

EN BREVE

la novela corta en México

EN BREVE

la novela corta en México

Anadeli Bencomo Cecilia Eudave

Coordinadoras

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2014

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Editorial CUCSH-UDG
Juan Manuel 130
Col. Centro, 44100
Guadalajara, Jalisco, México
Consulte nuestro catálogo en
www.publicaciones.cucsh.udg.mx

ISBN

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Novela corta a la bolañesa: receta para preparar *Amuleto*

ADOLFO LUÉVANO
Universidad de Guadalajara

La literatura, al contrario que la muerte, vive en la intemperie,
en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes,
salvo la ley de la literatura que sólo los mejores
entre los mejores son capaces de romper. Y entonces
ya no existe la literatura sino el ejemplo.

ROBERTO BOLAÑO, «Las palabras y los gestos».

Como es bien sabido, la muerte de Roberto Bolaño no fue impedimento para que siguieran sumándose títulos a su obra literaria. Incluso, pensando en las dimensiones de su producción total, sorprende el cierto equilibrio que hay entre lo publicado en vida y lo publicado de manera póstuma. 2666, sin duda la más aventurada y ambiciosa de sus narraciones, está de este lado de la balanza; le hacen compañía algunas otras novelas, varios cuentos y varios borradores de relatos, junto con la reunión en un solo volumen de sus poemas, lo mismo que de sus discursos, ensayos y reseñas. Podemos decir que Bolaño escribía, en más de un sentido, para la posteridad. Sin embargo, y como era de esperarse, las publicaciones póstumas no han hecho sino acentuar la sensación de que la muerte lo sorprendió en el umbral de su mejor etapa, de que Bolaño estaba llamado a ser un escritor aún más portentoso de lo que llegó a ser. Por supuesto, parte esencial de su mito radica en que los lectores echemos de menos las páginas que nunca escribió y, claro, no escribirá jamás. En esta ocasión, por ejemplo, yo echo de menos un texto, una entrevista o de preferencia un largo ensayo donde él profundizara en el tema de la/su narrativa, un buen ensayo donde nos ayudara a entender cómo hacía él para escribir con tanta destreza

ya un cuento o una novela o desde luego, no menos interesante en este momento, una novela corta.

Bolaño entre géneros

No es un misterio: desde hace décadas la novela corta parece ser entre los géneros narrativos el gran problema sin respuesta. Pensándolo mejor, sí es pues un dilema de la crítica literaria. Concentrados en su naturaleza híbrida, escurridiza, por lo general abierta, muchos autores han evitado o desatendido la cuestión genérica, otros la han enfrentado con cierto éxito y algunos más han fracasado ante el reto de establecer sus características, es decir, esos elementos que, sin romper su familiaridad con el cuento y la novela, demuestren la autonomía de la novela corta. El primer gran obstáculo, por supuesto, es el del tamaño del relato al que se tilda de novela corta o, entre otros términos, de *nouvelle*. Es preciso ir más allá de las consideraciones válidas pero no definitivas de que todo cuento es cuento nada más porque no es tan extenso como una novela y, en este mismo sentido, de que la novela corta es una narración novelesca que se quedó a medias. Desde luego, en todo este asunto se intuye que la novela corta no es un mero accidente literario, algo que surge de la falta de planeación, control o habilidades del escritor, al menos no siempre; se intuye que no es un cuento que salió demasiado largo y tampoco una novela que no pudo, por defectos del autor, crecer lo suficiente. Conforme se han acumulado las buenas novelas cortas, esas que dejan al lector con la sensación de que se encuentra ante un objeto de arte perfecto, completo e irreducible, ha cobrado mayor fuerza la idea de que en la novela corta operan ciertos recursos narrativos que, si bien no le son exclusivos, sólo en ella funcionan de modo particular. Como también parece evidente que para definirla es necesario contrastarla con el cuento y la novela, se desea que los autores que practican los tres géneros, en especial si lo hacen con acierto, aporten ya en un ámbito metanarrativo como el del ensayo sus ideas, sus hallazgos y sus invenciones. Por estas razones, y aunque suene bastante mezquino, hubiera sido harto valioso que el tiempo de Bolaño alcanzara para que él nos diera ese buen regalo.

