiódor, 14, 37, 44
 Dotras, Ana María, 68n
 Doubrovsky, Serge, 55n, 68
Down Below (Leonora Carrington), 324, 325
 Ducasse, Isidore Lucien (conde de Lautréamont), 317
 Duce García, Jesús, 68n
 Duchamp, Marcel, 313
La dueña del Hotel Poe (Bárbara Jacobs), 174
Dúo (Paulino Masip), 259
 Dzhugashvili, Iósif Vissariónovich (Stalin), 255
 D’Eaubonne, Françoise, 310
 Eclesiástico, 49
 Eco, Umberto, 35, 68
Edificio (Ana García Bergua), 27, 28
Edipo egipciaco (Athanasius Kircher), 35

Efectos secundarios (Rosa Beltrán), 10
Ellery Queen's Mystery Magazine (revista), 197
Elogio de la calle (Vicente Quirarte), 234
 “Elogio de la media distancia” (Jorge Volpi), 11
En el seno de la esperanza (Ramón Rubín), 206n
Endymion (John Keats), 322
 Enríquez, Álvaro, 10
 Enríquez Hernández, Gabriel M., 15
Ensayo de un crimen (Rodolfo Usigli), 10
Ensayos (Emiliano González), 53
 Ernst, Max, 313, 317, 324
 Eschenbach, Wolfram von, 323
España Obrera y Campesina (periódico de España), 249, 253
Esta noche... vienen rojos y azules (Pedro F. Miret), 273, 277, 278, 279
Estampa (revista), 257
 Eudave, Cecilia, 15
 “Examen de la obra de Herbert Quain” (Jorge Luis Borges), 209
Excelsior (periódico de la Ciudad de México), 61
El extranjero (Albert Camus), 25
El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde (Robert Louis Stevenson), 40
 Faber, Sebastiaan, 17
 Fadanelli, Guillermo, 10
 Faulkner, William, 214
 Félix Berumen, Humberto, 91, 92
Le Féminisme ou la mort (Françoise d'Eaubonne), 310
 Ferman Orestein, Gloria, 322
 Fernández, Ramón, 41
El festín de los cuervos: la saga fronteriza de Miguel Ángel Morgado, cinco novelas cortas (Gabriel Trujillo Muñoz), 92n
 Ficino, Marsilio, 315n
 “Filosofía de la composición” (Edgar Allan Poe), 12
 Fine, Ruth, 68n

Fini, Leonor, 313
The Fisher King (Terry Gilliam), 323
Flaubert, Gustave, 13, 27, 44, 49
Flores Magón, Ricardo, 158
Flores, Enrique, 186n
La frontera (Paulino Masip), 259
La fuga de Atalanta (Michael Maier), 318
Fustel de Coulanges, Numa Denis, 49
Gaard, Greta, 310
Gaboriau, Émile, 184, 185
“El gafe, o la necesidad de un responsable” (Paulino Masip), 261,
262, 266, 267
Gallo, Rubén, 233
Gamboa, Federico, 228, 229, 237
García Bergua, Ana, 10, 73, 73n, 74, 75, 76, 79, 83, 85, 87
García Díaz, Teresa, 10
García Gual, Carlos, 62
García Gutiérrez, Rosa, 13
García Márquez, Gabriel, 16, 214
García Ochoa, Gabriel, 314, 320, 322
García-Gutiérrez, Georgina, 223
Gardea, Jesús, 19, 212
Garza, María Luisa de la, 91n
Gautier, Théophile, 68
Genette, Gérard, 294n
Germinie Lacerteux (Edmond Louis Antoine y Jules Alfred de
Goncourt), 229
Gerzso, Gunther, 326
Gide, André, 42, 43, 160n
La gigante (Leonora Carrington), 322
La Giganta (Patricia Laurent Kullick), 15, 137, 138, 141, 144,
152, 153
Gilliam, Terry, 323
Golding, William, 261

