

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

La novela corta mexicana: relato antiépico y subjetividades anómalas

ANADELI BENCOMO
Universidad de Houston

Al ponernos en la tarea de cartografiar a la novela corta mexicana, surge en primera instancia la cuestión acerca de la pertinencia de dedicarnos a un análisis desde la perspectiva de los géneros narrativos. En una época donde la crítica literaria parece estar cada vez más colonizada por la vertiente de los estudios culturales o la historiografía fundada sobre el principio del protagonismo de los autores canónicos, ¿cuál es entonces la relevancia de aproximarnos a la narrativa desde los criterios genéricos?

A manera de posible respuesta a esta pregunta, defenderé la idea de la novela corta como una modalidad narrativa que se rige por ciertos criterios de construcción textual y discursiva que vale la pena reconocer. Asimismo parte de mis observaciones irán más allá de los horizontes textuales del género en un intento por pensar a un conjunto de obras como ejemplo de formas que responden a un contexto sociocultural particular.

Por ello debo comenzar aclarando que las observaciones que desarrollaré en las siguientes páginas no son válidas para todas las novelas cortas escritas en México a partir del siglo XX, puesto que pretendo realizar un recorte sobre este corpus de obras para subrayar un particular grupo de títulos y autores que me permiten avanzar en mi propia hipótesis de lectura, que tiene que ver con la consideración de la novela corta como relato antiépico. El género de la novela corta es obviamente un campo temática y estilísticamente heterogéneo que admite operaciones tipológicas de distinta índole. En este sentido, la especificidad narrativa que discutiré a continuación se fundamenta en el reconocimiento de un cierto tipo de

novela corta caracterizada por los relatos de la desilusión, de la derrota, del fracaso; en otras palabras, por historias antiheroicas.

Las narrativas épicas modernas son consideradas por la crítica como modelos ficcionales que se caracterizan por la centralidad de un héroe y por proponer una visión totalizadora que representa la complejidad del universo al que se refieren.¹ Se asocia así a la narrativa épica con los macrorrelatos culturales, con una visión de mundo que se corresponde con lo que en términos foucaultianos podríamos referir como un orden del discurso, donde la épica representaría un cierto orden superior dada su ambición moralizante y su apelación más o menos directa a un sistema indiscutible de valores. Es por ello que también podríamos asociar a las formas épicas con las estrategias de la retórica, en cuanto recurso persuasivo o dispositivo discursivo del poder.

Ésta es precisamente mi primera hipótesis de lectura que consiste en contrastar a las narrativas épicas como modelos retóricos, con el caso particular de la novela corta que se correspondería a mi juicio con matrices prosódicas del discurso. Valdría la pena detenernos a dilucidar la relación entre la narrativa épica y el discurso retórico recurriendo al crítico italiano Franco Moretti, quien en su revisión del concepto de retórica (*Signs Taken for Wonders*) afirma que el objetivo persuasivo del discurso retórico no es el de establecer una verdad intersubjetiva sino defender un sistema *particular* de valores. La premisa de Moretti nos ayuda a comprender cómo la noción de una literatura épica, al menos bajo el modelo hegeliano,² puede concebirse como una forma narrativa retórica que busca reproducir su representación como visión totalizadora y persuasiva de su cultura. Cuando Moretti se refiere al desinterés de la retórica por establecer una verdad intersubjetiva, es válido entonces contrarrestar el

-
- [1] La épica en el sentido clásico es definida como «una particular forma narrativa que aun- que se basa generalmente en hazañas heroicas en el campo de batalla, es parcialmente ficcional. Se define como un tipo de poesía narrativa que celebra los logros de algún personaje heroico histórico o tradicional» (Goody 7, la traducción es mía).
- [2] Para Hegel, la *novela* surgida en el siglo XIX en Europa puede considerarse como la forma épica de la modernidad burguesa. Sin embargo, tanto para Hegel como para otro teórico de la novela burguesa como Lukács, la novela burguesa se estimaba como un género degradado en comparación con el paradigma de la épica griega clásica.

modelo retórico-épico con la noción bajtiniana de narrativa dialógica, ésta sí de naturaleza marcadamente intersubjetiva.³ En su ambicioso estudio acerca de las grandes novelas épicas de la modernidad occidental (*Modern Epic*), el crítico se refiere a la disyuntiva que enfrentaban las narrativas del siglo XIX entre los modelos de la novela realista burguesa al modo de Dostoievski, por ejemplo, y los paradigmas épicos ilustrados por obras como el *Fausto* de Goethe. El panorama que recorre Moretti al abordar distintas obras de la épica moderna termina por concluir que la retórica inherente al paradigma épico se muestra como recurso fallido en estas obras monumentales cuyo impulso totalizador no logra trascender las aporías y la fragmentación de la modernidad occidental. Son precisamente estas aporías de la modernidad las que atentarían en contra de la afirmación del héroe épico y de su mundo entendido como una totalidad de sentido.