A pesar de todo, también cada vez estoy más convencido de que, aunque Bolaño hubiera sobrevivido al mal hepático, ese ensayo en particular jamás habría salido de su pluma, de su mano, de su boca o de su mente. Él practicaba un tipo de ensayo siempre breve, es decir, uno de dimensiones acaso insuficientes para abarcar con verdadero éxito un tema de tanta complejidad como el de los géneros narrativos. Además, su prosa ensayística también se caracterizaba por ostentar ese juego de luces y sombras, de revelación y ocultamiento, que es tan efectivo en sus poemas y en sus narraciones pero que al ensayo, al menos a ese ensayo ilusorio que ahora echo de menos, bien podría debilitarlo. La cuestión se reduce al hecho innegable de que Bolaño no quería ser un ensayista, no pretendía serlo; y de que, como ensayista, con frecuencia prefería, por encima de la iluminación sencilla, el efecto de encandilamiento en medio de la oscuridad más grande. Entre los mejores momentos de su obra, destacan los que son como relámpagos nocturnos: de pronto lo iluminan todo pero enseguida devuelven las cosas, el lector entre ellas, a la negrura. Como narrador y poeta, Bolaño siempre oculta algo esencial o lo busca sin encontrarlo y sin fatigarse e incluso sin esforzarse demasiado. Pues bien, algo semejante sucede en sus ensayos. Pensemos, por ejemplo, en los «Consejos sobre el arte de escribir cuentos», en «Un narrador en la intimidad» o en esos párrafos «Sobre la literatura, el Premio Nacional de Literatura y los raros consuelos del oficio», textos cuyos títulos son suficientes para imaginarlos de muchísima utilidad en el asunto que ahora nos ocupa y que sin embargo, a pesar de lo certeros o iluminadores que en cierto modo resultan, no nos satisfacen del todo, pues en ellos nos encontramos, sí, a un escritor que conoce y domina su oficio, pero que no se detiene a darnos con claridad los detalles que, acerca del proceso creativo, andamos buscando.

En suma, que de pronto Bolaño se ponga a hablar de su «cocina literaria» no es garantía alguna de que nos vaya a revelar los detalles de su escritura, al menos no los relacionados con la construcción de los personajes, las voces narrativas, las diferentes estructuras que utiliza, los engranajes, el armazón, el esqueleto de cada relato, la razón o el ingrediente secreto por el cual cierta historia termina en la forma de un cuento y no en la de una novela o de un poema, etcétera. Todo lo contrario: detrás

de esa evasión, que no es evasión sino más bien preferencia por hablar de la literatura en su aspecto más amplio y por lo tanto más misterioso, concentrarse en explicar que la literatura es en el fondo algo inexplicable, detrás pues de esa aparente evasión, lo que hay es una invitación a buscar en la obra literaria las respuestas a todas o a una buena parte de las preguntas de carácter técnico que ella misma nos genera. En otras palabras: como levantar el teléfono para cuestionar a Bolaño es, además de imposible, ocioso y, quiero pensar, innecesario, nuestra mejor y de hecho única opción consiste en extraer de los libros, de los ejemplos, los ingredientes que él utilizó y acaso también los pasos que él siguió para cocinar determinado texto. Así pues, en esta ocasión se antoja de bastante interés revisar su novela corta, concentrándonos sobre todo en una: *Amuleto*.

La reescritura de *Auxilio Lacouture*

El caso de *Amuleto*, si bien no es del todo único en la obra de Bolaño, sí es muy especial. Al igual que *Estrella distante*, *Una novelita lumpen* y, aunque en menor medida, *La pista de hielo*, se trata de una pieza que nos permite observar cómo una sola historia, sometida a ciertos cambios, algunos drásticos y otros menores, puede ser contada en la forma de un relato breve y en la de uno de mayor extensión, para ser más específicos, cómo puede ser el capítulo de una novela y, también, una novela corta. Publicada por primera vez en 1999, *Amuleto* no sólo sigue en orden de producción y desde luego publicación a *Los detectives salvajes* sino que, además, se desprende de esta novela que le granjeó al escritor de origen chileno los premios Rómulo Gallegos y Herralde. Una versión más breve y menos intensa de lo contado en *Amuleto* ya había aparecido en *Los detectives salvajes*, casi del mismo modo en que el horror de *Estrella distante* ya se encuentra desatado en las últimas páginas de *La literatura nazi en América*, también como *Una novelita lumpen* se asoma en un cuento que lleva por título «Músculos» y que aparece entre lo menos acabado de *El secreto del mal* o, para terminar, como *La pista de hielo* resuena a manera de eco en *El Tercer Reich*. Pero lo destacable de *Amuleto*, a diferencia de los casos recién mencionados, radica en que para su escritura Bolaño no ha hecho más que dejar crecer el delirio de una voz narrativa que ya estaba latente en

Los detectives salvajes. Ha hecho esto en lugar de seguir las fórmulas más asequibles y practicadas anteriormente por él en, por ejemplo, *Una novellita lumpen* y *Estrella distante*: modificar significativamente el argumento original, al punto de desaparecerlo, o añadir capítulos donde se relate algo extra acerca de tal o cual personaje.