Gómez de la Serna, Ramón, 287
 Goncourt, Edmond Louis Antoine de, 229
 Goncourt, Jules Alfred de, 229
 González de Garay, María Teresa, 258n, 259, 261
 González Suárez, Mario, 273, 288
 González, Emiliano, 15, 53, 55, 58, 59, 59n, 61, 63, 64, 69
 Gorostiza, José, 101
 Gracia, Jordi, 268
 Gramsci, Antonio, 309
El gran pretender (Luis Humberto Crosthwaite), 19
 Graves, Robert, 321, 322, 327
 Grimson, Alejandro, 104
 Gual, Enrique F., 187
Guerra y paz (León Tolstoi), 40
 Guillén, Claudio, 68n, 75n
 Guzmán, Enrique, 178
 Guzmán, Martín Luis, 160, 161
 “Hacia una poética sobre la novela breve” (Cecilia Eudave), 56n
 Hadatty Mora, Yanna, 228n, 230n, 234, 311
Hamlet (William Shakespeare), 56
 Hammett, Dashiell, 94
 Handberg, Georg Phillipp Friedrich von (Novalis), 166
 Harcourt, Wendy, 310
 Helguera, Luis Ignacio, 273
 Helú, Antonio, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 193, 194, 196, 198,
 200
 Hemingway, Ernest, 37
El Heraldo de la Rioja (periódico de La Rioja, España), 257
El Heraldo Riojano (periódico de La Rioja, España), 257
 Hernández Acosta, Miguel Ángel, 291, 292, 295, 305
 Hernández, Felisberto, 287
 Hernández, Jorge F., 55
 Herrera, Yuri, 18, 109, 110, 110n, 111, 111n, 113, 121, 125, 127,
 128, 135, 136,

“Híbridez genérica en *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs”
 (Gabriel M. Enríquez Hernández), 157n
 El hijo del desaliento (Juan Rulfo), 60
 Hipona, san Agustín de, 85
His Last Bow (Arthur Conan Doyle), 184
Historias de mala muerte (Max Aub), 9, 243, 243n, 244
Las hojas muertas (Bárbara Jacobs), 15, 169, 170, 171, 172, 173,
 176, 178
Holy Blood, Holy Grail (Michael Baigent, Richard Leigh y Henry
 Lincoln), 328
 “El hombre que perdió los bolsillos” (Paulino Masip), 261
 “El hombre” (Juan Rulfo), 223
La huella del crimen (Raúl Waleis), 186
El huésped (Guadalupe Nettel), 150
 Huxley, Aldous, 43, 328
I Speak of the City (Mauricio Tenorio-Trillo), 234
Ideas sobre la novela (José Ortega y Gasset), 159
Imposibilidad de los cuervos (Ignacio Padilla), 11
El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (Miguel de
 Cervantes), 68
Insomnes en Tahití (Pedro F. Miret), 273
 “Invierno de 1893” (Pedro F. Miret), 290, 292, 295, 299, 300, 301
 Jacobs, Bárbara, 15, 169, 170, 170n, 171, 172, 172n, 173, 174,
 175, 177, 179, 180
 Jacobs, Emile, 169, 170, 171, 172, 174, 178, 179
 James, Edward, 326
 James, Henry, 32
 Jiménez Aguirre, Gustavo, 328
 Jiménez Rueda, Julio, 159n, 228
La Jornada (periódico de la Ciudad de México), 142
El joven (Salvador Novo), 232, 233, 234, 295
 Joyce, James, 14, 43
 “El juego del apocalipsis” (Jorge Volpi), 11
Juego limpio (Bárbara Jacobs), 174, 175
 Jung, Carl Gustav, 314, 319

Kafka, Franz, 14, 25, 56, 68, 277, 287
 Katz, Friedrich, 162
 Keaton, Buster, 275
 Keats, John, 322
 Kerouac, Jack, 328
 Kircher, Athanasius, 322
El laberinto de la soledad (Octavio Paz), 100, 311
 Lacretelle, Jacques de, 41, 43
 “El ladrón”, (Paulino Masip), 261
 “Laguna Salada” (Gabriel Trujillo Muñoz), 92n
 Lam, Wifredo, 317
Lampa vida (Daniel Sada), 19
 Lanternari, Vittorio, 215
 Lara Astorga, Eliff, 18
 Largo Recorrido (colección), 110n
 Latour, Bruno, 230
 Laurent Kullick, Patricia, 15, 137, 138, 139, 140, 142, 144, 144n,
 152, 153, 154
 Lautréamont, conde de (seudónimo de Isidore Lucien Ducasse),
 317
 Lavín, Mónica, 10, 73, 73n, 74, 75, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 87
 Leal, Luis, 207, 208, 209, 231
 Lecturas Mexicanas (colección), 191n
 Leibowitz, Judith, 110, 120, 127
 Lejeune, Philippe, 149
 Lemus, Rafael, 105n
 León, Fernando de, 15, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 66, 69
Leonora (Elena Poniatowska), 327
Letras Libres (revista), 105n
 “Librada” (Max Aub), 243, 244, 245, 250, 252, 253, 255, 267
El libro rojo (Vicente Riva Palacio y Manuel Payno), 186, 186n
 Lienhard, Martin, 217
*Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio
 republicano español* (Mari Paz Balibrea), 267