Mudándonos del ámbito de la novela mundial de Moretti al espacio más local de la narrativa mexicana y los comienzos del siglo XX, podríamos sugerir cómo la novela de la revolución instauró en su momento una cierta modalidad de narrativa épica. La Revolución mexicana en cuanto proyecto político y sociocultural volvía propicio el marco épico como encuadre predominante para la narrativa acerca de este particular momento en la historia nacional. La épica novelesca buscaba traducir narrativamente la lógica histórica o la razón nacionalista detrás de este acontecimiento. No sorprende entonces que dentro de la mayoría de las historias de la literatura mexicana, la novela de la revolución marque un hito inevitable, e incluso un punto de partida de la modernidad narrativa.⁴

[3] Es importante señalar la diferencia entre la teoría de la novela burguesa vista por Hegel y Lukács como una forma derivada de la matriz primigenia de la épica clásica y la visión de Bajtín que considera a la novela burguesa como una propuesta menos derivativa o estática. En lugar de una versión un tanto degradada de la épica, el crítico ruso ve en la novela realista del XIX un válido intento por liberarla de las preceptivas clásicas y su vinculación con una clase hegemónica que construye y legitima su propia mitología narrativa. En otras palabras, la narrativa épica tiende a ser una forma monológica defensora de cierta clase en el poder (la aristocracia, por ejemplo), mientras que la novela considerada por Bajtín como forma dialógica estaría abierta a la inclusión de voces, personajes y situaciones que no corresponden entera o necesariamente al poder o clase dominante.

[4] Cuando se habla de la modernidad literaria en México, generalmente se recurre al ejemplo del grupo de los Contemporáneos quienes fueron en gran medida los gestores de la vanguardia posrevolucionaria. A pesar de que los escritores Contemporáneos fueron más

Ahora bien, ¿qué ocurriría si en lugar de reiterar los lugares habituales de la historiografía literaria mexicana intentáramos recorrer el mismo panorama a partir de los ejemplos de la novela breve? ¿Qué direcciones tomaría además este recorrido si en lugar de privilegiar los *modos retóricos* de la ficción, insistiéramos en recorrer el *modo prosódico* de narración?

Se hace necesario a estas alturas de mi argumentación precisar el concepto de la narrativa como prosodia para luego explorar las posibles relaciones entre la prosodia narrativa y el género de la novela corta. Teniendo este objetivo en mente, recorro a las observaciones de Hans Gumbrecht quien alude a la lectura literaria como una práctica que nos pone en contacto con una experiencia sensorial. Gumbrecht nos habla de una cierta fenomenología literaria que tiene que ver con la manera en la que percibimos los textos y con la idea de que ellos nos envuelven dentro de una atmósfera que nos remite al clima cultural en el cual estos textos fueron producidos.⁵ Se trataría entonces de subrayar el carácter evocativo de las narraciones que nos sustraen a un ambiente de época, permitiendo un cierto tipo de lectura histórica. En otras palabras, si las narrativas épicas a las que nos hemos referido hace un momento nos invitan a subrayar ciertos proyectos nacionales o regionales dentro de la trama de la literatura, el modo de lectura propuesto por Gumbrecht nos invita a su vez a pensar en otras obras que dentro del espectro narrativo destacan por su voluntad de traducir textualmente un cierto aire de época al modo en que lo logran escritores como Antón Chéjov o Henry James.

Para desarrollar esta explicación se hace necesario que iniciemos el recorrido por algunas de las novelas que bien pueden ilustrar estas premisas de lectura. Si nos trasladamos al momento de irrupción y popularización de la novela de la Revolución mexicana, podríamos traer a colación dos novelas que se publicaron en 1911, en plena efervescencia de la conciencia. Me refiero a la *La majestad caída* de Juan A. Mateos y *Andrés Pérez, maderista* de Mariano Azuela, dos textos que incorporan en sus páginas el

propensos a la obra poética, también figuran como autores de novelas cortas memorables como *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Damas de corazones* de Xavier Villaurrutia o *Proserpina rescatada* de Jaime Torres Bodet.

[5] Esta idea es deudora sin duda de la noción del *aura* artística defendida por Walter Benjamin.

tema inmediato de la revolución. Juan A. Mateos, escritor decimonónico y apegado a los modos folletinescos emplea la prosa retórica para narrar los eventos. David Lodge, en *El arte de la ficción*, define a la prosa retórica como un tipo de escritura con una marcada inflexión literaria (154-59). En otras palabras, la prosa retórica al dejar clara su voluntad estilística plegada a formas y figuras heredadas genéricamente, coloca al discurso escrito como el terreno de la maestría expresiva por excelencia. Walter Benjamin a su vez señalaba en *El narrador* cómo el advenimiento de las ficciones novelescas modernas había marcado el ocaso de las narraciones orales, patrimonio de la épica (65). La novela burguesa moderna promulgaba así la era de la prosa y el estilo, por sobre la narración y el valor de la experiencia que se asociaban con las matrices orales del relato.