De pronto, en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, esa parte que es un enorme río de voces en medio del diario de Juan García Madero, nos topamos con el personaje de Auxilio Lacouture, una uruguaya radicada en la ciudad de México desde mediados de los años sesenta, que asegura conocer a todos los poetas de México y ser conocida por ellos, una inmigrante ilegal de cierta edad que además afirma, como si lo anterior no fuera suficiente, ser la madre de esos poetas y, de paso, también de la poesía mexicana. Podemos resumir su historia concentrándonos en las siguientes fechas: 1965, el año aproximado de su llegada a México y a partir del cual entra en contacto con varios escritores, entre los que se destacan León Felipe y Pedro Garfias; del dieciocho al treinta de septiembre de 1968, días en los que Auxilio permanece escondida en los baños de la Facultad de Filosofía y Letras, debido a que desde ahí le toca contemplar y vivir la invasión de la UNAM por parte de los militares durante el movimiento estudiantil; 1970, año en que conoce a Arturo Belano y empieza a frecuentar a la familia de éste; fines de 1973 y principios de 1974, periodo en el que Arturo Belano, tras el golpe de Estado en Chile, viaja a su patria como voluntario para hacer la revolución, regresa a México luego de una participación nada extraordinaria y poco más tarde se muda a Europa; diciembre de 1976, momento en el que Auxilio Lacouture recuerda y pronuncia todo lo anterior.

El relato de Auxilio constituye el capítulo número cuatro de la segunda parte de *Los detectives salvajes*. Es el espíritu de la novela el que motiva y justifica a dicho relato, y también es lo que lo restringe, conteniéndolo en esa forma. Aun dentro de una novela donde parece haber espacio para todo, hay límites que ni siquiera una voz como la de Auxilio, tan proclive al desbordamiento, puede romper. En la segunda parte de *Los detectives salvajes* las voces narrativas se acumulan a la vez que se convierten en personajes, pues en general uno de los rasgos más destacables de la prosa

de Bolaño es el de contar, prácticamente al mismo tiempo y sin descontrolarse, dos o más historias, multitudes de acontecimientos, y, claro, abarcar a varios personajes. Así pues, la clave de la unidad de *Los detectives salvajes*, lo que justifica a cada uno de sus apartados, radica en que el relato gira siempre alrededor de un doble foco: Ulises Lima y Arturo Belano. Ellos son el punto común, el núcleo generador de la fuerza de gravedad que mantiene en un mismo mundo a todos los personajes y a todas las voces del libro. Por supuesto, a cada voz en turno se le permite moverse, crecer, pero sólo hasta cierto punto. Unas voces crecen más que otras, algunas incluso dan la impresión de perderse, pero bien vistas ninguna de ellas se desprende del centro, pues hacerlo implica abandonar ese mundo novelesco y crear uno aparte. Por ello, en *Amuleto* la voz de Auxilio es la misma sólo que ya desprendida de los hilos de Ulises y Belano. Y ya desprendida, surge de ella el elemento básico que propicia la escritura de su novela corta, a saber, un discurso que se permite avanzar en distintas direcciones temporales y abrazar sin problemas acontecimientos imaginarios aun dentro de la ficción, así como indecisiones, profecías y hasta contradicciones.

La misma voz, sólo que en otro tiempo y aún más abandonada

Se puede decir que cualquier cambio realizado a la voz narrativa es, por aplicarse a un elemento esencial del relato, una modificación radical; sin embargo, cabe subrayar que en este caso el cambio, más que una mudanza, es la liberación de algo que ya se puede intuir en la narración original: el delirio. Dicha liberación permite que nazca la novela corta sin que Auxilio emerja como una narradora del todo inaudita o como un personaje nuevo, o sea, como un personaje narrador diferente al que habita en *Los detectives salvajes*. Incluso, en un primer reencuentro a los lectores bien nos puede decepcionar la familiaridad incrementada en páginas, esto es, el toparnos con una extensión en apariencia simple de lo que ya hemos leído antes, pues la verdad es que en la nueva versión no se pierde la historia ya más o menos conocida y, en cambio, al ampliarse puede tan sólo dar la impresión de reforzarse con la adición de pasajes acaso prescindibles. Pero, tras reflexionar el tránsito de una forma literaria a otra, en la lectura

de *Amuleto* adquiere fuerza la idea de que la ampliación persigue ciertos efectos que van más allá de la historia en sí. Tal vez esta persecución es, más bien, una suerte de exploración, por parte del autor, de la esencia de la novela corta como género narrativo.