“Literatura de revolución y literatura revolucionaria” (Gabriel M. Enríquez Hernández), 157n

Llarena, Alicia, 176

Lombardo de Caso, María, 13, 204, 215, 216, 217, 219, 220, 222, 223

López Navia, Santiago, 68n

Los de abajo (Mariano Azuela), 13, 43, 44, 159, 162, 227, 228, 229, 230, 231

Loverboy (Gabriel Trujillo Muñoz), 92n, 93

Lowry, Malcom, 328

La luciérnaga (Mariano Azuela), 227, 228n, 235

Lugones, Leopoldo, 57

Lukács, Georg, 236

Lumière, Auguste, 166

Lumière, Louis, 166

Machillot, Didier, 311

Las magdalenas (Leonora Carrington), 328

Maier, Michael, 318, 319, 321

Maíllo Salgado, Felipe, 127n

Maiques, Carlos, 193

El mal de la taiga (Cristina Rivera Garza), 19, 184, 188, 188n, 189, 190, 192, 193n, 194, 197, 198, 199, 200

La Malhora (Mariano Azuela), 12, 13, 43, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235

Mann, Thomas, 37

Las manos de mamá (Nellie Campobello), 15, 163, 164, 166, 168, 180

Manuscrito encontrado en Zaragoza (Jan Potocki), 68

Maples Arce, Manuel, 158, 159n

Márquez Villanueva, Francisco, 176

Martín Morán, José Manuel, 68n

Martínez de la Vega, José, 186

Martínez Gutiérrez, Juan Tomás, 11, 18

Martínez, Eliud, 229, 231

Martínez, Jan, 174
La más faulera (Mónica Lavín), 34
 Masip, Paulino, 17, 257, 258, 258n, 259, 259n, 260, 261, 262,
 263, 265, 266, 267, 269, 270
 Masson, André, 313, 317
El matrimonio de los peces rojos (Guadalupe Nettel), 150
 Matthews, Irene, 167n
 Maupassant, Guy de, 49
 Mayakovski, Vladimir, 328
 McCullers, Carson, 32, 33
 Melo, Juan Vicente, 305
The Memoirs of Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle), 184
 Mendoza, Élmer, 35, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 96n, 97, 99, 103, 107
 Mercier, Louis-Sébastien, 163
 “La metaficción como ruptura del pacto ficcional” (Carlos Lens
 San Martín), 62n
La metáfora viva (Paul Ricoeur), 126n
La metamorfosis (Franz Kafka), 25, 40
Mexicali City Blues (Gabriel Trujillo Muñoz), 92n
 Meyer, Doris, 167n
Mezquite Road (Gabriel Trujillo Muñoz), 19, 89, 92, 92n, 93, 95,
 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106
 Micrós (seudónimo de Ángel de Campo), 229
 “Miret Cuentista” (Federico Patán), 279
 Miret, Pedro F., 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282,
 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 295, 296, 297,
 300, 301, 303, 304, 305, 306
Mis libros (Nellie Campobello), 161, 168
El misterio de las cerillas (Ellery Queen), 196
 “El misterio de Marie Rogêt” (Edgar Allan Poe), 184
Mitos y leyendas de Mexicali (Gabriel Trujillo Muñoz), 93
 Molière, (seudónimo de Jean-Baptiste Poquelin), 38
 Moner, Michel, 68
 Monsiváis, Carlos, 309