La afectación de los modos retóricos funcionaba en algunos casos como paliativo ante un relato que veía devaluado su arsenal épico y que sin embargo no quería figurar como narración de segundo grado. Esta prosa retórica más propia del siglo XIX que de las ficciones modernas sobrevive a manera residual en novelas como *La majestad caída*, cuyo comienzo resulta una buena muestra de este estilo:

En el valle más lindo del mundo, donde dijo el Génesis: «Aquí», plantando las joyas más valiosas de sus secretos, los picos nevados de «La Mujer Blanca» y de la «Estrella que humea», el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, destacándose sobre el azul del infinito, con su voz de rayos y de ritmos de tempestad. Allí donde tendió sus lazos, espejos purísimos donde se asoman las vívidas estrellas de las constelaciones. Allí donde pululan los jardines flotantes, que arrojaron en montón las perfumadas flores que columpiaron en las gargantas de las vanidades antiguas, que viven todavía, con su mirada altanera bajo las bóvedas de los museos, como los vencidos de la civilización y de la historia. Allí está tendida dulcemente la virgen de Anáhuac, la gran Tenoxtitlán, reclinada en la colina suntuosa de Chapultepec, como un nido de águilas... (5).

Este estilo retórico que es voluntad clara en la novela de Mateos, se debilitará con la incursión de la prosa moderna que ya despunta en otras novelas de la revolución como en *Andrés Pérez, maderista* que propone no sólo un estilo menos afectado, sino el protagonismo de personajes que ya no se recortan con estatura heroica. La prosa de Azuela en esta novela de

1911 es mucho más ágil y sencilla que la de Mateos. De tal manera que el comienzo de *Andrés Pérez, maderista* recurre a los modos del periodismo al abrir sus páginas con una supuesta nota de prensa que contrasta con el fragmento de *La majestad caída* que citamos líneas arriba. Al tono objetivo de esta nota le sucede luego la narración en primera persona de un protagonista, Andrés Pérez, que pronto muestra su catadura antiheroica en la forma de un arrojado revolucionario que es pura impostura: «Su entusiasmo me hacía sentirme ridículo. En ocho días de vida campestre mi cuerpo ha recobrado la salud y mi espíritu la serenidad. Y con esto, naturalmente, mis arrestos de político ocasional se han evaporado. Si abro la boca ahora, mis tiradas de revolucionario asomarán al instante su pobre ley» (12).

Habría que señalar además que la novela de Mateos y la novela corta de Azuela a pesar de sus diferencias estilísticas comparten la perspectiva crítica frente a la revolución. La novela de la Revolución mexicana contra lo que podría esperarse no se ajusta a los paradigmas épicos del heroísmo individual y colectivo sino que se decanta dentro de una acendrada reprobación de la violencia generada por una lucha que termina desvirtuándose al traicionar sus objetivos. Mucho más directa en esta crítica resultaría la narrativa posrevolucionaria, como la ejemplificada por la novela corta de Renato Leduc, *El corsario beige* (1940). Su protagonista, Baldomero López, aprendiz de político de provincias carece por completo de cualidades encomiables o de virtudes que lo coloquen dentro de cualquier categoría heroica. Es, en este sentido, uno de esos sujetos débiles a los que se refiere Franco Moretti en *El burgués*. Una de las hipótesis centrales en este estudio es precisamente que con la consolidación de la burguesía capitalista en la Europa del siglo XIX sucede un cambio importante en las narrativas novelescas donde la ausencia de un héroe sólido es compensada con una prosa protagónica sobre la cual se sostienen las ficciones realistas. Es el afán estilístico de esta prosa el que ocuparía entonces ese rol central anteriormente asignado al héroe protagónico. Ahora bien, Moretti argumenta además que esta prosa burguesa se caracteriza por los rellenos descriptivos donde no ocurre mayor cosa pero que refuerzan la sensación en el lector burgués de hallarse frente a un ambiente familiar. Esta labor ambientadora de los rellenos en la prosa novelesca no encuen-

tra mayor sentido dentro de la economía narrativa de la novela corta que no puede permitirse estos paréntesis digresores pues atentan en contra de la intensidad expresiva que caracteriza a este género breve. Sin embargo, y volviendo al ejemplo particular de *El corsario beige* de Leduc, podemos reconocer un tipo particular de novelas cortas donde la carencia de una trama/personajes épicos es suplantada narrativamente con un acento particular en la prosa. Un énfasis que no se logra con el trabajo distendido de los rellenos propuestos por Moretti al hablar de la novela del XIX, sino a partir de una intensidad prosódica de la prosa novelesca.

Tal inflexión prosódica de la prosa de la novela corta consiste en el énfasis puesto en la entonación del discurso que termina por recrear de manera intensa y efectiva un modo de habla y de discurrir vinculado al tópico central de la narración. Si bien es cierto que la novela corta se caracteriza por circunscribirse temáticamente a un tópico central (Leibowitz), habría que entender que esta capacidad centrípeta del género se consigue no sólo a partir de una reiteración de acciones paralelas dentro de la trama, sino que puede también alimentarse a nivel expresivo al otorgarle a la prosa una univocalidad prosódica, una textura monoglosica (para decirlo en términos bajtinianos).

