

3er COLOQUIO INTERNACIONAL LA NOVELA CORTA EN MÉXICO

Mesa 7. “Travesía Mexicana” Miércoles 12 de noviembre, 17:00 horas

Riccardo Pace
Universidad Veracruzana

COMPRESIÓN Y FORMA EN LA NOVELA CORTA: *EL GRAN PRETÉNDER* *Y LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

El reto formal que el género de la novela corta enfrenta es muy ambicioso: conjugar los contenidos, estilos y líneas narrativas que se multiplican en la novela *tout court*, con la rapidez y las angosturas espaciales del cuento. Al respecto, Judith Leibowitz explica que su identidad genérica se fundamenta en un esfuerzo de mediación entre las dos anteriores (y opuestas) ideas formales, el cual la lleva a “comprimir” la plétora de elementos típica de la prosa novelesca dentro de los márgenes de una escritura que, a la vez, hace voto de concisión. Según la estudiosa, el funcionamiento de este mecanismo estriba en que la novela corta “mantiene una atención intensa y constante sobre su argumento” porque, gracias a su densidad, todos los contenidos se presentan reunidos en conjuntos o “racimos” temáticos, y se quedan constantemente al alcance del lector. Lo anterior se respalda en las palabras de Luis Arturo Ramos, quien explica que el carácter denso del género es el resultado de que su prosa “no privilegia ninguna de las tres instancias [...] que subsisten en todo relato (tramas, personaje, ambiente); sino las entrelaza en una apretada simbiosis”. Si a las “instancias” enlistadas por el autor veracruzano les sumamos también el lenguaje, el tiempo y los “modos” de la composición, se puede concluir que la densidad le otorga a la novela corta el poder de aprovechar al máximo el carácter polisémico de cada signo presente en una trama,

provocando que toda referencia a las categorías anteriormente enumeradas lleve en sí, gracias a la compresión, uno o más guiños que, por un lado, sugieren información relativa a las demás instancias temáticas y, por el otro, proyecta una imagen refractada del argumento.

A la luz de lo anterior, los textos a los que está dedicado este estudio, *El gran Preténder*, de Luis Humberto Crosthwaite, y *La Virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, pueden ser considerados como dos novelas cortas “ejemplares” que se enfrentan a su respectiva búsqueda formal a través de una prosa cuya tónica es, justamente, la dinámica de la compresión. En ellos la estética del género actúa como una respuesta a la exigencia de brindar una representación de la violencia (el argumento) encontrando sus marcas en los contenidos de la trama: los que se desprenden del lenguaje, de la caracterización de los personajes y de los espacios y, también, de la idea de tiempo que domina en el relato y de la estructura compositiva del mismo.

En *El gran Preténder*, la violencia ahonda raíces en la historia del espacio geográfico, Tijuana, determinada por la cercanía de la frontera con Estados Unidos, la cual convierte la ciudad en el teatro de conflictos vinculados con el choque de identidades. Dicha información le permite a Crosthwaite sugerir que la violencia fronteriza pesa como un drama ancestral sobre la historia individual y colectiva de los personajes, los *cholos* del Barrio 17, participando en la construcción de su personalidad y de los conflictos a los que se enfrentan. Dicha situación se resignifica en la trama a través de la condensación de los contenidos que configuran dos motivos: el aislamiento geográfico de los *cholos* en el territorio del Barrio, una suerte de reserva étnica donde su sub-cultura resiste como la ideología dominante; y, la diferenciación lingüística ante los demás grupos residentes en Tijuana, que se remarca mediante un sociolecto rico en anglicismos. Sin embargo, la *longa manus* de la violencia proyecta su sombra también sobre las relaciones “internas” a la comunidad *chola*. En el Barrio, su poder es la causa de choques que afectan la definición de la identidad personal con base en la pertenencia al grupo (los que se reconocen como *cholos*, *versus* los que rechazan su cultura); y que contraponen a las generaciones, a los géneros y, también, a los “civiles” con los integrantes de la *clica*, quienes se arrogan el ejercicio de la violencia dentro de la