Montaigne, Michel de, 77, 78, 80, 85n
Montand, Yves, 178
Monterde, Francisco, 159, 288
Monterroso, Augusto, 174, 175
The Moonstone (William Wilkie Collins), 184
Moreau, Gustave, 57
Morgenstern, Karl von, 176
Moya Luna, María Francisca, (Nellie Campobello), 160
La muerte de Iván Ilich (León Tolstoi), 40
Muerte en Venecia (Thomas Mann), 40
La muerte me da (Cristina Rivera Garza), 188, 188n
Los muertos (Jorge Carrión), 40
Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada (Claudio Guillén), 75n
El mundo mágico de los mayas (Leonora Carrington), 326
Muñoz Molina, Antonio, 259
Murphy, Patrick, 310
Mutis, Álvaro, 16
Mysterium coniunctionis (Carl Gustav Jung), 319
Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959) (Ignacio M. Sánchez Prado), 230n
Nadja (Leonora Carrington), 314
La Nave (revista), 232
Neptuno alegórico (sor Juana Inés de la Cruz), 322
Nervo, Amado, 12
Nettel, Guadalupe, 15, 137, 138, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154
Nichols, Sallie, 317
“*No sin nosotros*”. *Los días del terremoto* (Carlos Monsiváis), 309
El nombre de la rosa (Umberto Eco), 68
Nombre de perro (Élmer Mendoza), 96n
Noriega Hope, Carlos, 158

“Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México”
(Gustavo Jiménez Aguirre), 10

Nova Novarum (colección), 159

Novalis (seudónimo de Georg Phillipp Friedrich von Handenberg), 166

La novela corta: una biblioteca virtual (portal web), 7, 19, 20

La novela de la Revolución mexicana (Antonio Castro Leal), 162

La novela de una momia (Théophile Gautier), 68

La Novela Semanal (suplemento de *El Universal Ilustrado*), 159

Novelas ejemplares (Miguel de Cervantes), 38

Novelas en la Frontera (colección), 19

Novo, Salvador, 13, 232, 233, 295

Nunca hemos sido modernos (Bruno Latour), 230

La obediencia nocturna (Juan Vicente Melo), 305

La obligación de asesinar (Antonio Helú), 184, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 196, 197, 200

Obregón, Álvaro, 158

Ocampo, Melchor, 309

Ojeda, David, 35

Los olvidados (Luis Buñuel), 312

Ortega Hernández, Febronio, 158

Ortega y Gasset, José, 159

Ortiz de Montellano, Bernardo, 160

Ortiz, Orlando, 142

Oser Serón (Fernando de León), 15, 53, 54, 55, 56, 57, 66

La otra literatura mexicana (Vicente Francisco Torres), 206n

Ouspensky, Peter Demianovich, 327

Owen, Gilberto, 13, 160n

Paalen, Wolfgang, 326

Pace, Ricardo, 19

Padilla, Ignacio, 11

Pagés, Ana, 79,

El País (periódico de Madrid, España), 174

Palou, Pedro Ángel, 230n, 311, 325

Los papeles de Aspern (Henry James), 40
 Parr, James A., 68n
 Parra, Eduardo Antonio, 105n
 Parra, Max, 164
Passionate Pilgrim (William Shakespeare), 49
 Patán, Federico, 276, 278, 279, 280, 281
 Pavón, Alfredo, 17
 Payno, Manuel, 186, 186n
Le Pays (periódico de París, Francia), 184, 185
 Paz, Octavio, 100, 311, 314
 “Un pedazo de noche” (Juan Rulfo), 60
 “Pedro F. Miret, cuentista” (Javier Perucho), 283
Pedro F. Miret, un raro del medio siglo (Javier Perucho), 283
Pedro Páramo (Juan Rulfo), 40, 96, 103, 104, 106, 211, 321
 Peláez Vega, Francisco (Francisco Tario), 67
 Pellicer, Carlos, 159n
 Péret, Benjamin, 326
 Pérez Galdós, Benito, 260, 269
 Perucho, Javier, 283, 285, 286, 289, 289n, 291, 292, 295, 305
Pétalos (Guadalupe Nettel), 150
 Petterson, Aline, 10
 Piglia, Ricardo, 14, 16, 73, 74, 79, 87, 111, 115, 173, 194
 Pimentel, Luz Aurora, 16, 116, 116n, 139
 Pizarnik, Alejandra, 188
Planilandia. Una novela de muchas dimensiones (Edwin A. Abbott), 64n
 Poe, Edgar Allan, 12, 14, 31, 53, 57, 184
 Poniatowska, Elena, 327, 328
 Poquelin, Jean-Baptiste (Molière), 38
 “Por un diente” (Mónica Lavín), 34
 Potocki, Jan, 68
 Pozas, Ricardo, 216
 Pozuelo Yvancos, José María, 15, 55n
 Praz, Mario, 166n