Ahora bien, para proporcionar ese efecto de ampliación, Bolaño ha tomado todo el capítulo de *Los detectives salvajes*, lo ha seccionado y lo ha transcrito, se podría decir, casi intacto; de tal modo que en *Amuleto* se conservan los recuerdos de Auxilio mientras, al explotarse su delirio, se acumulan otros. Desde luego, la sensación de familiaridad se mantiene gracias a que también la voz de Auxilio permanece invariable: su lenguaje, tan próximo a la mejor poesía de Bolaño, sigue siendo el mismo: desbordado, contradictorio y desconcertante, sí, pero no sin un sentido aunque sea oculto. Todas sus palabras, ya volcadas en recuerdos reales e imaginarios, confirman el espíritu de poeta experimental depositado en Auxilio. Pues no olvidemos que ella es sobre todo una voz, una voz narrativa de esencia poética. Luego, el verdadero cambio o la novedad revelada está, aunque parezca que en la voz narrativa, en el tiempo de su emisión, que por fin exhibe su verdadero orden, muy próximo, por cierto, al caos. Esta temporalidad inestable es el ingrediente secreto que desata y concreta la transformación.

En *Amuleto*, a diferencia de lo ocurrido en *Los detectives salvajes*, el presente de Auxilio desaparece; quiero decir, no hay manera de comprobar que aquí también nos habla desde el mes de diciembre de 1976 o desde cualquier otra fecha más o menos exacta. Durante la lectura de *Amuleto* vemos cómo el presente, esto es, tanto el momento de la enunciación del relato como la sucesión de los acontecimientos, salta sin aparente lógica de un punto a otro en la línea del tiempo de la novela corta. Y si estos saltos no alteran la anécdota original es porque ya han ocurrido antes, sólo que de manera no explícita, en *Los detectives salvajes*. Así pues, el mes de septiembre de 1968, fecha petrificada en la mente de Auxilio, por fin se descubre como el eje desde el cual se producen los saltos temporales de su voz y de su memoria: su voz ya nos dice sin obstáculos que su memoria no sólo avanza hacia atrás sino también hacia delante, es decir, ella recuerda del mismo modo lo pasado y lo futuro. En 1968 se alza ahora como un pasado siempre presente, pero, cabe decir, en un sentido muy próximo al literal:

Y luego me puse a pensar en mi pasado como ahora pienso en mi pasado. Luego remonté las fechas, se rompió el rombo en el espacio de la desesperación conjetural, subieron las imágenes del fondo del lago, sin que nada ni nadie pudiera evitarlo emergieron las imágenes de ese lago al que no alumbran ni el sol ni la luna, se plegó y desplegó el tiempo como un sueño. El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita. Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior (¿un arqueopterix?) cobijado en un nido de escombros humeantes (35).

Esta alteración del orden convencional del tiempo no aparece tal cual en la primera versión, pero allí está, repito, un tanto escondida, aguardando la ocasión de hacerse presente. Y si no aparece es porque en ese momento resulta estorbosa e innecesaria. Como ya he dicho, en *Los detectives salvajes* lo urgente es llegar a Ulises Lima o a Arturo Belano, razón por la cual Auxilio se abstiene de soltar su delirio narrativo: «Y luego me puse a pensar en mi pasado como ahora pienso en mi pasado. Me puse a pensar en cosas que tal vez a ustedes no les interesen de la misma manera que ahora me pongo a pensar en Arturo Belano» (194) etcétera. Esas «cosas» a las que alude y deliberadamente evita tocar, desde luego, son las que componen las demás páginas de *Amuleto*; son las cosas que ella ve, vive como profeta loca, perdida en el tiempo, dando saltos ya entre recuerdos personales, ya entre hechos que aún no han ocurrido y tal vez no ocurrirán más que en su imaginación, acaso como consecuencia del encierro y, más todavía, del hambre que allí padece, pero, sobre todo, como evidencia de su naturaleza poética, lista a manifestarse en cualquier momento, en especial si el momento es de tremenda angustia o crisis. Vale la pena insistir en que por encima de todo su voz está siempre abierta al delirio. Recordemos, por ejemplo, cómo su última visión en *Amuleto*, la visión del valle y de los poetas jóvenes desfilando entre cantos hacia una suerte de sacrificio voluntario, conmovedor y espantoso, ocurre en otras circunstancias, ya muy lejos de la UNAM y de su Facultad de Filosofía y Letras, ya muy lejos, aunque en cierto modo aún muy cerca, del verano y el otoño de 1968.

