

### 3er COLOQUIO INTERNACIONAL LA NOVELA CORTA EN MÉXICO

*Mesa 6. "Lecturas Transversales, 1" Miércoles 12 de noviembre, 10:30  
horas*

Berenice Romano Hurtado  
Universidad Autónoma del Estado de México

#### RASGOS AUTOBIOGRÁFICOS EN DOS FORMAS DE NOVELA CORTA: *ANTES DE CARMEN BOULLOSA Y EDUCAR A LOS TOPOS* DE GUILLERMO FADANELLI

Cuando el nombre de un autor es parte de la obra y una referencia extratextual al mismo tiempo, se revela que el escrito tiene la intención particular de construirse sobre un entramado biográfico. El discurso de la subjetividad, más allá de que exista un "pacto autobiográfico"<sup>1</sup> o no, se presenta cubierto de recursos que establecen relaciones de identidad dentro del texto. La novela autobiográfica supone un género híbrido que se mueve entre los elementos que ofrece la ficción, por un lado, y el contrato autobiográfico, por otro. Sin embargo, cada espacio literario se confecciona de forma específica, lo que reorganiza y propone otras maneras de leer cada género.

La amalgama que resulta de concebir una novela autobiográfica en el espacio de la novela corta, implica una serie de rasgos que no sólo define cada género, sino que explica vasos comunicantes que los determinan y que sostienen anécdotas particulares. Hacer de la propia vida materia de un escrito tiene una intencionalidad; quizás, como escribió Paul de Man, no tanto el que un yo produzca esa materia textual, como el hecho de que la propia escritura autobiográfica construya ese yo (*Alegorías de la lectura*). La novela corta con matices autobiográficos, por el espacio de escritura, se concentra en narrar sólo un fragmento de la vida del personaje-autor. En este sentido, ese momento del yo toma relevancia dentro de la narración, y bajo la perspectiva ficcional supone la

---

<sup>1</sup> Phillipe Lejeune acuña el término para referir a aquellos textos que se anuncian como autobiografías, es decir, como textos reales; a diferencia de las novelas autobiográficas, que son propiamente una ficción .

paradoja de revelar la historia *real* de una existencia y, al mismo tiempo, de trabajar la emoción sujeta al artificio literario.

En “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, Ricardo Piglia argumenta que la distinción entre enigma, misterio y secreto, que sostiene el armazón del cuento, puede explicar la construcción de la novela corta (187). El enigma, según Piglia, “encierra un sentido que es necesario descifrar”, el misterio supone “un elemento que no se comprende porque no tiene explicación” o lógica, y el secreto “es algo que se quiere saber y no se sabe [...], algo que alguien tiene y no dice” (188-190).

El tiempo y el espacio de la novela corta abrigan una “intriga de ritmo palpitante” que confiere al narrador un papel sustancial. (Pujante Segura, “La *nouvelle* y la novela corta...” 1). La focalización determina el tratamiento de la historia, no sólo en el *tempo* de la narración y en las variantes de la trama, sino en el tono y la atmósfera que hacen particular cada texto a pesar de su proximidad genérica. Estos recursos específicos se vinculan de forma armónica con la autobiografía cuando lo que se quiere es escribir un texto de memoria, uno que busque lo que sentencia el crítico Michel Beaujour: “Je ne vous raconterai pas ce que j’ai fait, mais je vais vous dire qui je suis” (*Miroirs d’encre*. 9).

Aunque el interés por delimitar la novela corta no es reciente, de alguna forma las reflexiones que se enfocan en sus leyes de construcción sí lo son. Si bien se revelan coincidencias en cuanto a la forma narratológica y a la organización del tiempo y del espacio, lo que se puede subrayar es que la imposibilidad de caracterizar por completo al género radica en que parte de su naturaleza es ser autorreferencial. Es decir, el espacio que tiene la novela corta da para condensar una anécdota y al mismo tiempo dilatar el efecto, en una apretada red donde todos sus elementos se determinan. El propósito narrativo se ajusta a la medida del relato, pero siempre en correlación con la propia estructura, que es original en cada texto.

En este sentido, es una propuesta productiva contrastar dos novelas cortas que representan caminos distintos dentro de la narrativa y que, por ello, dan prueba de que la organización de sus elementos estructurales responde en parte a la anécdota, en cada caso, así como al interés por seguir distintos derroteros dentro de la ficción.