En *El corsario beige* es fácil reconocer este modelo de la novela corta de tono dominante, gracias a esa cadencia de la prosa que encontramos en los distendidos diálogos de los personajes. Hay dentro de la novela una concentración expresa en el modo de expresión de los políticos postrevolucionarios. La novela recrea muy efectivamente este efecto de tonalidad a partir de una intensidad que deviene incluso paródica en su monotonía exacerbada:

Y el atildado licenciado siguió diciendo... Pero para no fatigar a la república eludo repetir lo que el atildado licenciado siguió diciendo, porque, como si el coronel Buelna y yo fuésemos la república, el atildado licenciado nos habló en el mismo tono en que desde hace muchos años vienen hablando a la república sus más desinteresados redentores; en el mismo tono en que han aprendido a dirigirse a la república los jóvenes precoces que en 1910 lactaban todavía pero que no obstante hicieron, cantando, la revolución; en el mismo tono *muy hombre* en que hablan los ex «dorados» de Pancho Villa que ignoran que los «dorados» de Pancho Villa se acabaron en la carga épica de Otates; en el mis-

mo tono en que hablan todos los pintorescos pergeñadores de filmes y anécdotas de la revolución que tanto prestigian a la república; en el mismo tono profundamente generoso en que hablan siempre los traficantes... (91-92).

Este acento deliberado de la prosa prosódica, monocorde o monotonal, es indudablemente uno de los hallazgos expresivos de la novela corta pues dentro de un marco narrativo acotado este estilo fructifica y se sostiene. Extender tal intensidad prosódica en una novela extensa mitigaría muy probablemente su efecto expresivo. Pensemos, por ejemplo, en la intensidad prosódica de la escritura de José Agustín en *La tumba* (1964) o en la de *La casa que arde de noche* (1971) de Ricardo Garibay. En ambos casos, la cadencia de la prosa contribuye a generar una lectura del *stimmung* del que nos habla Gumbrecht y que consiste en la capacidad de ciertos textos literarios de envolvernos física y emocionalmente. Esta potencia del texto de arrastrarnos dentro de su dimensión material y anímica, se intensifica de manera particular en las novelas breves dada esa unidad de impresión que en buena parte define la experiencia de su lectura.

Pasemos ahora a otra fecha crucial de la historia literaria mexicana para ubicarnos en el año 1958, momento de publicación de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, pero también de las novelas cortas *Polvos de arroz* de Sergio Galindo y *El libro vacío* de Josefina Vicens. *La región más transparente* se figuró en ese entonces como la punta de lanza de la narrativa urbana que se correspondía con el milagro mexicano como momento de optimismo nacional. La novela total de Fuentes, se presenta como el correlato literario de la modernización mexicana, que al igual que la Revolución se abría camino dejando a su paso ciertos modos culturales desplazados a las márgenes del imaginario nacional del progreso y la urbanización. Resulta obvio que el mundo de la provincia retratado por las novelas de Galindo constituye una de esas parcelas donde se hace difícil la transcripción épica de personajes cuyos valores y comportamiento son percibidos como residuales o anacrónicos. Para el crítico Domínguez Michael el acierto narrativo de Galindo reside en la «búsqueda de las posibilidades del realismo» a partir de su «insistencia en narrar aquella vidas sordas e inútiles que la novela ignoraba» (147). La protagonista de la novela de Galindo, Camerina Rabasa, se muestra de entrada como un

temperamento anacrónico, un carácter fuera de moda como lo manifiestan sus afeites aludidos en el título, su reclusión hogareña y su entorno provinciano. Sin embargo, a este personaje la humaniza su ilusión por vivir más allá de las constricciones de su destino. La historia es simple, una solterona septagenaria se embarca en una relación epistolar y romántica con un joven de la capital a quien ha contactado a partir de la sección de correspondencia de la revista *Confidencias* y decide concertar el encuentro personal a partir de una visita a la ciudad de México, empresa que se verá frustrada cuando su propia inseguridad se tope con la burla de los familiares que descubren las cartas y el motivo real del viaje de la vieja tía a la capital. El relato se carga entonces con un dramatismo que arroja sus mejores frutos al verse dentro del formato intenso de la novela corta, que dibuja el pasado de la protagonista en un ambiente de reclusión en una casona de la provincia donde nada acontece, donde el único prospecto de marido termina por revelarse como promesa fallida mientras la protagonista y su hermana envejecen tejiendo piezas decorativas para los escasos clientes de un pueblo que les ha vuelto la espalda a raíz del incidente deshonesto de una hija ilegítima que es resultado, para mayor desgracia, de la violación de la hermana de Camerina por parte de su novio. Trama pueblerina que alcanza estatura novelesca gracias a la capacidad de Galindo de sumergirse en estas existencias anodinas para descubrir sus dramas ocultos.⁶ Camerina se convierte en un personaje entrañable en medio de la madeja de acciones e ilusiones que la retratan como un temperamento romántico incapaz de claudicar a sus sueños de afecto y emociones. Aunque si bien es cierto, como afirma Michael Domínguez, que la caracterización de los personajes de las novelas de Galindo les otorga estatura literaria, habría que prestar atención al tono patético de la narración que entra en conflicto con la supuesta personificación redentora de los personajes. *Polvos de arroz*, narrada en tercera persona, recurre a una entonación que pone en evidencia la ambigüedad del texto, ambigüedad marcada por la tensión entre la redención romántica del personaje y el acento cruel de la prosa que reconstruye la desgracia de la heroína. En