comunidad, sancionando las rupturas del código normativo y defendiendo el honor de sus integrantes ante las ofensas recibidas por agentes ajenos. Todos estos elementos encuentran un punto de concreción en el Saico, el protagonista y guía de la *clica*, el más *cholo* de todos los *cholos*. En su psique es posible reconocer las huellas de la violencia del *borderline* que, debido a su condición identitaria, lo convierten en un reyecto del *otro lado* y en un malquerido en casa. Dicho detalle se refleja en sus gustos y en sus antipatías que lo configuran como un híbrido entre lo gringo y lo mexicano: por un lado, es un fanático de las *oldies but goldies*, un género musical estadounidense; por el otro, intenta constantemente reafirmar su mexicanidad a través de la comida y la bebida, así como mediante el desprecio por *pochos* y *chicanos*. Al igual, su personalidad está influida por la violencia del Barrio, como lo demuestra su conversión de José Arnulfo (así se llamaba) en el Saico, acontecida cuando, cansado por las prepotencias del Millas, el joven se enfrenta a su rival y lo deja trastocado, atrayendo sobre sí el respeto de la *clica* que lo reconoce como nuevo líder. Finalmente, es una conjunción entre los motivos “históricos-culturales” y los del espacio del relato, la que define al protagonista como un sujeto crecido en la ausencia del padre, un repatriado de los Estados Unidos que, una vez en México, sufrió el rechazo de *la raza* y terminó aniquilado por la violencia. Este detalle resume el panorama emocional que el Saico tiene como referencia al tomar sus decisiones orientándolas con base en el deseo de desquitarse de las injusticias sufridas, sin importar la amonestación implícita en el trágico final del progenitor.

En *La Virgen de los sicarios* la violencia proyecta su sombra sobre la Medellín en la década de los 90. En su trama, la configuración del espacio se realiza mediante la representación de cómo el horror, a lo largo de los años, se ha ido desplazando desde el campo colombiano a la periferia de la ciudad para, paulatinamente, alcanzar el centro. En este retrato se justifican los cambios sociales que han desdibujado las históricas separaciones entre la ciudad vieja y las *comunas* que han nacido a su alrededor durante el siglo xx. Estas últimas conforman la *otra Medellín*, que el narrador nombra enfáticamente Metrallo, una ciudad hecha de barriadas, donde impera la violencia de origen rural que, con el tiempo, se ha puesto al servicio de los señores de la droga. Figura clave de este espacio infernal es el sicario, un sujeto cuyo perfil se traza a partir

de la comprensión de los más nefastos contenidos culturales de las *comunas*: su identidad es la de alguien que no valora ni su vida ni la ajena, actuando como un agente de expansión de la violencia, como un asesino que se dedica a matar por diversión o, incluso, para complacer a los caprichos de un amante.

Los contenidos anteriores encuentran un punto de comprensión en los retratos de Aléxis y Wílmur, los matones que se convierten en los amantes del protagonista. Ambos han nacido en una barriada, tienen un nombre ridículo sacado de alguna revista o de un programa televisivo, han estado, desde la niñez, en contacto con la violencia, y poseen un horizonte cultural que se limita a los productos más ínfimos de la cultura de masas. En una palabra, no tienen historia, porque su pasado es un simple estereotipo y su futuro está marcado por la inminencia de la muerte. Sin embargo, acerca de Wílmur, puede añadirse que su retrato no sólo se realiza a raíz de la comprensión de los contenidos emanados por el contexto geográfico y cultural, sino se constituye como una suerte de doble de Aléxis (sin embargo un doble “diabólico”, que, con respecto al primero, ha perdido sus rasgos angelicales). Dicha comprensión, actúa como un elemento de significación cuya semántica se desprende del hecho de que Wílmur es quien asesinó a su predecesor, lo cual apunta a construir la imagen de una violencia fratricida y autodestructiva.

La densidad formal de la novela corta también influye en la configuración del personaje de Fernando, el narrador de la trama, cuya asimilación al odio se opera a partir del hiato que él mismo marca desde su llegada a Medellín tras varios años en el exterior. Dicha declaración de inocencia se presenta, desde el arranque de la intriga, bajo una luz de ambigüedad sospechosa, porque Fernando se enamora de dos sicarios y, con ellos, realiza un recorrido por la urbe en el que el avanzar significa incorporarse a la violencia.