*Antes* (1989), de Carmen Boullosa (1954), es una novela que se apega a lo que se conoce como literatura fantástica, ese espacio donde el orden de lo real literario da paso a otro plano de ficción. *Educación a los topos* (2006) de Guillermo Fadanelli (1964), en el otro extremo, supone un texto que dentro de la ficción juega a ser un escrito

autobiográfico. El enfoque de esta revisión pretende mostrar cómo un argumento doblemente representado, como es el de literatura fantástica, vuelca sus formas de construcción hacia una anécdota que se construye dentro de unas mismas leyes ficcionales; mientras que el texto autobiográfico, aunque sigue siendo una novela, dirige su construcción argumentativa hacia fuera de la ficción. Lo importante es que en ambos casos el espacio de la novela corta permite cumplir con las dos líneas narrativas.

Así, aunque la de Boulosa tiene algunos visos autobiográficos, estos no poseen el protagonismo que los del texto de Fadanelli. El recurso parece el mismo, pero la forma y la intención es distinta en cada caso. Sobre esas diferencias y sus aproximaciones se puede decir que hay una correspondencia especular que vincula ambos textos en el campo de la novela corta, con sus respectivos reflejos específicos, y al mismo tiempo formas de construcción que en este caso se vincularán con la propuesta de Piglia para explicarse. En lo que se refiere a *Antes* se entenderá su composición como resultado de una atmósfera sumida en el *misterio*; en cuanto a *Educación a los topos*, se revisará una anécdota entramada y sostenida en el *secreto*. De tal manera que el análisis señale que los rasgos de la novela corta responden en gran medida a la intención de incluir en el proceso del argumento a un lector. Es éste el que da cuenta del misterio y del secreto y quien, finalmente, recupera las peculiaridades del género.

Acerca de la novela corta, Luis Arturo Ramos considera que “no es ni una ‘novela chiquita’ ni un ‘cuento largote’. Su categorización no puede caer bajo el rigor de una simple suma de palabras o de una arbitraria cuantificación de páginas”. (“Notas largas para novelas cortas” 39). De ahí que la revisión de la novela corta merezca reconocer la potencialidad de sus cualidades, ya que si se va a nombrar como forma literaria, esto sólo puede hacerse desde el rigor en su análisis; es decir, desde la caracterización del género.

## LAS DOS FORMAS

Otra cuestión importante es la función narrativa que tiene el secreto, ese nudo que une personajes distintos y tramas que coexisten en un mismo texto sin que se explique esa conexión. Es decir, el secreto sería un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio

atados por ese nudo que no se explica.  
Porque si se explica, hay que escribir  
una novela.

Ricardo Piglia

Como en cualquier género literario la elección de una perspectiva, medio de ficción o manera de narrar están determinados por la función del escrito. La novela corta tiene el espacio justo para el relato autobiográfico, que busca narrar sólo un fragmento de vida. De ahí la importancia de explorar novelas como *Antes* y como *Educación a los topos*, en las que los rasgos del texto autobiográfico y los de la novela corta se amalgaman en puntos en los que la estructura de cada género converge. Lo que se presenta en ellas es una suerte de género híbrido que se anuncia como novela corta, pero que cumple con algunos rasgos de la autobiografía. La condensación, como requisito narrativo para contar sólo un periodo de la vida —en este caso la infancia—; la depuración del exceso descriptivo; la eliminación de desviaciones y rutas diversas de la historia; la concentración de la anécdota en sí misma; y el boceto de los personajes, son puntos que muestran cómo el texto se repliega sobre su propia anatomía y narración.

Entre más corta es una novela, los efectos de su estructura son más importantes. Dividir un texto corto en partes —tres capítulos en el de Fadanelli y dieciséis en el de Boullosa—, concentra su forma en una narrativa que se enfoca en ser breve. Pujante Segura, señala que “la reducción de brevedad y narratividad lleva [...] a enlazar cuento y también novela corta con la poesía [...] no sólo por la brevedad sino también por otro factor como el difuminado de la anécdota”. (12). Dan cuenta de esto frases como: “Y sentí más miedo que nunca y los pasos se alimentaban de mi miedo, cebándose con él, de él creciendo, de él engrandeciéndose, volviéndose un monumento de la remordida carne de cañón en que no sabía que me había convertido” (22), en Boullosa. O: “Listones y moños para el vestido, cintas para los brazos, peinetas para el niño rapado, adornos para la fiesta que comenzaría el año siguiente. Una fiesta sangrienta” (134), en Fadanelli. El plano poético se entreteje con el narrativo para hacer una urdimbre más apretada —más condensada—, sin que esto suponga perder el sentido, el fluir de la historia o la calidad en el argumento narrativo. Se “invita al lector, desde los primeros párrafos o mediante [estos] capítulos numerados o fragmentos divididos por blancos tipográficos, a ponderar el texto a profundidad y no sólo horizontalmente”. (Ramos 42). Como dice Ana Clavel, es en la *vertical horizontalidad* de la novela corta, que se

“conjunta ambos universos, se extiende en el eje temporal pero se adensa en el eje de la intensidad”. (“Ponerle la cola a la quimera (Poética incierta de la novela corta)” 63).