[6] Otra novela corta que explora magistralmente el personaje de la solterona dentro del ámbito provinciano es *Una de dos* (1994) de Daniel Sada.

otras palabras, el temperamento burlón de la narración termina por imponer su perspectiva, arrastrando a la novela hacia el terreno de un relato tragicómico. La impresión que priva al leer *Polvos de arroz* es la del modo en cómo el narrador ridiculiza el patetismo de la historia. ¿Qué nos dice entonces esta novela corta acerca del clima de la época en la cual se inscribe y cómo se compara con la prosodia narrativa de otras de las novelas mencionadas?

En principio y de manera determinante *Polvos de arroz* se refiere a una historia de subjetividades desplazadas por las lógicas culturales emergentes y no a la irrupción de nuevas subjetividades como en el caso de *El corsario beige* o *La tumba*. Pero mientras otras novelas cortas, como *El evangelista* (1922) de Federico Gamboa, ponen el énfasis en una perspectiva nostálgica y enjuiciadora ante los nuevos tiempos, la novela de Galindo parece dejar menos espacio para el remilgo de quienes se han visto superados por los vientos modernizadores. En este sentido, la novela de Galindo es mucho más cercana a *El libro vacío* de Vicens, pues ambas novelas enfatizan narrativamente la perspectiva patética, a partir de un tono que no se toma en serio el drama de sus personajes.

Cuando me refería líneas arriba a la unidad de impresión como una de las marcas de la novela breve, apuntaba al efecto particular que produce un texto caracterizado por un tono que domina el conjunto narrativo, resaltando la prosodia del discurso. De este modo, el juicio provocado por la lectura de una novela breve se emite generalmente en referencia a esta impresión dominante. Por ello cuando hablamos de *Polvos de arroz* o *El libro vacío* como instancias de narrativas patéticas estamos resaltando un fenómeno de ánimo expresivo que orquesta de manera determinante la recepción lectora. Podríamos citar otros ejemplos para apoyar esta idea y, con este fin, voy a referirme a dos novelas, una corta y otra de tipo total.

Querido Diego te abraza Quiela (1978) y *Palinuro de México* (1977) se publican a finales de los setenta dentro del período conocido como el *postboom*. La novela epistolar de Poniatowska queda enmarcada dentro de los parámetros de la novela corta, mientras la de Fernando del Paso se adjudica con justicia el rótulo de novela total por su ambición de representar un mosaico abigarrado y descomunal de la civilización mexicana

y occidental. Recorro a estas dos novelas en particular pues en ambas se hace evidente el rol protagónico de la prosodia narrativa o, en otras palabras, porque en ambas instancias se hace palpable la intención de imprimir un tono narrativo particular que condiciona el efecto del texto. En el caso de la novela de Poniatowska, el recurso del discurso epistolar refuerza su efectividad al volcarse dentro de una expresividad monótona que va *in crescendo* al tiempo que la historia de Quiela, la ex mujer de Diego Rivera que escribe las cartas, marca claramente una trayectoria degenerativa. Uno de los logros de esta novela corta consiste precisamente en hacer corresponder estas dos direcciones del texto, la de la historia y la del discurso, de manera inversamente proporcional: en la medida en que la historia se hace predecible para el lector, éste es interpelado de manera creciente por el tono desesperado de las cartas, por esa invocación del personaje que termina por callar en el momento en que la tonalidad del texto alcanza uno de sus tantos climáx.

Por su parte, en *Palinuro de México* el lector reconoce igualmente el protagonismo de la tonalidad narrativa, pero ésta no se representa como un ejercicio de intensidad como en el caso de *Querido Diego* sino como una práctica de proliferación paroxística de la prosodia narrativa. Si nos viéramos obligados a condensar el efecto prosódico de la prosa de *Palinuro* tendríamos que admitir que éste sería probablemente un ejercicio fallido pues la factura de la novela total no se aboca a representar una voluntad única de entonación o modulación narrativa. En este sentido, la novela corta de Poniatowska podría entenderse como una composición dedicada a un instrumento solista, digamos que como un concierto para violín; mientras que la novela de Fernando del Paso se asociaría con el modelo de una partitura para una orquesta sinfónica. Y entonces aquí valdría la pena apuntar a la referencia que hizo el narrador David Toscana en un alguna ocasión con respecto al hecho de que existen novelas de solistas y novelas de coro: lo que nos lleva a pensar en la novela corta como una obra de solistas donde privan la historia de un protagonista y también los acordes prosódicos de un único instrumento.