Un recipiente más grande, sí, pero no sin bordes

Una vez establecida la libertad de crecer en alucinaciones, yendo de un tiempo a otro, la voz de Auxilio abandona los límites del capítulo de novela y entra en los de la novela corta. Vale la pena insistir: dichos límites, tanto en un caso como en el otro, no son solamente físicos, o sea, no se advierten nada más en la extensión del relato, el número de páginas o incluso de palabras, sino también en otros aspectos, unos, digamos, estructurales y de fondo. Por ejemplo, con respecto a la estructura, en las novelas cortas son frecuentes los capítulos breves, los cuales, a diferencia de los de las novelas-novelas, suelen ser bastante condensados, pues se reducen a una sola situación y, por supuesto, no incluyen apartados o subcapítulos dentro de sí mismos. Así, luego de que en *Los detectives salvajes* el relato de Auxilio Lacouture constituye un capítulo y además escrito en un solo párrafo, cabe decir, bastante gordo, en *Amuleto* dicho relato, ya seccionado, esparcido y desde luego extendido, se ofrece en varios capítulos breves, catorce, para ser exacto. La capitulación en las novelas cortas, como en las novelas-novelas, permite, si se desea, una lectura dosificada; pero, y ya que la mayoría de las novelas cortas se dejan leer sin interrupciones, en el fondo sus funciones pueden ser otras. En este caso, por ejemplo, puede ser un recurso para frenar de vez en cuando la voz de Auxilio y darle a su discurso ese ritmo pausado que es tan característico en las novelas cortas;¹ o también puede funcionar, y de hecho así funciona, como un cuchillo que divide los acontecimientos narrados, marcando cada situación, dándole continuidad y hasta proporcionando una suerte de efecto estético aproximado al suspenso. No por nada Auxilio dice al principio de su novela corta: «Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz» (11).

[1] En «Notas largas para novelas cortas», Luis Arturo Ramos señala a la cadencia del tono narrativo como un rasgo característico de la novela corta. Según él, dicha cadencia se logra a través de poner en equilibrio las tres instancias elementales de la narración, es decir, la anécdota, el ambiente y el personaje. Para Ramos, la cadencia es lo que diferencia a la novela corta del cuento y la novela, géneros vinculados sobre todo con la tensión y el volumen, respectivamente.

Efectivamente, la apariencia de *Amuleto* no corresponde con esa de terror que en el fondo es; pero nada le impide ostentar, como ya he adelantado, cierto suspenso. Y esto se debe a que sus catorce capítulos exhiben una ilación muy atractiva: exceptuando al primero, todos se conectan con la última línea o el acontecimiento final del capítulo anterior, de tal suerte que se evita la formulación de un inicio introductorio para cada uno. De este modo, por dejar aquí un buen ejemplo, el quinto capítulo arranca diciendo: «Si no me volví loca fue porque siempre conservé el humor» (42); luego de que el cuarto terminara así: «Pero hubiera podido, también, volverme loca» (41). Es evidente que ambas líneas bien pudieron aparecer conectadas por un punto y seguido, más todavía si consideramos el gusto de Bolaño por los párrafos extensos y aun por los cuentos, capítulos y novelas escritos en un solo párrafo aún más extenso, como sucede por ejemplo en «Prefiguración de Lalo Cura», el propio capítulo de Auxilio en *Los detectives salvajes* y también, por poco, en *Nocturno de Chile*. Y sin embargo, repito, a pesar de la capitulación y del suspenso, el relato de *Amuleto* se encuentra unido de una manera especial.