El recurso poético, este uso de figuras retóricas, ayuda a crear una tensión semejante a la del drama; es decir, la que se da cuando se apuesta por una emoción cargada en personajes y acciones, y en la que se deja de lado la descripción. Esto no se refiere únicamente a la velocidad que dan los diálogos en el texto dramático, por ejemplo, sino también a la sucesión de hechos que van tejiendo una emoción contenida y cada vez más apretada conforme avanza la historia. El número de segmentos en cada novela ayuda en cierta medida a dar movimiento y ritmo; en Fadanelli, con tres partes, la tensión surge de una parsimonia aparente que se enfrenta con la violencia de las situaciones que cuenta. En Boullosa, con dieciséis partes más breves, la emoción parece convulsa y marca un *tempo* que inquieta al lector por el manejo de una atmósfera desconcertante. El *secreto* se elabora, entonces, en ese espacio que se teje con más mesura, en una aparente templanza; mientras que el *misterio*, para vivirse como una amenaza, necesita una narración trepidante.

La escritura se concentra en el personaje principal, sin que sea necesario hablar de él; es decir, se caracteriza al protagonista a partir de sí mismo, lo que desemboca en una construcción psicológica más que física. En este sentido se apuesta por un discurso intranarrativo: uno que se dirige al detalle de la escritura misma, al cuidado por no excederse y a concentrarse en una narración lineal, depurada de cualquier discurso paralelo. En una estructura como esta, el lector se engarza con la historia de principio a fin; se convierte en un elemento intrínseco de la forma, que aprehende la novela de una sola vez; porque tiene, como dice Juan Villoro, “el material entero a la vista.” (“La novela corta: noticias desde la tierra de nadie” 50). Así, argumenta, Pujante Segura, “se podría apostar por una *esthétique du non-dit*: dada la economía propia al género literario en cuestión, éste buscaría espacios significativos fuera del texto, diciendo sin decir o por lo no-dicho, de manera que podría incluir varios discursos, el aparente y el latente” (18-19). Es decir, por un lado el escrito es *intranarrativo* en la medida en que se enfoca en una sola situación argumentativa y las estrechas relaciones con sus elementos y, por otro, sale del texto para que ese discurso latente sea puesto en marcha por el lector.

Esta parte de lo no dicho, si bien es un rasgo de la ficción, toma relevancia en la novela corta, en su configuración semántica y sintáctica, que está sujeta a la brevedad. Lo no-dicho, incluso cumple una función dentro de la estructura de cada texto; en *Antes* sirve para crear la atmósfera inquietante del relato fantástico: no decirlo todo es parte de

su naturaleza y soporte del argumento; en *Educación a los topos*, lo no-dicho desvía la atención de lo que parece la anécdota central —la vida en el colegio—, hacia las relaciones familiares y los lazos que, en un sentido, se afianzan y, en otro, se rompen. En ambas novelas estos temas que se nutren de lo no-dicho abren su narración con lo que Piglia denomina el *marco anticipatorio*, es decir, una introducción que delimita lo que se va a narrar, tanto en su estilo argumentativo como en su anécdota.

En relación con su novela *Materia dispuesta*, Juan Villoro escribe que “el desenlace es un rito de paso, un tránsito hacia otra edad del personaje, sin que sepamos muy bien cuál es” (57). En esta misma línea, se puede decir que tanto la novela de Boulosa como la de Fadanelli terminan con  *finales desplazados*, que están en otro lado, dice Piglia: la historia no se concluye ahí porque no termina de explicarse. Ni siquiera en Boulosa, por ejemplo, porque aunque acaba con la muerte de la niña, la novela comienza con la voz de este mismo personaje que quiere entender su muerte; es decir, no concluye nunca, por lo tanto el final no llega.

Lo que se tiene en estas narraciones es una anécdota que distrae de lo que realmente se dice. La novela corta —en su concisión y con la economía de sus medios— dirige al lector hacia puntos sugerentes que hay que desentrañar. De ahí que se pueda hablar de poesía y de textos elaborados como metáforas de fragmentos de vida. La lectura cuidadosa lleva a repensar los textos y ha pronosticar distintos caminos de sentido; porque en los estrechos pasillos de la novela corta, no se debe confiar en lo que se dice en la superficie. Contiene, en realidad, espacios elásticos que se repliegan y que, entre sus cualidades, está la de llevar al lector a terminar un texto preguntando: ¿cuál es, en verdad, la historia que se ha contado?