Si aceptamos como cierta esta particular naturaleza prosódica de la novela corta, valdría la pena que intentáramos una vuelta de tuerca adi-

cional para esta hipótesis de lectura, con vistas a considerar una posible funcionalidad cultural de este género narrativo. Es preciso reiterar que estoy trabajando con un recorte particular de la novela corta mexicana que centra su atención en ciertos textos donde se hace evidente una marcada vocación por los relatos patéticos, tanto en su trama como en su entonación. Si además insistimos en la relación contrastiva de estas novelas cortas con las novelas épicas o totales coetáneas, podríamos pensarlas como dos formas culturales que enfatizan cada una a su manera la experiencia de la modernidad literaria. De un lado, las macronarrativas de la novela total buscan reinstaurar discursivamente un sentido a la experiencia compleja de la modernidad, haciendo acopio de un temple narrativo que tanto en su versión optimista, pesimista o mágica, encuentra su mejor expresión en el marco de la novela distendida donde se dan cita una multiplicidad de caracteres y tramas. Por contraste, el tipo de novela corta que hemos llamado antiépica enfatiza ciertas parcelas extemporáneas de la modernidad ya sea por su acento nostálgico, patético, o individualista que marcha a contracorriente de la vigorosa novela totalizadora. Esta tendencia de ciertas narrativas de la novela corta pondría de manifiesto cierto malestar de época, que en su carácter monótono acusa las patologías marginales de la modernidad. En consecuencia, si la novela entendida como épica se expresa bajo el modelo de una epopeya nacional, o del relato urbano de la hibridez y el sincretismo modernos, o como narrativa histórica capaz de reunir épocas y personajes variados en una misma trama, la novela corta patética puede leerse como el relato recurrente de las historias fallidas de ciertas subjetividades anómalas de la modernidad.

Subjetividades anómalas

Voy a comenzar este apartado citando el epígrafe de Borges que encabeza el primer tomo de *Una selva tan infinita*: «Una vez hubo una selva tan infinita que nadie recordó que era de árboles», pues esta frase nos hace pensar en la imagen del sujeto social colectivo moderno como esa entidad que encubre al individuo. Adicionalmente quiero recurrir al refranero popular para traer a colación aquella sentencia que afirma que «árbol que nace torcido jamás su tronco endereza». Traslademos a continuación este

árbol torcido a la selva infinita y agudicemos la vista hasta percibir el elemento dentro del conjunto forestal. Este miembro torcido crea una disonancia dentro de la armonía y la simetría vertical del bosque, destaca por su anomalía del mismo modo en que lo hacen algunos sujetos dentro del colectivo social. Según Foucault, el siglo XIX había instituido ciertas exclusiones sociales basándose en las categorías psiquiátricas del monstruo, el incorregible y el onanista, todas ellas expresiones de lo anormal. A esta tríada yo añadiría una cuarta categoría heredera de la modernidad industrial del XIX: el marginal, una suerte de producto defectuoso de la fábrica social cuya irregularidad se reconoce por una sensibilidad exacerbada, un individualismo patológico, una propensión al ocio o al pensamiento, en pocas palabras un paria dentro de la familia industriosa moderna.

¿Cómo negar el papel relevante que en la descripción narrativa de estas subjetividades anómalas tiene el género de la novela corta? A este respecto, y dentro del marco de la novela realista moderna podemos remontarnos a uno de los textos fundadores de esta tipología en *Las memorias del subsuelo* (1864) de Dostoievski, esas notas atormentadas de un funcionario ruso marginal que monologa sobre sus particulares ideas de la moral y el libre albedrío. Si bien este tipo de obra entroncará más tarde con las narrativas existencialistas de mediados del siglo XX, será hacia los momentos epigonales de la modernidad donde veamos la explosión de novelas cortas que abrevan de esta corriente. El caso mexicano no es ninguna excepción y a partir de la última década del siglo XX contamos con varias muestras ejemplares de este subgénero dentro del campo de la novela corta. *La muerte del instalador* (1996) de Álvaro Enrigue, *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño, *Salón de belleza* (1999) de Mario Bellatín, *Recursos humanos* (2007) de Antonio Ortuño, *Llamadas de Ámsterdam* (2008) de Juan Villoro, *Bestiaria vida* (2008) de Cecilia Eudave, *Mickey y sus amigos* (2010) de Luis Arturo Ramos, *Autos usados* (2012) de Daniel Espartaco Sánchez son todas novelas cortas que se inscriben dentro de esta corriente.

A pesar de que la narración se construya desde distintas perspectivas y de acuerdo a diferentes estilos, priva la impresión de un *corpus* novelesco caracterizado por estas figuras antiheroicas que remiten a esos árboles

torcidos en medio de la selva infinita de las subjetividades postmodernas. En *La muerte del instalador*, por ejemplo, nos encontramos con el diario de un individuo burgués ególatra que nos recuerda por momentos al protagonista de *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli gracias a su representación de un ambiente social decadente, donde proliferan esos individuos desechables definidos por Giorgio Agamben como los excedentes de las sociedades contemporáneas, individuos cuya existencia queda fuera de la categoría cívica de los derechos políticos, haciéndolos prescindibles y descartables. El homicidio de estos sujetos excluidos de la trama social dentro de un estado de excepción, no se considera delito pues ellos no están cobijados bajo la pertenencia por derecho a una comunidad. La muerte del instalador en la novela de Enrígue o de los enfermos de sida en la novela de Bellatín, no dejará mayor huella dentro de un tejido social que prescinde impunemente de estas subjetividades anómalas. Son anómalos los drogadictos como el instalador de la novela de Enrígue, los homosexuales y los travestis desahuciados en el matadero del *Salón de belleza* de Bellatín o los enanos de *Mickey y sus amigos* de Ramos.