Prévert, Jacques, 178
 Prieto, Guillermo, 231
 “El principio poético” (Edgar Allan Poe), 12
Prostíbulos (Pedro F. Miret), 273, 274, 276, 277, 279
 “Prostíbulos” (Pedro F. Miret), 281, 283
Protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx (Emmanuel Carballo), 205
 Proust, Marcel, 37, 44
La prueba del ácido (Élmer Mendoza), 96n
 “Puesta en escena” (Gabriel Trujillo Muñoz), 92n
 Pulido Herráez, Begoña, 161, 163
Púrpura (Ana García Bergua), 10, 28
 Queen, Ellery, 196
 Queipo de Llano, Gonzalo, 249
 Quirarte, Vicente, 176, 234
 Quiroz Ávila, Teresa, 231
 Rama, Ángel, 210, 214, 215, 217, 223
 Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, 92, 93
 “Ramón Rubín, 1912-2000. Historia de una polémica amistosa” (Emmanuel Carballo), 205n
 “Ramón Rubín (1912-2000)” (Vicente Francisco Torres), 206n
 Ramos, Luis Arturo, 9, 10, 17, 141, 168
 Ramos, Samuel, 311
 Ramos-Izquierdo, Eduardo, 10
Recuerdo de México (André Breton), 328
 “Recuerdos de un benevolante” (Pedro F. Miret), 290, 291, 297, 299
 “Reflexiones en torno a la novela” (Jaime Torres Bodet), 160n
 “Regimes of the Avant-Garde: Colonialists, Stridentists, Proletarians, Surrealists, Contemporáneos an Independent Rupture (1920-1950)” (Yanna Hadatty Mora), 230n
 “La reina de las nieves” (Hans Christian Andersen), 324
 “El remate” (Max Aub), 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 255, 259

El retrato de Dorian Gray (Oscar Wilde), 40
The Return of Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle), 184
Revista de Occidente, 159
Revista Mexicana de Literatura, 60
 Revueltas, José, 231, 305
 Rey Torrijos, Esther, 310
 Reyes, Alfonso, 56
 Ricoeur, Paul, 81, 82, 83, 126n
Los ríos profundos (José María Arguedas), 221
 Riva Palacio, Vicente, 186, 186n
 Rivera Garza, Cristina, 19, 35, 184, 188, 191, 192, 193, 195, 200
 Rivera, Diego, 158
 Ródenas de Moya, Domingo, 160n
 Rodríguez Lozano, Miguel G., 19
 Rodríguez, Juan, 260, 264n
 “Romance de Taliesin” (Anónimo), 321
 Romano Hurtado, Berenice, 15
Rompecabezas antiguo (Pedro F. Miret), 273
 Roth, Philip, 26
 Rothenberg, Molly Anne, 236
 Rubin, Martin, 192n
 Rubín, Ramón, 13, 204, 205, 206, 206n, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216
 Rulfo, Juan, 40, 54, 57, 60, 61, 66, 99, 103, 104, 105, 106, 203, 205, 206, 214, 220, 223, 321
La Rumba (Ángel de Campo, Micrós), 229
 Sada, Daniel, 19
 Sade, Donatien Alphonse François conde de (Marqués de Sade), 317
 Salado Álvarez, Victoriano, 186
 Sánchez Becerril, Ivonne, 193n,
 Sánchez Prado, Ignacio M., 12, 230n
Santa (Federico Gamboa), 228
 Sargent, John Singer, 32
 Sayers, Dorothy L., 190n