Es importante mencionar esta condición debido a que para el género de la novela corta la concentración es un elemento de muchísima importancia,² y decir que en esta pieza de Bolaño habita una voz narrativa delirante podría prestarse para asumir que lo que domina en *Amuleto* es, pues, la ausencia de concentración. Vale la pena resaltar que Auxilio incluso sabe cuando su relato está a punto de desbordarse y, por eso, dice cosas como la siguiente: «Y como de Juan de Dos Montes ya no volveré a hablar, al menos puedo decirles que su pesadilla terminó bien» (89). Luego, pese a la inestabilidad temporal que tanto he mencionado en los párrafos anteriores y pese al delirio de la voz de Auxilio, en *Amuleto*, gracias al menos a la estructura de capítulos conectados, no se sacrifica la

[2] Judith Leibowitz, desde la introducción de su *Narrative purpose in the novella*, señala a la focalización como un elemento prácticamente imprescindible de la novela corta. Para ella, la novela corta se concentra ante todo en un asunto, y su tratamiento, que puede ser por ejemplo a través de una estructura repetitiva, produce un efecto narrativo en el que se mezclan lo esencial del cuento y de la novela: la intensidad y la expansión. En esa mezcla radica el rasgo distintivo de la novela corta: el ser el género narrativo que no agota ni constriñe a su objeto de interés, y sólo lo sugiere.

continuidad del relato o, en otras palabras, la voz de Auxilio en realidad no se pierde en divagaciones y, muy por el contrario, siempre se mantiene en los límites que le corresponden.

Otra madre de la poesía mexicana y algunos ingredientes más

Huelga decir que la novela corta es un recipiente más amplio que el cuento o el capítulo de novela. Lo que no está de más decir o subrayar es que la extensión de cada género propicia el desarrollo de ciertos elementos narrativos por encima de otros. Es decir, lo que define a una novela corta o a un cuento o a una novela no es sólo la extensión, desde luego que no, sino los elementos de fondo, a los que ya he aludido párrafos arriba, y que son los que operan en el interior del texto produciendo determinados efectos durante la lectura; y esto es lo que en realidad construye a los géneros literarios, además de la extensión. Luego, la agrupación de piezas, en este caso narrativas, se da a partir de los rasgos de fondo y composición que en mayor o menor medida tienen en común; ya sea, por ejemplo, la sorpresa final característica del cuento, o bien, el crecimiento arborescente de la novela. Ahora bien, que ciertos ejemplares de la novela corta nos generen perspicacias y hasta dificultades en el momento de intentar clasificarlas, es decir, en el momento de explicar por qué razones de fondo son novelas cortas y no cuentos o novelas, se debe sin duda a que la novela corta puede oscilar, y de hecho lo hace, entre esos dos géneros con que frecuentemente se la compara e incluso confunde. No obstante, al paso del tiempo se han podido identificar elementos particulares que operan en el interior de la novela corta y que, al repetirse en más de una pieza, funcionan como signos de identificación genérica. En pocas y mejores palabras: sí hay ingredientes característicos de la novela corta.

Uno de esos ingredientes es, como ya lo señalamos antes, la concentración. La novela corta se caracteriza por mantenerse enfocada en un solo asunto o personaje pero, al enfocarse no pretende agotar dicho asunto o personaje: muy por el contrario, su concentración recae por lo general en un solo aspecto del objeto que le interesa, y debido a este procedimiento constantemente evita alejarse de él. En este sentido, la novela corta es una

narración obsesiva mas no exhaustiva. Para el caso de *Amuleto*, podemos decir que su objeto central es la propia Auxilio Lacouture y, más todavía, su vínculo con la juventud de la poesía mexicana. *Amuleto* se construye con las experiencias de Auxilio desde que este personaje se instala en la ciudad de México donde se vuelve testigo y partícipe de los sucesos estudiantiles del año 1968, para luego atisbar el triste destino de los jóvenes poetas de México y Latinoamérica. Para señalar el objeto de interés, la novela corta dispone varios pasajes, más o menos similares, donde este objetivo temático es atendido. Así, mientras en el capítulo de *Los detectives salvajes* Arturo Belano es tanto o más importante que Auxilio, en *Amuleto* el peso protagónico recae en ella, y él, luego de ser coprotagonista suyo, deviene personaje secundario: se coloca casi al mismo nivel que otros como Elena la filósofa y Paolo el italiano, Ernesto San Epifanio y el rey de los putos de la colonia Roma, Remedios Varo, Lilian Serpas y el hijo de ésta, de nombre Carlos Coffen Serpas. Es decir, los personajes que se suman al relato lo hacen para acentuar cuál es el núcleo de la novela corta.