A manera de conclusión quisiera referirme a cómo en las dos piezas la forma densa de la novela corta se manifiesta en composición y en la imagen del tiempo que domina en los relatos, haciendo patente que también estas últimas instancias actúan como puntos de comprensión de los contenidos, brindándonos a su vez una imagen refractada de la violencia y de sus dinámicas.

En el texto de Crosthwaite, la densidad es la fuerza inspiradora de una trama que

se estructura como resultado de la compresión de fragmentos narrativos aislados, que aparentemente se articulan sin seguir algún criterio cronológico o causal, como a sugerir que, para los *cholos*, la violencia no es un fenómeno que se verifica por una causa (y cuyo alcance se limita en el tiempo), sino es una fuerza sin control que cotidianamente afecta la vida de la comunidad. Pese a las diferencias en los contenidos que configuran tales escenas, la compresión formal que la novela corta le impone a cada una, permite ver a dichos fragmentos como las partes de un relato de crímenes que ahonda sus raíces en los linderos de la memoria colectiva, o, aún peor, en una extraña dimensión onírica donde los eventos se funden en una reiterada pesadilla común. Esta posibilidad se sustenta en que la estructura fragmentaria de la trama es el elemento que provoca que el ritmo de la narración alterne cadencias frenéticas (cuando el relato se enfoca en escenas de acción) a otras donde el oleaje rítmico parece detenerse, como si el tiempo de la historia se suspendiera para convertirse en algo indefinido, eterno como los mitos. Junto con esto, cabe observar que la desarticulación estructural de la diégesis parece producir un reflejo de cómo la violencia actúa sobre los hombres: fragmentando repetidamente los espacios exteriores e interiores de la existencia humana, partiendo una y otra vez a cada átomo de la identidad de los personajes, de los grupos, a cada mínima parcela de su cultura y lengua. Esta larga cadena de quiebres es la causa de que se desarticulen las relaciones de diálogo que daban un sentido a cada una de dichas instancias, convirtiéndolas en discursos autorreferenciales que la violencia ha esparcido y que sólo en pos de ella pueden ser vistas de nuevo como las partes de una historia, como si el horror fuera el único rasgo identitario que le queda a la comunidad *chola* para sentirse como tal.

Por lo que respecta a *La Virgen de los sicarios*, se puede observar que la propuesta estética de la novela corta le da forma a la violencia a partir de una estructura del relato que, contrariamente a la anterior, comprime los contenidos entre los márgenes de una trama que se configura como un discurso único, ininterrumpido. Gracias a esta unidad y en pos de los acontecimientos criminales relatados, el ritmo de la narración adquiere una potencia progresiva, un respiro que podría definirse, a través de una metáfora musical, wagneriano. Dicho reflejo se hace concreto a través de las variaciones rítmicas de la trama, que pasa de ser un *adagio* (donde la violencia se mezcla con los

destellos del enamoramiento del protagonista por los sicarios), a fluir según los compases de un dramático *crescendo*. De tal manera, la concatenación de los hechos criminales que constituye la trama conduce a la construcción de una imagen apocalíptica, la de un mundo donde la violencia está destinada a una expansión sin fin. A lo anterior, debe sumarse que la trama de Vallejo está conformada por dos líneas narrativas que, de alguna manera, se repiten, creando un efecto de amplificación del horror: en ellas, el protagonista se mueve por Medellín, dando vida a un peregrinaje por las iglesias de la ciudad y los alrededores en compañía de sus amantes. Dicha repetición puede ser vista como una comprensión temática que actúa como una alusión a que la violencia no sólo está destinada a repetirse y a ocupar todos los espacios de la vida, así como se repite en los límites de la trama y se adueña de cada uno de sus vericuetos, sino que su destino es magnificarse a través de la inclusión de nuevos espacios en sus fronteras, igual a como lo hace el ritmo de la narración a medida de que los personajes llevan la muerte en las diferentes zonas de la ciudad. Además, siguiendo con la metáfora musical, el vuelco en la secuencia de las acciones al que aludo puede considerarse como una repetición de la línea melódica, es decir, del conjunto de los temas y de los motivos, que vuelve sobre sí misma antes de recomenzar y desplegarse, tras la muerte del primer amante, con un renovado vigor, marcando gracias al ritmo *in crescendo* la progresiva inclusión de Fernando en la lógica de la violencia que impera en la ciudad.