Scaggs, John, 191
 Schussheim, Victoria, 288
 Segre, Cesare, 68n
 “Segundo autor para segunda parte: sobre las voces narrativas y los autores ficticios en el *Quijote* de 1605” (Jesús García Duce), 68n
Selecciones Policiacas y de Misterio (revista), 187, 197
Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011) vols. I y II (Gustavo Jiménez Aguirre, Gabriel M. Enríquez Hernández, *et al.*), 7, 19
Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014) vol. III (Gustavo Jiménez Aguirre, Gabriel M. Enríquez Hernández, *et al.*), 7, 9, 11, 19
 Semprún, Jorge, 269
Señales que precederán al fin del mundo (Yuri Herrera), 109, 110n, 112, 121, 122, 123, 126, 129
El señor de las moscas (William Golding), 261
 “La señora oval” (Leonora Carrington), 323
La señorita Etcétera (Arqueles Vela), 13, 233
 “Sesión secreta” (Max Aub), 244
 Setton, Román, 185
 Shakespeare, William, 48, 56
 Shaw, Bernard, 177
 Shelley, Percy B., 166, 166n
 Sheridan, Guillermo, 160n, 230n
 Shklovsky, Viktor, 235n
Siete Partidas (Alfonso el Sabio), 127n
 “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” (Xavier Villaurrutia), 11
El Sol (periódico de Madrid, España), 257
El sol que estás mirando (Jesús Gardea), 19
Le Soleil (periódico de París, Francia), 185
La sombra del Techincuagüe (Ramón Rubín), 13, 204, 206, 207, 208, 213, 214

“La sombra del Techincuagüe” (Ramón Rubín), 212
 Sommers, Joseph, 216, 217
 “La sonrisa” (Max Aub), 244
 Spitzer, Leo, 68n
 Stalin (seudónimo de Iósif Vissariónovich Dzhugashvili), 255
The Strand Magazine (revista), 184
Surrealism and the Occult (Nadia Choucha), 313
Tableau de Paris (Louis-Sébastien Mercier), 163
 Tario, Francisco (seudónimo de Francisco Peláez Vega), 54, 57, 67
 Tenorio-Trillo, Mauricio, 234
Texto Crítico (revista), 283
Theory of Prose (Viktor Shklovsky), 235n
Tijuana City Blues (Gabriel Trujillo Muñoz), 92n
 Todorov, Tzvetan, 327
 Toledo, Alejandro, 273
 Tolstói, León, 37
 Torres Bodet, Jaime, 13, 159, 160n
 Torres, Vicente Francisco, 54, 206, 206n, 207, 208
 Torres-Pou, Joan, 229
 Torri, Julio, 232
Trabajos del reino (Yuri Herrera), 109, 110n, 112, 113, 115, 120,
 121, 122, 125
 “La trampa” (Paulino Masip), 260, 261, 266, 269
La trampa y otros relatos (Paulino Masip), 259, 259n, 260, 260n
La transmigración de los cuerpos (Yuri Herrera), 110n, 112, 127,
 128, 129, 135
 “Las tres bolas de Villar” (Antonio Helú), 187
 Troyes, Chrétien de, 322
 Trujillo Muñoz, Gabriel, 19, 89, 90, 90n, 91, 92, 93, 95, 101, 102,
 107
 Trump, Donald, 328
El umbral. Travel and Adventures (Ana García Bergua), 10, 28,
 73, 73n, 74, 83

El Universal Ilustrado (periódico de la Ciudad de México), 158, 228, 233, 311
Upanishad, 49
Usigli, Rodolfo, 187
Valadés, Edmundo, 67
Vallejo, Fernando, 16
La Vanguardia (periódico de Barcelona, España), 257
Varo, Remedios, 312, 320, 326, 327
Vasconcelos, José, 160
22 horas (Margos Villanueva), 187
Vela, Arqueles, 13, 158, 233
Velasco, Laura, 97n
Velasco, Raquel, 19
“La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” (Max Aub), 265
Víctor Hugo, 57
Vigne Pacheco, Ana, 12
Vila-Matas, Enrique, 68
Villa, Francisco, 158, 161, 162
Villanueva, Margos, 187
Villaurrutia, Xavier, 11, 12, 13, 160n, 234
Villoro, Juan, 10
Vizcarra, Héctor Fernando, 19
Volpi, Jorge, 10, 11
“Voz y perspectiva en la novela y en la novela corta” (Luz Aurora Pimentel), 16
Vulgata (Anónimo), 322
Wagner, Richard, 323
Weimer, Tanya, 162
Weisz Chiki, 326
Woolf, Virginia, 43
Yáñez, Agustín, 231
Zabalgoitia, Mauricio, 13
Zambrano, María, 269