Pero, aun así, algunos personajes son más relevantes que otros. Tal es el caso de Lilian Serpas, quien en cierto momento incluso asciende al nivel de la propia Auxilio. Su rol consiste en disparar un dispositivo narrativo de especial utilidad en la novela corta: el desdoblamiento del protagonista que abona a la técnica de expansión en un género precisamente interesado en y dependiente de las dimensiones de la narración. De pronto, en las páginas correspondientes al décimo capítulo, Auxilio empieza a hablar de y con el fantasma de Lilian Serpas, la poeta salvadoreña autora de *Nácar*. Como era de esperarse, la Lilian Serpas de *Amuleto* no coincide con la auténtica más que en el nombre, el hijo y, acaso, la locura. Esta Lilian, a diferencia de la original, «era mexicana y casi toda su vida había vivido en el DF» (101); la voz de Auxilio, además, la identifica como «la verdadera madre de la poesía mexicana» (100) y, efectivamente así, la convierte en su doble. Por lo demás, en la novela corta el doble/otro es utilizado como un espejo que en ocasiones duplica la imagen y en otras la invierte; pero tanto en la duplicación como en el contraste se trata de un contrapunteo que abona a la caracterización económica del personaje central del relato. Así, Auxilio se detiene a señalar las diferencias que hay entre ella y Lilian

Serpas, cuya suma y complementariedad se intuye que condensa a la versión completa de la madre de la poesía mexicana; quiero decir, Lilian y Auxilio representan de manera complementaria a la madre de la poesía mexicana: mientras Auxilio constituye el aspecto más maternal, abnegado o protector del rol, el personaje de Lilian se asocia con una madre erotizada, la puta, la chingada. En este juego de contrarios se condensan los paradigmas de la madre buena y la madre mala: «yo era como una virgen loca y Lilian vivía su sexualidad de la forma que a ella más le apetecía» (101). Ambas, pues, representan dos figuras maternas de especial interés dentro de la cultura mexicana.

El desdoblamiento también puede servir en la novela corta para ahondar en la psicología de los personajes, en especial cuando el personaje en cuestión es también el narrador y no nos ofrece más que su propia perspectiva para conocerlo. Luego, si el narrador se multiplica, si se enajena, el lector puede entonces verlo como un personaje no sólo observador sino también observable, observado, y acceder a ciertos rasgos suyos que de otra forma no nos serían dados. Así pues, en *Amuleto* la voz de Auxilio se desprende de ella para hablar con ella, con Auxilio, quien la identifica como una voccecita uruguaya y también como su ángel de la guarda. La voccecita dialoga con Auxilio, la orienta, la riñe a veces, la atiende como escribana, la anima y le señala cosas que para la sola Auxilio, distraída, alucinante, pueden pasar desapercibidas. Es esta voccecita la que, por ejemplo, le revela o le confirma que Lilian Serpas es la otra madre de la poesía mexicana, más que de su propio hijo.

Carlos Coffen Serpas, por cierto, en esta novela aparece para realizar otra función característica, si no de la novela corta, sí de la narrativa de Bolaño: el relato dentro del relato que puede caber en una narración de mediana o mayor extensión, como es el caso de la novela corta y la novela. En casa de los Serpas, Carlos empieza a contarle a Auxilio, en apariencia de la nada, una historia griega que tiene por protagonistas a Diógenes y a Orestes. Este relato, sacado obviamente del teatro de Esquilo, parece ser muy significativo para Carlos, acaso por la traición de Clitemnestra y la pulsión vengativa de sus hijos. El pasaje abarca en *Amuleto* prácticamente dos capítulos y su sentido escapa al entendimiento de Auxilio, no

así, supongo, al de los lectores. A los lectores nos es dado identificar la función de este pasaje y de otros, como la alucinación del viaje al Himalaya y el dictado de profecías literarias, que sirven cuando menos para acentuar el estado alucinatorio de nuestra narradora. Y cabe decir que esa insistencia, esa voluntad repetitiva, es muy eficaz en el género de la novela corta.

Arturo Belano, a pesar de que ciertamente pierde peso en la reescritura de la historia Auxilio Lacouture, llega a desempeñar una función narrativa particular de la novela corta: ilustrar el proceso dentro del desarrollo del relato.³ Por proceso entiende Benedetti un desenvolvimiento que implica cierta transformación del personaje, del ambiente o de la acción. El proceso puede darse en cualquier sentido, invocando resultados positivos o negativos, ascenso o descenso de personajes, una búsqueda y un hallazgo, una pérdida, un crecimiento o una reducción, etcétera. Lo importante es que el relato contiene algún movimiento cuyas consecuencias se traducirán en un cambio significativo para el personaje o para el núcleo de la narración. En el caso de *Amuleto*, y como ya había ocurrido en el capítulo de *Los detectives salvajes*, Arturo Belano sufre una transformación luego de viajar a Chile. Llamado por el fantasma o la sirena de la revolución social regresa a su patria, y después vuelve a México, donde sus amigos y conocidos lo notan diferente. Se fue un Arturo y regresó otro, podría decirse; el mismo pero cambiado, al menos de forma aparente. Y Auxilio se detiene a describir el cambio, las causas y sus consecuencias:

[...] cuando regresó al DF comenzó a salir con otros, no ya con los poetas jóvenes de México sino con gente más joven que él, mocosos de dieciséis, de diecisiete, de dieciocho. Y luego conoció a Ulises Lima y comenzó a reírse de sus antiguos amigos, yo incluida, a perdonarles la vida, a mirarlo todo como si él fuera Dante y acabara de volver del Infierno, qué digo el Dante, como si él fuera el mismísimo Virgilio, un chico tan sensible comenzó a fumar marihuana, vulgo mota, y a trasegar con sustancias que prefiero no imaginármelas.

[3] Es Mario Benedetti quien, en un ensayo de extraordinaria utilidad: «Tres géneros narrativos», define a la novela corta como un género narrativo marcado por el proceso, por la transformación, a diferencia del cuento, que según él se caracteriza por la peripecia, y también a diferencia de la novela, que también presenta procesos, pero no parciales sino totales. Y, huelga decirlo, en la novela corta la exposición del proceso no es total.

Pero de todas maneras, en el fondo, lo sé, seguía siendo tan simpático como siempre (143).

Leer con hambre

La novela corta no es un género fácil. A pesar de su flexibilidad o su aparente sencillez, le exige al escritor una tremenda dosis de organización y control narrativos, pues de ellos depende que se sortee el riesgo de crear en su lugar un mal cuento o una novela malograda. La sensación que deja toda buena novela corta es la de que ella no es un puente tembloroso en medio de la novela y el cuento: ella también es montaña, si se quiere, montaña y puente al mismo tiempo. El secreto para poder crear buenas novelas probablemente sea reconocer los elementos internos que le dan fuerza, que le dan autonomía. Para llegar y asentarse en la novela corta, parece indispensable conocer a la perfección la topografía del cuento y la de la novela. El caso de Bolaño es por ello, de modo particular, interesante. De su pluma salieron novelas extraordinarias no sólo por sus dimensiones sino más todavía por su contenido, asimismo cuentos valiosísimos y, por supuesto, novelas cortas magistrales. De ahí que él represente un caso más para reconsiderar, si aún es necesario hacerlo, esa idea dolosa de que las novelas cortas son novelas que se quedaron, valga la redundancia, cortas o cuentos que se excedieron de palabras.

Para concluir quisiera reiterar el doble propósito de estas páginas: el de revisar las dificultades de clasificación genérica a la luz de la narrativa de Roberto Bolaño y, el de señalar las diferencias narrativas entre el capítulo de *Los detectives salvajes* y la novela corta en los que se cuenta la historia de Auxilio Lacouture. Este ejercicio de esencia comparatista se antojó idóneo para aventurar una respuesta a una pregunta compleja y frecuente dentro de los estudios literarios formalistas: qué es lo realmente particular a la novela corta, que es lo que la diferencia cuento y de la novela. Tengo para mí que cada novela corta implica una respuesta única o, en buena medida, independiente. Y esa respuesta sin duda está estrechamente relacionada con la extensión del relato, con su presentación, con su estructura y, principalmente, con los ingredientes que, desde el fondo, producen en el lector determinados efectos. Así pues, en conjunto con el

cuarto capítulo de *Los detectives salvajes* y en ausencia irremediable de un texto metanarrativo donde Bolaño ahonde en las peculiaridades de los géneros literarios, *Amuleto* sirve como ejemplo de praxis literaria. Quiero decir, *Amuleto* resulta útil para acceder a la cocina de Bolaño y conocer, ya no a través de la exposición del método o de la receta sino directamente del producto, sus consideraciones acerca de los géneros narrativos.

Bibliografía citada

- Benedetti, Mario. «Tres Géneros Narrativos». En *La Novela Corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 30 de mayo de 2014, <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/tgnmb.php>>.
- Bolaño, Roberto. *La Literatura Nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- . *El Secreto del Mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *Una Novelita Lumpen*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *Entre Paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . *Estrella Distante*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . *2666*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . *Los Detectives Salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Leibowitz, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. Hungría: Mouton, 1974.
- Ramos, Luis Arturo. «Notas largas para novelas cortas». En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* vol I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011: 37-48.