Es a partir de esta insistencia de ciertas novelas cortas mexicanas por representar estas subjetividades excedentes y anómalas que podemos aventurar la hipótesis de lectura de estas obras como formas culturales. Al referirme a las novelas cortas como formas culturales apunto a esa dimensión extratextual de la narrativa que se construye como un contrato particular de lectura que inscribe a la ficción dentro de un diálogo con las circunstancias sociales que lo hacen inteligible. Son estas novelas breves entonces no sólo relatos de ciertas torceduras individuales, marginadas del discurso nacional como acontece en *El evangelista*, *Polvos de arroz* o *El libro vacío*, sino episodios del macrorrelato de la postmodernidad globalizada que arroja a estas individualidades en un abismo o fosa común junto con sus historias prescindibles dentro de la narrativa mayor de la Historia escrita con mayúscula.

Para ilustrar estos dos tipos de caída que encontramos en ciertas novelas cortas mexicanas, traeré a colación los pasajes finales de *Polvos de arroz* y *Amuleto* respectivamente. El final de la novela de Galindo nos presenta la imagen del derrumbe del personaje de Camerina Rabasa en los

siguientes términos: «Quería morirse, acercarse a un abismo y dar el paso, caer; pero caer en algo absoluto, negro, hondo, donde ya nada sucede, donde no existen las voces, ni las risas, ni los números. No pensar jamás en números, no saber que tenía setenta, setenta abominables, ridículos, años... ¡No! ¡No!...» (53).

Esta es la descripción de una derrota anímica, la sensación de desengaño (de ridículo dirá Ramos en su ensayo incluido en este libro) a la que se enfrenta de una vez por todas este personaje que se había aferrado a la ilusión como el recurso alentador de su existencia nimia y provinciana. Por su parte, el final de *Amuleto* representa una caída abismal de una naturaleza menos individualista:

Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo. Un tránsito breve. Y su canto fantasma o el eco de su canto fantasma, que es como decir el eco de la nada, siguió marchando al mismo paso que ellos [...] Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

Y ese canto es nuestro amuleto (153-4).

Este descenso de los jóvenes aparece conjurado en este pasaje culminante por las fuerzas del deseo que habían abandonado a Camerina Rabasa en su desengaño final. La narrativa del fracaso de una generación encuentra en su recuento, en las páginas de esta y otras novelas una posible vía de redención contra el olvido a partir de las memorias de esta especie de subsuelo o de abismo donde han sido depositadas las historias de los sujetos desechables. Se trata entonces de pensar en la novela corta como un recurso posible de recuperación de aquellas existencias que se sienten amenazadas de ser borradas de la trama colectiva, de la Historia. Y es precisamente, ante el riesgo de la muerte insignificante que arrastra consigo a personajes y existencias prescindibles que el recurso de la narración se figura como artefacto de afirmación. Esta parecería al menos ser la constatación que se percibe en novelas como *El libro vacío* y *Salón de belleza* cuyos narradores admiten que su relato es una manera de salvar el vértigo

que produce la idea de la muerte como clausura intrascendente de la existencia. La sociedad podrá prescindir de individuos como el fallido escritor o el dueño del salón de belleza, quienes serán olvidados seguramente por sus congéneres que ni siquiera habrían registrado su existencia. La muerte intrascendente es la marca de nuestra época, como apuntaría Agamben y como pareciera representar Enrigue cuando en su novela, la caída y muerte accidental de uno de estos tipos prescindibles —un tal Simón Bolívar— no interrumpe la fiesta. El gesto del nombre de este personaje que se desploma del balcón de un apartamento para estrellarse en la banquetta en medio de la indiferencia general de los asistentes a la reunión y de los agentes policiales que registran el deceso, nos habla del fin de la Historia como ese relato consagrado a inmortalizar a los heroísmos singulares.

En relación con esta empresa desmitificadora a la que se adscriben las novelas citadas en este apartado, podemos mencionar el gesto intencional del género por desollar a sus personajes de una investidura que les otorga una cierta identidad colectiva, una credencial de pertenencia al repertorio de las subjetividades sociales normalizadas. Pensemos en el Juan Jesús de *Llamadas de Ámsterdam* caracterizado por su sempiterno impermeable de artista, o en la coraza de caracol bajo la que vive la protagonista de *Bestiaria vida* de Eudave, o en la botarga de Mickey Mouse que disfraza a los personajes centrales de la novela de Luis Arturo Ramos. En todas estas instancias, el gesto encubridor del personaje termina dando paso a un proceso de desnudamiento del individuo que coincide con la toma de conciencia de la liberación que implica este despojamiento. Quizás resulte pertinente citar uno de estos pasajes para resaltar el carácter sugestivo de esta estrategia narrativa y para ello voy a referirme al desenlace de la novela de Yuri Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo* (2010) que representa la reinvestidura de Makina, la protagonista que ha partido al norte en búsqueda de su hermano migrante:

Makina tomó el legajo y miró su contenido. Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar. Me han desollado, musitó [...] mas un segundo después [...] dejó de sentir la pesadez de la incertidumbre y de la culpa: evocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita,

el Gran Chilango, aquellos colores, y entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio (118-9).