Zapata, Emiliano, 158

La zapatería del terror (Pedro F. Miret), 273, 283, 289, 290, 291,
292, 295, 305

“La zapatería del terror” (Pedro F. Miret), 289, 290, 292, 301, 305

Zepeda, Eraclio, 216

“Zoo: léase Zu” (Pedro F. Miret), 290, 291, 292, 295, 297, 299

ÍNDICE

<i>Gustavo Jiménez Aguirre. Una selva en perspectiva.</i>	7
I. NOTICIAS (IN) CIERTAS DESDE LA FRONTERA	23
<i>Ana García Bergua. A lo largo de una novela corta.</i>	25
<i>Mónica Lavín. Un clavado en cámara lenta.</i>	31
<i>Jorge Volpi. Elogio de la media distancia.</i>	37
<i>Xavier Villaurrutia. Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela.</i>	41
<i>Amado Nervo. Brevedad.</i>	45
II. LECTURAS TRANSVERSALES	51
<i>Cecilia Eudave. La escritura impostada: <i>El discípulo: una novela de horror sobrenatural</i> de Emiliano González y <i>Oser Serón</i> de Fernando de León.</i>	53

<i>Teresa García Díaz. Oscilaciones de la memoria: El umbral. Travel and Adventures de Ana García Bergua y Doble filo de Mónica Lavín.</i>	73
<i>Raquel Velasco. Una aproximación a la novela corta fronteriza: Cóbraselo caro de Élmer Mendoza y Mezquite Road de Gabriel Trujillo.</i>	89
<i>Juan Tomás Martínez Gutiérrez. El arte de narrar la vitalidad y el dinamismo de los vestigios. Acerca de tres novelas cortas de Yuri Herrera.</i>	109
<i>Berenice Romano Hurtado. La brevedad como centro del discurso de infancia en La Giganta de Patricia Laurent Kullick y El cuerpo en que nací de Guadalupe Nettel.</i>	137
<i>Gabriel M. Enríquez Hernández. Verdad pública e íntima: Las manos de mamá de Nellie Campobello y Las hojas muertas de Bárbara Jacobs.</i>	157
<i>Héctor Fernando Vizcarra. Aquí los detectives nunca ganan: La obligación de asesinar y El mal de la taiga.</i>	183
<i>Mauricio Zabalgoitia Herrera. Versiones de regionalismo e indigenismo mexicanos más allá del medio siglo: La sombra del techincuagüe de Ramón Rubín y La culebra tapó el río de María Lombardo de Caso.</i>	203
<i>Ignacio M. Sánchez Prado. La Malhora: novela corta y aceleración social.</i>	227

III. NOVELAS EN EL EXILIO	241
<i>Luis Arturo Ramos</i> . Idiosincrasia de la novela corta: el caso Max Aub.	243
<i>Sebastiaan Faber</i> . La novela corta del exilio republicano español: la contemporaneidad de Paulino Masip.	257
<i>Alfredo Pavón</i> . Para leer a Pedro F. Miret.	273
<i>Eliff Lara Astorga</i> . Magia y feminismo. <i>La corneta acústica</i> de Leonora Carrington.	309

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Enrique Graue Wiechers
Rector

Jorge Volpi Escalante
Coordinador de Difusión Cultural

Rosa Beltrán
Directora de Literatura

Víctor Cabrera
Rosalía Chavelas
Editores

Una selva tan infinita.

La novela corta en México (1923-2017). Vol. IV, editado por la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se terminó de imprimir el 19 de diciembre de 2019 en los talleres de Navegantes de la Comunicación Gráfica S.A. de C.V., en Antiguo Camino a Cuernavaca no. 14, San Miguel Topilejo, Tlalpan, C. P. 14500, Ciudad de México. 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 Salvador Tovar y Braulio Aguilar. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Víctor Cabrera, Gabriel M. Enríquez Hernández y Gustavo Jiménez Aguirre.