Me pregunto entonces de qué nos están hablando las revelaciones finales de estos personajes de novelas breves que recurren a la esperanza representada por Ámsterdam en la novela de Villoro, por esas criaturas diminutas que Susana y Helena intuyen que se esconden en las alfombras en la novela de Eudave, por esa promesa llamada Norte en el texto de Herrera, por esa posibilidad de atraer los lentes fotográficos y de crecer que alcanza finalmente Nora Parham en el último instante de su existencia relatado en *Mickey y sus amigos*. ¿Estarán estas novelas representando cada una a su manera la constatación del carácter liberador de la derrota a partir de la capacidad evocativa del género? Podríamos figurarnos cómo ese acto de desollamiento de la figura del invisible, el indeseable, el anónimo, pone al descubierto precisamente la materia no deseable de la historia del personaje. Una vida desnuda que se convierte en motivo central de tantas de las novelas cortas de nuestros días, estaría resistiendo así su aniquilación dentro del relato mayor de las sociedades contemporáneas regidas por cierta razón tanatológica, como he mencionado en otra ocasión.⁷ Quiero pensar que la existencia precaria de estas subjetividades anómalas cobra relevancia cultural a partir de las inflexiones prosódicas de la narración enmarcada dentro del género de la novela corta. Una inflexión antiépica como hemos mencionado anteriormente, pero no por ello menos contundente a la hora de condensar como quiere Gumbrecht el ambiente de su época y sus correspondientes aporías. En pocas palabras, pareciera que el conjunto de novelas cortas recientes que se abocan a narrar las subjetividades anómalas están sembrando su propia selva de árboles torcidos, lo que otorga visibilidad, no excepcionalidad, a estas historias que se resisten a ser omitidas de los relatos culturales contemporáneos.

[7] Por razón tanatológica aludo a la lógica depredadora que se advierte en ciertas formaciones sociales postpolíticas, y que se figura como una de las caras de las corrientes biopolíticas (administración y control del cuerpo de los ciudadanos) de los estados postnacionales. Véase A. Bencomo, «Los relatos de la violencia en Sergio González Rodríguez», *Andamios*, 8:15, 2011.

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. California: Stanford University Press, 1998.
- Agustín, José. *La tumba*. México: Random House Mondadori, 2011.
- Azuela, Mariano. *Andrés Pérez, maderista*. En *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 2 de febrero de 2014, <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/pdf/andres-perez-maderista.pdf>>.
- Bellatín, Mario. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Chile: Metales pesados, 2010.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Dominguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Enrígue, Álvaro. *La muerte del instalador*. México: Joaquín Mortiz, 1996.
- Espartaco Sánchez, Daniel. *Autos usados*. México: Random House Mondadori, 2012.
- Eudave, Cecilia. *Bestiaria vida*. México: Ficticia, 2008.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Fusillo, Massimo. «Epic, Novel». En *The Novel* vol. II. Ed. Franco Moretti. Princeton: University of Princeton Press, 2006: 32-63
- Galindo, Sergio. *Polvos de arroz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Gamboa, Federico. *El evangelista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Garibay, Ricardo. *La casa que arde de noche*. En *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 12 de febrero de 2014, <<http://www.lanovelacorta.com/casaardenoche/index.html>>.
- Goody, Jack. «From Oral to Written: An Anthropological Breakthrough in Storytelling». En *The Novel* vol. I. Ed. Franco Moretti. Princeton: University of Princeton Press, 2006: 3-36
- Gumbrecht, Hans. «Reading for the *Stimmung*? About the Ontology of Literature Today». *Boundary 2*, vol. 35, núm. 3 (2008): 213-221.
- Herrera, Yuri. *Señales que precederán al fin del mundo*. España: Periférica, 2010.
- Jiménez Aguirre, Gustavo. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011.
- Leibowitz, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. París: Mouton, 1974.
- Lodge, David. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 2002.
- Mateos, Juan A. *La majestad caída*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.
- Moretti, Franco. *Signs Taken For Wonders*. Nueva York: Verso, 1988.
- . *Modern Epic*. Nueva York: Verso, 1996.
- . *The Bourgeois: Between History and Literature*. E-book, 2013.
- Ortuño, Antonio. *Recursos humanos*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Ramos, Luis Arturo. *Mickey y sus amigos*. México: Cal y Arena, 2010.
- Sada, Daniel. *Una de dos*. México: Tusquets, 2002.
- Vicens, Josefina. *El libro vacío/Los años falsos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Villoro, Juan. *Llamadas de Ámsterdam*. Oaxaca: Almadía, 2009.